

**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

ELISA VICTORIA LAPORTE de NUNES da COSTA BOMFIM

CLARICE CLANDESTINA

Uma leitura da tessitura transgressora em *Água Viva*

NITERÓI

-2009-

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B713 Bomfim, Elisa Victoria Laporte de Nunes da Costa.

CLARICE CLANDESTINA: uma leitura da tessitura transgressora em *Água Viva* /
Elisa Victoria Laporte de Nunes da Costa Bomfim. – 2009.
169 f.
Orientador: Lucia Helena.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009.
Bibliografia: f. 150-167.

1. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977. *Água Viva*. 3. Narrativa. 4. Ficção brasileira. 5. Recepção. I. Helena, Lucia. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.3009

Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie? Toute littérature est cette question, mais il faut tout de suite ajouter, car c'est ce qui fait sa spécialité: c'est cette question moins sa réponse. Aucune littérature au monde n'a jamais répondu à la question qu'elle posait, et c'est ce suspens même qui l'a toujours constituée en littérature : elle est ce très fragile langage que les hommes disposent entre la violence de la question et le silence de la réponse: à la fois religieuse et critique dans le temps qu'elle interroge, elle est à la fois irrégulière et conservatrice dans le temps même qu'elle ne répond pas: question elle-même, c'est la question que les siècles interrogent en elle, ce n'est pas la réponse. Quel dieu, disait Valéry, oserait prendre pour devise: Je déçois? La littérature serait ce dieu; peut-être sera-t-il possible un jour de décrire toute la littérature comme l'art de la déception. L'histoire de la littérature ne sera plus alors l'histoire des réponses contradictoires apportées par les écrivains à la question du sens, mais bien au contraire l'histoire de la question elle-même.

Rolland Barthes, *Le point sur Robbe-Grillet ?*

1962, *Préface*.

RESUMO

O presente trabalho tem por objeto analisar a obra *Água viva*, da escritora brasileira Clarice Lispector; a pesquisa se estende, ainda que de maneira breve, a outros escritos da autora, como os seus primeiros contos e, sobretudo, algumas de suas crônicas, mas apenas com o intuito de reafirmar nossa reflexão acerca de alguns pontos suscitados e estudados que se encontrariam esboçados em momentos anteriores de sua escrita, assim como acabariam também se desdobrando em suas últimas obras. O intrincado e complexo processo de nomeação e renomeação na escrita clariciana, a impossibilidade de classificação genérica de grande parte de sua obra e a construção particular da narratividade em Lispector e sua relação com o IT, elemento recorrente nos textos da autora, funcionaram como fio condutor desta pesquisa. O trabalho culmina com a proposta de uma leitura alternativa de *Água viva* a partir da reavaliação de três elementos fundamentais e fundadores da obra: o silêncio, o instante-já e a alegria e o brio tão vitais na arquitetura do relacionamento com o leitor.

Palavras-chave: Lispector. Narrativa. Autoficção. Recepção.

RESUMEN

Nuestro trabajo tiene como objetivo el análisis de la novela *Água viva*, de la escritora brasileña Clarice Lispector. Dicho estudio se extiende, aunque de manera sucinta, a otras obras de la autora, como sus primeros cuentos y sobre todo algunas de sus crónicas, con el propósito de reafirmar nuestra reflexión acerca de algunos puntos suscitados que se encuentran delineados en momentos anteriores de su escritura, del mismo modo que terminan desplegándose en sus últimas obras. El proceso intrincado y complejo de nominación y renominación en la escritura clariciana, la imposibilidad de clasificación genérica de gran parte de su obra y la peculiar y particular construcción de la narración en Lispector y su relación con el IT, elemento recurrente en los textos de la autora, cumplieron el rol de hilo conductor de la presente disertación. El estudio culmina con la propuesta de una lectura alternativa de *Água viva*, a partir de la reevaluación de tres elementos fundamentales y fundadores de la obra: el silencio, el “*instante-já*” y la alegría y el brío, tan vitales en la arquitectura de la relación con el lector.

Palabras clave: Lispector. Narración. Autoficción. Recepción.

ABSTRACT

Our work aims at the analysis of the novel *Água viva*, by the Brazilian writer Clarice Lispector. This study extends, albeit briefly, to other works of the same author, such as her early short stories, and especially some of her chronicles, with the purpose of reaffirming our reflections on some points that we have found recurrent not only in her first works, but also in the last completed ones. The intricate and complex process of nomination and re-nomination in clariciana writing, the impossibility of defining a genre classification for much of her work and the particular and peculiar construction of the narrative in Lispector and their relationship with IT, a recurrent element in the texts of the author, fulfilled the role of guiding this investigation. The study concludes with the suggestion of an alternative reading of *Água viva* from the reevaluation of three founding and key elements of the work: silence, "instante-já" and the joy and verve, so vital in the architecture of the relationship with the reader.

Keywords: Lispector. Narration. Autofiction. Reception.

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo I: Atrás do Pensamento.....	20
I.1. Clarice e os nomes	20
I.2. Clarice só.....	40
I.3. Clarice e as pessoas.....	51
Capítulo II: Objeto gritante.....	63
II. 1. Música, pintura, tessitura	63
II. 2. A narração do IT	79
II. 3. O transmissível e incomunicável	96
Capítulo III: Água Viva.....	112
III.1. Silêncio... e uma pessoa falando	112
III. 2. O instante já	125
III. 3. <i>Biológica</i>	134
Considerações finais.....	144
Bibliografia.....	150
Anexo	168

INTRODUÇÃO

Li pela primeira vez Lispector, mais precisamente os contos publicados em *A legião estrangeira*, em 1983, por sugestão de uma amiga e quando eu ainda engatinhava na língua portuguesa. Logo em seguida corri até a biblioteca pública da Tijuca, próxima à minha casa, para pegar emprestado o livro *Laços de família*; portanto, foram seus contos que me brindaram com este contato inicial, esta aproximação cheia de expectativas com a literatura de Clarice Lispector; recordo ainda com uma impressionante nitidez todo o mundo de segredos e revelações que esta leitura descortinou. Alguns desses contos nunca mais foram esquecidos, passando a integrar a minha malinha pessoal de leituras “para sempre”. Em todas as ocasiões, não poucas, em que foram relidos desvendaram novos cenários e tesouros; algo, afinal, que Clarice já havia anunciado: “Parece que eu ganho na releitura, o que é um alívio”¹.

Como poderia não lembrar a “delicadeza firme” da menina Ofélia, para quem “a terra era tão familiar” e que “amando de amor” acabaria matando o próprio objeto alvo de seu tortuoso amor, o pintinho da vizinha “esquisita”? A história irrompe “não sem dor” em *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1999, p. 86 e ss.) em momento especial “um dia antes de Cristo nascer” e enquanto se bate devagar o “bolo de amanhã”, pois é a massa de hoje que dá forma e leveda a vida vindoura, assim como o pintinho que aparece na casa da família no Natal de agora detona a matéria ficcional da rememoração que carrega em si o peso antigo dos Natais que já passaram. O olhar atento e sagaz do narrador que, no entanto, aparece também carregado de afeto e delicadeza ao pairar sobre as nossas fraquezas e paradoxos, falando não apenas *aos* homens, mas também *dos* homens (ainda que falando de outras coisas) através de uma escrita aguda e mordaz que parece desvendar e revelar

¹ Extraído da Entrevista realizada por Julio Lerner em fevereiro de 1977 para a *TV Cultura*, de São Paulo; em que Clarice comenta o curioso fato de que um professor de português do colégio Pedro II não houvesse entendido nada de seu livro *A paixão segundo GH*, mesmo lendo-o quatro vezes, e uma jovem de 17 anos o tivesse transformado em seu livro de cabeceira.

nossos gestos mais íntimos e secretos atingiu-me em cheio “no rosto sem cobertura” e apresentou-me de imediato uma autora que se mostrava disposta a romper definitivamente o que ela mesma chamava de “*pacto de mediocridade com a vida*”.

Alguns anos mais tarde e já como aluna do curso de graduação na Faculdade de Letras, surpreendi-me com a opinião de vários companheiros de curso que insistiam em referir-se à Clarice Lispector como uma autora “*difícil, complexa*”, “*pesada e hermética*”. Duas são, portanto, as minhas dívidas com relação à Clarice: A primeira é dívida de gratidão imensa; dívida eterna pela dádiva eterna também de sua obra, que tanto e tão profundamente me acompanha (citando palavras dela, ‘*profundo está aí querendo dizer inerente*’). A segunda é uma dívida de reparação, de esclarecimento, de tentar “fazer justiça” para com quem se aventurou a lê-la; aqueles que aceitarem o desafio sairão vitoriosos, enriquecidos e com os louros de uma leitura bela e inteligente, tão preciosa quanto necessária. Bem mais “*difícil e complexo*”, “*pesado e hermético*” resultaria o mundo sem esta leitura. Afinal, Clarice já disse certa vez: “*Não se perde por não entender*”.

A tessitura clariciana nos seduz ao mesmo tempo em que adere ao decadente, ao miasma, ao lixo e ao clandestino; compondo-se assim do material da ordem do universal, que serve para todos os homens; material que, em mutação constante se eterniza e que traz em si o seu perecimento, mas também a sua transcendência².

Escolhemos, portanto, para esta dissertação, a Clarice Lispector, autora densa que desde sua “prosa inaugural” exige um novo leitor, valendo-nos das palavras de Silvano Santiago; esta prosa inaugural renovar-se-á em cada um dos textos que o sucedem, e esta renovação trará em si novas exigências acerca dos leitores assim como também novas leituras. Dentro do amplo espectro que sua obra oferece, nos propomos a análise de *Água viva*, cujo texto complexo encontra acertada definição nesta citação:

² Parece-nos oportuno citar aqui a outra escritora, Doris Lessing que no prefácio à edição argentina de *El cuaderno dorado* nos diz: “Escribir acerca de uno mismo equivale a escribir acerca de los otros, dado que nuestros problemas, dolores, placeres y emociones (y nuestras ideas extraordinarias o notables) no pueden ser únicamente nuestros. Como en verdad hace la vida, transformando en algo mucho más amplio nuestra experiencia privada” (LESSING, 2007, prefácio).

Água viva é um lindo poema em prosa no qual se comemora a vida de tudo o que é, inclusive o it, o inominado, que frequenta os textos de Lispector. Sem receitas para decodificar o mundo enfeitado dessa incitante narrativa, o leitor toma a consciência de que, para ler Clarice Lispector, é preciso livrar-se de modelos prévios e abrir-se para a instigação que as narrativas oferecem (HELENA, 2007, p.51).

Abdicando, pois, de qualquer receita anterior aceitamos o convite proposto por Lucia Helena, conscientes da necessidade de desvencilhar-nos de todos os modelos adotados até aqui em prol de uma leitura instigante e renovada deste texto tão singular.

*

Uma única fotografia acompanha este trabalho e curiosamente não é um retrato de Clarice. Não foi fácil a opção por mantê-la sob esta qualidade de única, pois justamente quando começava a dar os primeiros e torpes passos na escrita desta dissertação foi publicado o belíssimo livro intitulado *CLARICE Fotobiografia*, de Nádia Battella Gotlib (2008); seguir, pois, o primeiro desejo faria com que várias e formosas fotografias se somassem a esta. Entretanto, e conforme o tempo foi transcorrendo, pareceu-me mais oportuno ceder este espaço a uma fotografia que antecedia em tempo e história às de Clarice. A fotografia que ilustra nosso trabalho intitula-se *Salto no Vazio – Um homem no Espaço! O pintor do espaço lança-se no Vazio!*, foi tirada por Harry Shunk em 1960 numa ruela dos arredores de Paris (*Rue Gentil-Bernard*, em *Fontenay-aux-Roses*) e acabou tornando-se um ícone visual do século XX. O homem que aparece em primeiro plano na foto é também seu idealizador: Yves Klein (1928-1962). Em meados da década de 50 do século XX, Klein viria a triunfar na cena artística internacional com a sua mensagem “um mundo novo necessita de um homem novo”. Portador de um estilo muito peculiar e um carisma fora do comum, ele definia a missão do pintor como a de “buscar algo que nunca chegou a nascer e jamais morrerá (...) e realizar uma obra-prima única: ele próprio”, o artista nascido em Nice desenvolveu uma lógica e métodos próprios de

criação. A missão descrita por Klein parece compartilhar a mesma essência que o elemento IT, central na arquitetura de *Água viva*; algo que impregna não apenas o romance como o seu próprio autor.

Assim, a fotografia que escolhi é anterior no tempo, e provém de um lugar também longínquo. Muito antes de iniciar o meu curso de Mestrado e portanto muito antes também de escolher a Clarice Lispector como escritora cujos textos analisaria, visitei um museu de arte contemporânea cujo catálogo trazia impressa esta fotografia. O impacto que ela causou em mim, apesar de estar em formato pequeno e de qualidade não muito boa, foi profundo e duradouro embora ignorasse seu valor iconográfico. Foi assim que trouxe essa página do catálogo comigo e guardei a foto entre as páginas de um livro de contos de Clarice, porque me parecia que havia um vínculo especial entre ambas; era muito mais um sentimento do que um pensamento fruto do raciocínio, mas o que importa é que o tempo passou e a fotografia permaneceu entre as páginas claricianas. Alguns meses depois e já totalmente envolvida com o tema desta dissertação, comentei com um amigo acerca da fotografia e ele me emprestou o livro de Hannah Weitemeier (2001), intitulado *Ives Klein*, que narra toda a história da vida do artista e em especial desta fotografia. Pouco a pouco entendi melhor que o grande impacto que a imagem me provocara era o resultado da iminência absoluta que dela se desprende. Dando vida a reminiscências de um sonho tão antigo quanto o próprio sonhador (o homem) a imagem reflete também um arquétipo da contemporaneidade da arte com sua otimista crença no potencial do futuro. Há, porém, um protagonista problemático na fotografia e talvez seja esta a conexão com a escrita de Clarice e em particular de *Água viva*: o tempo. Detido pelo gatilho do fotógrafo, suspende a ação e a paralisa justamente no momento em que o próximo instante seria crucial, decisivo. O que vem após o salto desse homem no vazio? Ele se chocará tragicamente contra o asfalto, ou conseguirá voar? Seu rosto, de perfil, apenas pode ver-se, mas o semblante não expressa angústia nem medo senão uma grande, quase feliz expectativa. A razão formal da publicação foi o convite que Klein recebeu para participar em uma função teatral de vanguarda; valendo-se disso, o artista inventou um jornal com o tema “O Teatro do Vazio”, no

qual ele incluiria o seu extraordinário auto-retrato na primeira página de um importante jornal de Paris³ Capa de um jornal de um dia só; ou seja: primeira página de um jornal sem temporalidade ou com uma temporalidade problematizada. Tempo iminente. Instante-já. Salto no vazio. Água viva. E talvez algo mais...

*

A dissertação está organizada em três capítulos cujos títulos são os mesmos títulos que Clarice Lispector levou em consideração ao nomear seu texto. No **Capítulo I** abordamos primeiro o complexo processo de nomeação e renomeação na obra da escritora e a relação que este fato guarda com o problema geral do que significaria o nome (como nome próprio ou como substantivo comum), além do impacto do anterior sobre a impossibilidade de classificar em algum gênero fixo (romance, conto, crônica) grande parte da obra de Lispector.

O **Capítulo II** analisa três aspectos distintos de *Água viva*. Primeiramente, a fusão que a autora procura entre a literatura e outras formas artísticas; depois, a análise concentra-se na peculiar construção da narratividade em Lispector e sua relação com um elemento recorrente nesta obra da autora em particular: o IT. Por fim, relacionam-se os dois temas anteriores com a possibilidade de comunicação e transmissão da literatura clariciana.

O último capítulo desta dissertação, **Capítulo III**, propõe uma leitura alternativa e pessoal que reavalia a função de três elementos fundamentais - e fundadores da ficção - em *Água viva*: o silêncio, o instante-já e o “brio” da “alegria” vital (o aspecto “bio” da escrita), tipicamente de Clarice Lispector, na construção do relacionamento do texto com o leitor.

Rio de Janeiro, dezembro de 2008.

³ Com efeito, Weitemeier nos informa que: “(...) se tratava de uma réplica fiel do *Journal de Dimanche*, a edição de Domingo do *France Soir* de domingo, 27 de novembro de 1960” (WEITEMEIER, 2001, p.51).

Capítulo I

Atrás do pensamento

Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito! ¹

I.1. Clarice e os nomes

Clarice Lispector manifestava uma preocupação bem peculiar e curiosa com relação à escolha dos títulos de suas obras. A questão da nomeação e da titulação dos textos que escrevia não era secundária na literatura clariciana e poderíamos citar diversos exemplos que põem em evidência esta inquietação. Observamos, também, que tal hesitação pode ver-se tanto nos textos mais breves como em seus romances mais reconhecidos. No conto *A quinta história* encontramos esta manipulação dos títulos como um mecanismo revelador dos processos de produção do texto literário; logo no primeiro parágrafo, a autora nos adverte que haveria três outros nomes possíveis para o relato:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999, p.74).

Embora o título nos antecipe uma “quinta” história, contamos ao todo com

¹ Em *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (p. 81).

quatro possíveis títulos (o que por fim vai nomear o relato, somado aos três que ela oferece); todas as histórias que relatará estão definidas pela autora como igualmente verdadeiras, embora sejam todas diferentes. Ao iniciar sua escrita com esta explicação, a narradora do conto destaca o caráter multiplicador e amplo do conceito de verdade evitando sua redução ao unidimensional. Lispector brinca com o leitor ao alterar e embaralhar também a seqüência da enumeração dos títulos; começa contando a história correspondente ao último título sugerido, passando então para a do segundo e narrando por último a que corresponderia ao primeiro título. Anuncia-nos cinco, retifica, no início do texto, que serão pelo menos três, para finalmente relatar quatro histórias. A seqüência narrativa organizada desta maneira singular revela uma escritora profundamente consciente de seu ofício e que, ao refletir sobre este, acaba acionando a própria matéria que comporá a ficção. Este mecanismo presente em *A quinta história*, onde um único relato é reiniciado várias vezes até que, uma vez estabelecido o mecanismo, o narrador abandona o texto, sugere que este continuará se repetindo como por uma mágica inércia e parece tão explícito que certamente insinua uma intenção autoral demonstrativa. Nádia Battella Gotlib, uma das biógrafas mais conceituadas de Lispector, aponta também para este “fio temático”, o da história que não acaba nunca, como algo caracterizador da própria marcha da ficção de Clarice, na medida em que revelaria um processo de exploração da intimidade e uma procura sempre de novos lances de representação, movida pela insuficiência e pela impossibilidade. Ao comentar isto em sua análise deste mesmo conto, Gotlib sugere:

Não será, inclusive, o eixo estrutural de histórias que se sucedem, indefinidamente, até uma quinta, caso de ‘A quinta história’? Como poderia, quem sabe, haver uma sexta? Sétima? Mil e uma? Pois nesse conto a narradora afirma, a respeito dessa sua história, que são cinco - e que são uma só (GOTLIB, 1995, p.85).

Montero Ferreira, autora de outra relevante biografia de Lispector, relata dois momentos da vida da escritora em que se manifestara esta procura pela história ideal, a história que não acabaria nunca. Primeiro, na companhia de uma amiga, quando tinha uns seis anos de idade, Clarice inventou a seguinte brincadeira: ela começava a contar uma história e quando não sabia como continuar, a amiga prosseguia o relato. Se este ameaçasse chegar a um final definitivo (ocasionado, por exemplo, pela morte de todos os personagens), Clarice ressuscitava o fio narrativo aclarando que “não estavam bem mortos”; ela mesma relembra o fato em uma

entrevista concedida ao Museu de Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976: “Antes de ler e escrever, eu já fabulava. Inventei com uma amiga quieta, que me obedecia, uma estória que não acabava mais”. O segundo momento ocorre, passados alguns anos, quando Clarice, já adolescente, começou a escrever um conto que não tinha fim, “com uma história complexa” e cujos originais foram jogados fora (FERREIRA MONTERO, 1999, p.35 e 63).

Também nos parece ilustrativo desta particularidade da autora acerca da escolha dos títulos de suas obras o romance *A hora da estrela*, em que a própria Clarice sugere treze títulos possíveis para a obra, articulados pela conjunção *ou* e entre os quais inclui, curiosamente e como segunda opção, o mesmo *A hora da estrela*. Os outros títulos são: *A culpa é minha*, *Ela que se arranje*, *O direito ao grito*, *Quanto ao futuro*, *Lamento de um blue*, *Ela não sabe gritar*, *Uma sensação de perda*, *Assobio no vento escuro*, *Eu não posso fazer nada*, *Registro dos fatos antecedentes*, *História lacrimogênica de cordel* e *Saída discreta pela porta dos fundos*. Em entrevista concedida a Júlio Lerner, pertencente ao acervo da TV Cultura de São Paulo, a escritora responde à pergunta sobre o título do romance que estava escrevendo com veemência e sem vacilar: “Tem treze títulos; são treze nomes”². Cabe destacar ainda, embora não seja assunto deste capítulo dirimir tais questões, que dois destes títulos aludem ao grito: *O direito ao grito* e *Ela não sabe gritar*; outras considerações concernentes a estas alusões serão retomadas ao tratarmos, mais adiante, dos outros títulos do romance *Água viva*. A respeito ainda da titulação em *A hora da estrela*, lembramos as palavras de Lucia Helena:

Em *A hora da estrela*, desde a “Dedicatória do autor, na verdade Clarice Lispector” (HE, 7) aos títulos, Lispector não só desorganiza a expectativa habitual do leitor, como aborda igualmente o fato de que, *enquanto mimesis da produção*, a literatura consiste justamente na ambigüidade. (HELENA, 2006, p.68).

Mas o que seria, afinal, o título? Qual a sua real importância ou função dentro do texto literário? Além de estabelecer o primeiro contato entre escritor e leitor também pode ser visto como uma tentativa de condensar em poucas palavras o conteúdo todo da obra; nele podemos perceber uma explicitação das intenções do escritor, nem sempre alcançadas ao longo do texto; pode propiciar, ainda, um jogo não

² Tive o privilégio e o prazer de escutar a gravação desta entrevista, em versão íntegra, durante a visita à exposição: “Clarice Lispector, *A hora da estrela*”, no CCBB do Rio de Janeiro, em 18 de setembro de 2008.

só com a própria narração senão também com o leitor. Na mesma entrevista, à qual nos referimos no parágrafo anterior, Clarice comenta, agora assumindo o papel de leitora, que sempre leu de tudo, tudo misturado e que não escolhia os livros pelo nome de seus autores e sim pelos seus títulos, confirmando desde cedo o poder de atração que estes exerciam sobre ela.

Entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, certamente movida pela necessidade de melhorar a situação financeira precária após seu divórcio, Clarice escreveu semanalmente, aos sábados, para o *Jornal do Brasil*. Esta vasta produção como cronista encontra-se reunida na obra *A Descoberta do mundo*. Doravante, a nossa análise dispensará uma atenção diferenciada a estes escritos, sobretudo no que diz respeito à relação que guardam com *Água viva*, pois, além de serem obras coetâneas, pudemos verificar pessoalmente o amplo espaço de interseção entre ambas. Aquela delicada e atenta escolha dos títulos que observamos anteriormente seria a mesma que a autora dispensava às suas crônicas; assim, *Escrever* intitula três relatos distintos, escritos em três datas não apenas diferentes como também separadas por um considerável intervalo: 14 de setembro de 1968, 02 de maio de 1970 e 18 de novembro de 1972. Este mesmo ato de escrever inspirou outras crônicas, cujos títulos - com ligeiras variações entre si - parecem expressar esta reflexão inquietante da autora sobre o processo da escrita: *Como é que se escreve?*, *Quem escreveu isto?*, *A perigosa aventura de escrever*, *Mas já que se há de escrever*, *Sobre escrever*, *Escrever ao sabor da pena*, *Máquina escrevendo* e *Escrever as entrelinhas*. Em outros casos encontramos crônicas com temáticas bem diferentes, porém sob títulos apenas modificados: *O meu próprio mistério*, *Mistério*, *Mistérios de um sono*, *O reino cheio de mistério*, *Mistério: céu*. Ou ainda acerca da vida: *Aprender a viver* e *Aprendendo a viver*, como também do amor: *Amor*, *Amor á terra*, *Uma história de tanto amor*, *Declaração de amor*, *Ao que leva o amor* e *Amor imorredouro*.

Outros exemplos nos permitem rastrear, sempre através dos títulos das crônicas, certa continuidade, não só temática como também temporal, como em *Das doçuras de Deus* e *De outras doçuras de Deus*, ambas datadas no mesmo dia, 16 de dezembro de 1967. Ou também: *Falando em viagens*, *Estive na Groenlândia* e *Estive em Bolama, África*, que também foram escritas no mesmo dia, 12 de junho de 1971. Esta continuidade também pode aparecer manifesta diretamente no título, fazendo parte da sua composição, como vemos na crônica *Os obedientes*, composta das partes *Os obedientes (I)* e *Os obedientes (Conclusão)*, ou em *Miopia progressiva (I)* e

Miopia progressiva (Final), *Bichos (I)* e *Bichos (Conclusão)*, assim como em outras em que os relatos vão compondo muitas partes de um todo, como em *A princesa - Noveleta* (dividida em 4 partes e um final), *Travessuras de uma menina* (dividida em três partes e uma continuação). Enquadram-se neste mesmo caso as crônicas dedicadas a Alceu Amoroso Lima, compostas de três partes, (I), (II) e (Final) assim como as que relatam as entrevistas com Pablo Neruda e Tom Jobim.³

Nem sequer nas correspondências que Clarice intercambiou de maneira intensa com parentes e amigos, ao longo dos quinze anos em que morou longe do Brasil, deixamos de encontrar referências a este ato quase lúdico de batizar e rebatizar textos. O rico conjunto de cartas abrange o período de quase quatro décadas, dos anos 1940 até pouco antes da sua morte, em 1977, período durante o qual ela residiu no Rio, Belém, Nápoles, Berna, Torquay e Washington (décadas de '40 e '50) e, mais tarde, quando ela volta a residir no Rio de Janeiro (décadas de '60 e '70). Somam, ao todo, 70 cartas de sua autoria –cartas pessoais ativas – reunidas no livro *Correspondências* sob a organização de Teresa Monteiro. Em carta encaminhada a Lúcio Cardoso, a autora dedica um longo e detalhado parágrafo às justificativas e considerações sobre a escolha do título de seu segundo romance que sairia publicado em 1946. A eleição deste título, *O lustre*, havia sido questionada e criticada tanto pelo amigo escritor quanto pela irmã mais velha da escritora, Tânia⁴. Na página 62 de *Correspondências* lemos: “Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto”. Poucos dias depois, em 26 de março de 1945, ela escreveria ao mesmo Lúcio Cardoso: “Tânia fez sérias restrições a *O lustre*. Inclusive quanto ao título. Vai assim mesmo embora ela tenha razão. Nada ali presta realmente” (LISPECTOR, 2002, p.70). No segundo trecho desta mesma carta, Clarice tece múltiplas considerações em torno a este título, e vai metamorfoseando-o segundo as mais variadas condicionantes:

Talvez você ache o título mansfildeano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas de Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas

³ Referimo-nos a: *Entrevista-relâmpago com Pablo Neruda* (duas partes), p. 183 e 185, e *Conversa meio a sério com Tom Jobim* (I, II e III), p. 358, 360 e 361 (LISPECTOR, 1999).

⁴ Ainda sobre esta mesma obra de Lispector, *O lustre*, nos parece interessante para este trabalho e as considerações que teceremos adiante comentar alguns pormenores. A protagonista do romance, cujo nome próprio, Virgínia, vem de por si repleto de conotações e significados, aparece descrita como alguém profundamente marcado *pelo signo da água* (“*Ela seria fluida durante toda a vida*”); Virgínia transita entre o passado decadente do casarão da família e a cidade grande e a sua vida escorre entre relações misteriosas com o irmão sem vincular-se a nada, morrendo atropelada no final do romance, o mesmo desfecho trágico que ceifaria a vida de Macabéia, protagonista de *A hora da estrela*.

palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo então Proust alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo proustituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes (...). O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso me deu muitas vezes certo desgosto (...) (LISPECTOR, 2002, p.62).

Clarice tinge, desbota e pinta novamente o nome do romance com diferentes cores e texturas, vai testando as possibilidades como em busca da mais adequada e passeia por três nomes próprios, Mansfield, Proust e Chopin expressando sutilmente a influência que cada um desprende sobre esta nomeação; Clarice brinca também com o par “proustiano” e “prostituto”, como se tropeçasse nas palavras ou não exercesse total controle sobre elas. Em outra de suas correspondências há mais um vaivém entre diferentes opções para titular seus textos; remetida desde Washington, datada em 17 de outubro de 1955 e dirigida às irmãs Tânia e Elisa. Nela, a escritora faz menção a seu livro *A maçã no escuro* (terminado em Washington em 1956), o mesmo que em cartas anteriores ela mesma havia chamado *A veia no pulso* (LISPECTOR, 2007, p.259). Ainda sobre este último título, encontramos um registro importante em uma carta que Clarice recebe do grande poeta e amigo João Cabral de Melo Neto; embora ambos tivessem morado no Recife na década de '30, só se conheceriam mais tarde, no Rio de Janeiro, quando o poeta iniciava sua carreira diplomática. Desde Sevilha, em fevereiro de 1957, ele discorre sobre as vacilações de Clarice com relação à escolha do título *A veia no pulso*:

Quem foi o errado que foi contra *A veia no pulso*? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. Em 1º lugar porque veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; em 2º, porque *A veia* não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo e feio. “*A veia*”, no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambigüidade não é motivo para tirar e sim para deixar (...).

Se na língua falada fôssemos criticar todos os sentidos duplos provocados pelo artigo ou pela preposição “a” teríamos de ficar calados. Por outro lado, só um idiota, ouvindo *A/ VEIA NO PULSO* pode entender *Aveia no pulso* (in MONTERO, 2002, p. 215).

Não transcrevemos todo o fragmento por ser longo demais para as delimitações a que nos propusemos nesta pesquisa, mas pareceu-nos importante citá-lo para a hipótese a que estamos tentando conduzir esta reflexão inicial, que é a de que a problematização de como titular os textos que escrevia era basilar para Lispector e, como tal, requer uma mirada mais atenta e perspicaz de nossa parte.

Em *Água viva*, obra em que centramos nossa análise, há sinais que nos parecem importantes sobre este cuidado clariciano com a titulação; até conseguir escrever o romance, a autora debateu-se durante três anos e teve muitas dúvidas com respeito a sua publicação; dois anos antes desta, já existia uma versão que contava com mais páginas do que a versão final e que fora batizada como *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*⁵; mostrando-se insegura, Clarice vai adiando a publicação. Posteriormente escolhe novo título, *Objeto gritante*⁶, mas declara mais tarde em uma entrevista que este “não funcionava”, para finalmente editá-lo como *Água viva* “prefiro *Água viva*, algo que borbulha; na fonte (...)”; este último título parece condensar uma metáfora maior da busca claricana, a procura da forma do que é informe, aliada ao acentuado abrandamento das linhas descritivas e representacionais.

A primeira edição do romance, que data de 1973, só ocorreu após várias versões manuscritas; os originais se encontram preservados no Acervo Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro; únicos originais da autora que se conservaram até hoje, nos permitem ver diversas correções, emendas e rabiscos que testemunham estas vacilações, presentes até o último momento de enviar o texto à editora. Na capa do roteiro encaminhado para a revisão, quando o romance ainda mantinha o título de *Objeto gritante* é possível identificar três títulos rabiscados: o primeiro deles, *Monólogo com a vida*, foi datilografado e está riscado à mão; embaixo lemos, escrito à mão, *Uma pessoa falando*, título que fora também sublinhado e riscado. Por último, aparece mais uma vez, mas agora escrito à mão, *Monólogo com a vida*, riscado novamente. Na margem superior esquerda, preservado, *Água viva*. Assim como aconteceria anos mais tarde com os títulos de *A hora da estrela*, a autora põe à mostra sua indecisão e ao mesmo tempo a importância que dava a esta questão, insistindo na tentativa e repetição de alguns dos seus títulos. Lastros destas idas e voltas sobre a escolha de um desses nomes para o texto se encontram também entre as linhas do

⁵ Para uma consulta mais detalhada sobre outros pormenores e vicissitudes desta primeira versão de *Água viva* e sua publicação, sugerimos consultar a obra *Clarice, una vida que se cuenta*, de Nádía Battella Gotlib, a partir da p. 453.

⁶ Relembramos aqui que alusões a este ‘grito’ apareceram também como duas das opções de títulos para *A hora da estrela*, último romance escrito por Clarice e posterior à *Água Viva*.

romance⁷; agrupamos as citações seguindo cada um dos três títulos para que a leitura e identificação resultem mais claras:

a) *Atrás do pensamento*:

“*Atrás do pensamento* não há palavras: é-se” (AV, p.27).

“Minha pintura não tem palavras: fica *atrás do pensamento*” (AV, p.27).

“O que me guia apenas é um senso de descoberta. *Atrás do atrás do pensamento*” (AV, p. 60).

“No *atrás do meu pensamento* está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. Que silêncio. ‘Deus’ é de um tal enorme silêncio que me aterroriza” (AV, p.78).

“Eu protesto em nome do que está dentro do objeto *atrás do atrás do pensamento*” (AV, p.79).

b) Objeto gritante (monólogo interior):

“Por enquanto há diálogo contigo. *Depois será monólogo*. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem” (AV, p. 43).

“Estou agora ouvindo *o grito* ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura (...)” (AV, p.45).

“Se tenho que ser um *objeto*, que seja um *objeto que grita*” (AV, p.79).

“O que me salva é *grito* (...). Sou um *objeto* urgente (AV, p.79)”.

c) *Água viva*:

“Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de *águas abundantes*. E eu livre” (AV, p.28).

“O que te falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo ‘*águas abundantes*’ estou falando da força de corpo nas *águas do mundo*” (AV, p. 28).

Assim, em *Água viva* e em grande parte da obra clariciana, a labor da escrita vai conformando-se com os títulos e estes desempenham uma função que certamente

⁷ Doravante todas as citações de *Água viva* se colocarão sob a sigla AV seguida do número de página e serão extraídas da edição da Editora Rocco Ltda., Rio de Janeiro: 1998. Os grifos de todas estas citações são nossos.

excede a função de elemento paratextual. Em seu livro intitulado justamente *Paratexto*, Maite Alvarado (2006, p. 46) nos aporta uma citação de Umberto Eco que ilustra bem esta função dos títulos como “chaves” interpretativas:

Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa. Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan *Rojo y negro* o *La guerra y la paz*. Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo, como *David Copperfield* o *Robinson Crusoe*, pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor (...) Quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas, porque es evidente que *Los tres mosqueteros* es, de hecho, la historia del cuarto. Pero son lujos raros, que quizás el autor sólo puede permitirse por distracción (...).

Valendo-se de uma ironia fina e sutil ao escolher os seus exemplos, Umberto Eco nos sugere que pode haver certa “desonestidade” por parte do autor ao escolher o título de seus textos, e que mesmo nos casos de “raro luxo”, que “respeitam mais o leitor” e que segundo Eco seriam os textos homônimos do herói que os protagoniza, há uma interferência “indevida” do autor. Parece-nos tão evidente a presença destes títulos na urdidura do texto que isto determinou a eleição dos nomes de nossos três capítulos e ainda mais: talvez o percurso argumentativo mais íntimo desta dissertação.

Outro traço circunstancial da escrita de *Água viva* que sublinhamos é a simultaneidade com a escrita das crônicas do *Jornal do Brasil* a que nos referimos anteriormente; entremeando-se, assim, com estas, em sua própria gênese, o romance revela um corpo de colagens e fragmentos, com um fluxo sem interrupções de trechos que parecem migrar de outros escritos anteriores; da mesma maneira, o labor jornalístico da escritora nutria-se dos escritos ficcionais. Em *Clarice, uma vida que se conta*, a biógrafa Gotlib cita a própria Clarice comentando esta justaposição de escritas em princípio bem diferentes: “Eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônica. Então eu aproveitava e botava - não era crônica não, era um texto que eu publicava” (GOTLIB, 1995, p.375).

Esta problematização concernente à nomeação dos textos parecia estender-se também à questão do gênero. Em nota introdutória à edição das crônicas, Paulo Gurgel Valente, filho da escritora, nos adverte que os textos ali compilados “não se enquadram facilmente como crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações”. A seguir, ele afirma que há ainda nesta reunião “novelas e contos que constam de outras publicações, mas que foram aqui mantidos para preservar a continuidade”. A mesma Clarice, ao aceitar o convite do jornal para que as escrevesse, manifestou o sentimento

de viver o estranho fato de dividir-se entre ser escritora e jornalista; sentindo-se anônima e discreta nos livros, na coluna ela sente que “se dá a conhecer”; sentimento que podia ser inclusive agradável, mas sempre lhe resultava estranho: “É curiosa esta experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia ‘minhas coisas’ para poucos. Está sendo agradável a sensação” (LISPECTOR, 1999, p. 399). Gênero aparentemente mais ligeiro e ameno, dependente do jornal e composto por breves relatos em que geralmente o autor comenta assuntos atrelados ao cotidiano, a crônica rompe com o grandioso e o monumental e celebra os pequenos fatos da vida corriqueira sem deixar de imprimir-lhes a subjetividade interpretativa da autora. Ao trazer, assim, uma pincelada sobre o cotidiano, uma dúvida ou espanto, a crônica transcende o assunto sobre o que se escreve e pode suscitar também uma pergunta sem resposta.

Citando as belas palavras de Sylvia Perlingeiro Paixão na nota de orelha da edição:

A informalidade investe de leveza uma linguagem cuja densidade busca revelar o segredo das coisas mais simples, o cotidiano transfigurado pelo olhar de Clarice, que redescobre nas Macabéas de todo dia a luminosidade de uma presença estelar. Entre flanelas e vassouras, mulheres simples e humildes se transformam em personagens que se eternizam (LISPECTOR, 1999, orelha).

Encontramos, na sucessão de várias crônicas, a composição de alguns de seus contos; por outro lado, um olhar mais atento em escritos que são independentes e autônomos revela que são fruto de uma reestruturação de outros relatos; disso se desprende e se compreende a forte percepção dos desdobramentos e variações sobre temas recorrentes que nos transmite o exame da obra clariciana em seu conjunto. Em visita à exposição a que aludimos anteriormente, observamos um recorte de uma página do Jornal do Brasil que foi preservado; ali o título *Tortura e glória* aparece riscado à mão e substituído por *Felicidade clandestina*, sob o qual seria publicado em forma de conto pela Editora Sabiá em 1971. Já em nosso objeto de estudo, *Água viva*, encontramos um sinal importante sobre o gênero; a inscrição da palavra “ficção” inserida logo depois do título; esta idéia de ficção sugere uma problemática que ultrapassa a questão do gênero⁸. A advertência aparece somente na versão impressa,

⁸ Ao realizar estas afirmações baseio-me na edição de meu exemplar pessoal de *Água viva* (Editora Rocco, Rio de Janeiro: 1998) e na minha consulta aos manuscritos originais da obra, preservados na e sob a guarda da *Fundação Casa do Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira / Acervo Clarice Lispector*, no Rio de Janeiro. Na primeira edição de *Água viva*, que data de 1973 e foi

não nos originais, e aponta para algo que ultrapassa a indicação de gênero e do tipo de discurso de que se trata. Voltaremos ainda a este assunto no **Capítulo III**.

Por enquanto, basta-nos destacar que *Água viva* é uma obra particularmente difícil de catalogar ou enquadrar em qualquer gênero. Já foi considerada ficção introspectiva, romance psicológico, poema em prosa, e inclusive, uma carta de despedida; alguns estudos apontam ainda para a possibilidade de ser uma reunião de notas, fragmentos autobiográficos, pensamentos do cotidiano ou um diário, já que de tudo isso há um pouco em *Água viva*. Na capa do roteiro para a revisão que Clarice encaminhou ao editor e que comentamos com anterioridade se lêem duas indicações importantes a este respeito; numeradas e manuscritas em dois tons diferentes de tinta, advertem-nos: “1- Se você considerar isto aqui como mais do que uma carta, fique ciente que se trata de um *anti-livro*”; “2- Este é um *anti-livro*” (grifos nossos). Parece bem claro o anseio da autora de libertação de todas as etiquetas e classificações, colocando-se conscientemente na contramão, na oposição do livro comum. Na última nota na margem dessa página a autora escreve: “O núcleo é ‘it’, portanto, neutro” e ainda uma ordem imperativa diluída pelo uso do infinitivo: “Abolir a crítica que seca tudo”.

A respeito da tentativa das classificações, Walter Benjamin afirma que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero, ou o ultrapassam; ao analisar a obra literária de Proust, o ensaísta a insere no grupo das grandes; isto é, daquelas que constituem casos excepcionais; consideramos *Água viva*, neste sentido, uma obra das menos classificáveis. Despojado de qualquer etiqueta, norma ou formalismo, *Água viva* se alinha às obras que embarcam na viagem rumo às trevas interiores, em direção a mais íntima penumbra da existência. No final da página 12 do romance, como se viesse a corroborar esta afirmação benjaminiana, a narradora adverte: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”. Trabalhando exaustivamente o texto de *Água viva*, escrito durante longas noites de insônia ou ao amanhecer, uma vez enviado à editora, porém, parecia não despertar mais interesse algum em Clarice, como se uma vez cedido aos leitores passasse a ser “livro morto”, como se fosse um peixe depois de haver sido fígado pelo anzol e já retirado da água. Em entrevista realizada por Affonso Romano de Sant’Anna e

publicada pela *Artenova* e na edição de 1978, da *Nova Fronteira* também figura esta inscrição. No entanto, ao comparar a obra original com a versão em língua espanhola, editada por *Ediciones Siruela* em Madrid, em 2003 e com tradução de Elena Losada, comprovamos não sem certa surpresa que esta inscrição, “ficção”, havia sido suprimida.

Marina Colasanti, concedida ao Museu da Imagem e do Som e datada em 20/10/76, Lispector responde: “Quando é publicado é como livro morto. Não quero mais saber dele”. Cabe destacar que existe uma oposição, um contraste bem definido entre esta idéia de “livro morto” e a idéia de “anti-livro” a que aludimos na página anterior; “Livro morto” é uma expressão genérica, aplicável a qualquer um de seus livros uma vez que estes são publicados. “Anti-livro”, porém, indica um livro em especial, oposto a “O” livro. O aspecto fragmentário do texto deixa a impressão de nunca chegar à totalidade, como se estivéssemos diante de um *collage* inacabado, que aproxima o leitor do limite, da desagregação absoluta, dos “os dois pontos à espera” (AV, p. 77). Vale a citação completa: “É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera”; sobre este assunto da expectativa não cumprida, da obra inacabada, de algo que se aguarda e que, no entanto será sempre frustrado e frustrante, cabe lembrar as palavras de Schlegel, citado por Walter Benjamin em seu ensaio *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, quando afirma que: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além”. O completo pode ser apenas desfrutado. Em seu escrito com as preciosas considerações sobre o narrador Benjamim acrescenta, ainda sobre este aspecto da incompletude da obra literária, que a palavra FIM no final de uma narrativa não pretende fechar a história, mas convidar o leitor a refletir sobre o sentido da vida ⁹. Veremos mais adiante que esta reflexão se aplica como uma fina e suave luva à escrita de Lispector, cujos finais surpreendem e instigam justamente pela sua falta de finalização; acerca disto, parece pertinente lembrarmos das linhas pontilhadas com que termina a narração de *A paixão segundo G.H.*, ou a sugestiva palavra “sim” com que o narrador-personagem-autor Rodrigo S. M. se despede de nós em *A hora da estrela*. Tudo isto se evidencia ainda mais em *Água viva*, cuja frase final na página 87 do romance nos adverte, precisamente, acerca do não-final do texto: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”.

Ao adentrar nas páginas do romance percorremos junto com a narradora um mundo fronteiroço, líquido, que se situa entre o que já não é mais e o que ainda não é; as nossas seguranças ficam, então, muito cambaleantes, e mergulhamos fundo em elementos de desequilíbrio e de profunda ruptura da linearidade. Desta forma e sobre tudo com *Água viva*, Lispector situa-se à margem da classificação de gêneros

⁹ Este comentário encontra-se na p. 213 do capítulo sobre O narrador, in “*Obras escolhidas*”, volume 1. Editora Brasiliense; São Paulo: 1996.

narrativos. Ela oferece ao leitor, quase sem modificações, a página 47 do romance, cujo relato é protagonizado por uma rosa muito peculiar que desperta o afeto especial da narradora; esta descrição constitui também o pilar central da crônica *Bichos (conclusão)*, escrita em 20 de março de 1971; o início e o final desta crônica estão compostos de trechos que não figuram em *Água viva*, o que reveste a escrita clariciana com esse caráter de *collage* que mencionávamos no parágrafo anterior, ou *pastiche*, adotando o termo utilizado por Foucault (FOUCAULT, 1996, p.70) ¹⁰.

Esta escrita tão própria, que ressurgue e parece reescrever-se incessantemente, se reflete não só na transcrição e no aproveitamento de certos trechos como também na abordagem dos temas que percorrem estes textos em seus diferentes formatos e gêneros; com efeito, na crônica *Estado de graça - trecho*, datada em 06 de abril de 1968, Clarice descreve a experiência dessa “lucidez de quem não adivinha mais”, desse estado “que não é usado para nada” (LISPECTOR, 1999, p.91). Apesar de afirmar e reafirmar sua inutilidade, a autora escreve sobre esse mesmo estado, essa “graça de existir”, na página 79 de *Água viva*, valendo-se de parágrafos quase idênticos. Da mesma maneira, nos contos publicados na segunda edição de *A legião estrangeira (Fundo de gaveta)* ¹¹, aparecem, com ligeiras variações, trechos que descrevem “uns minutos de graça”, tema que volta também a aparecer nas páginas do romance *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres* e do qual também não escapam as cartas de Clarice. Em uma delas, escrita ao amigo e escritor Fernando Sabino, lê-se: “Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim, uma coisa que sucede como se me tivessem mostrado a outra face” (LISPECTOR, 2002, p.107).

Todo este intrincado processo de nomeação e renomeação, de citação e aproveitamento da escrita e metamorfose ou mutação de diferentes textos nos abre uma janela para a compreensão daquilo a que a própria autora se referiria como plágio

¹⁰ Ao consultar o Dicionário Robert, da língua francesa, sobre este termo “*pastiche*” vemos que se vincula ao verbo “*plagiat*” e ao substantivo “*imitation*”. Os artistas que aderem a esta manifestação artística do *pastiche* partem de uma obra original e bem conhecida, e a ela vão incorporando ou distorcendo elementos com um propósito ridicularizante ou de ruptura formal (MICRO ROBERT, *Dictionnaire du français primordial*, Paris, 1986, p.765).

¹¹ Referimo-nos aqui, especificamente, a dois contos: *Os espelhos de Vera Mindlin*, um dos mais longos, e “*A pesca milagrosa*” ou “*Esboço de um guarda-roupa*”, para citarmos também um relato breve. Publicado em 1964, o mesmo ano de publicação de “*A paixão segundo G.H.*”, a “*Legião estrangeira*” é o segundo livro de contos de Lispector. Esta primeira edição, completa, esta composta por duas seções: a primeira contém textos mais longos, e a segunda (com contos breves) intitula-se assim, “*Fundo de gaveta*” por sugestão do amigo Otto Lara Resende. Em edições posteriores estas partes serão publicadas por separado.

de si mesma. Em uma das cartas dirigidas a seu filho Paulo, Clarice escreve: “As crônicas do *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais pretendo me ‘plagiar’” (GOTLIB, 1995). Pinceladas sobre o dia a dia, uma dúvida ou um espanto, provavelmente uma “pergunta sem resposta”, como sugeriu Nina Horta¹², a crônica constitui já de por si e a partir da própria fundação um gênero instável e ajustado a um formato definido e formal, que carece, porém, de uma poética narrativa, as crônicas revelam outro aspecto que pareceria confirmar esta intenção de autoplagiar-se: o modo desorganizado e talvez aparentemente caótico de criação que Clarice adotara, guardando folhas soltas (muitas vezes pequenos pedaços de papel, como guardanapos, papéis de bala ou bilhetes) nas quais anotava idéias fragmentadas, surgidas nas mais diversas situações do seu cotidiano. Ao tratar esta questão, Yudith Rosenbaum nos diz:

Será a ordenação dessas notas que irá compor o romance de estréia, que marca também seu método desde então definitivo: jamais reescrevia nem revisava suas anotações fragmentárias e dispersas. “Eu acrescento e corto, mas não reescrevo” (ROSENBAUM, 2002, p.28-29).

Com efeito, todas estas modificações, não só nos títulos como também no gênero (crônicas que viram contos, contos que integram romances, e trechos de romances que se transformam em contos e crônicas), apontam para um inacabamento, uma inconclusão, uma incompletude, uma espécie de nudez através da qual se tenta alcançar uma escrita sem máscaras nem véus, “(...) quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’”, escreveria em outra crônica. No **Capítulo II** veremos que, em outras ocasiões, Clarice Lispector também usará esta mesma frase “Era uma vez”; não obstante, veremos também que, analisadas em seus diferentes contextos, derivam significações diferentes. Esta é quiçá a maior dificuldade para trabalhar os textos de Lispector e é também mais um sintoma de seu anseio de não se deixar domesticar, de “rebelar” as palavras (e por extensão, as frases) ao usar as mesmas, porém com uma significação diferente e infinita segundo cada contexto. A indagação que a leitura deste fragmento faz nascer é sobre o que seria este “verdadeiro” era uma vez, sobre este doloroso e delicioso ato da escrita genuína, não legitimada pela maior veracidade de um fato, mas que finalmente livre de rótulos e

¹² Esta definição de Nina Horta forma parte das palavras iniciais de sua crônica publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, no suplemento *Folha Ilustrada*, em 18/12/2008.

críticas, tocasse no ponto exato de convergência entre felicidade e angústia, entre dor e alegria, no lugar em que as oposições perdem força e os contrários se diluem.

Minha autocrítica a certas coisas que escrevo, por exemplo, não importa no caso se boas ou más: mas falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa - pois esse ponto é o agulhão da vida (LISPECTOR, 1999, p. 201).

Esta expressão tão clariciana, “o agulhão da vida”, reaparece em um curioso fragmento que finaliza a crônica de 26 de abril de 1969; Lispector relata o seu casual e insólito encontro com uma vizinha “vestida de uniforme listrado de empregada” mas que “falava como dona-de-casa”, que a ajuda a carregar os embrulhos e se despede dela dizendo: “A vida tem que ter um *agulhão*, senão a pessoa não vive”; a esta citação direta a escritora acrescenta as últimas palavras da crônica: “E ela usou a palavra *agulhão*, de que eu gosto” (LISPECTOR, 1999, p.189; grifos nossos); podemos reconhecer neste agulhão a mesma matéria informe do silêncio e o mistério, “o da vida”, o mesmo ao que Clarice se refere em uma carta escrita à irmã Tânia, datada em 15 de janeiro de 1957:

(...) com os anos de ausência acumularam-se tantos fatos e pensamentos que não foram transmitidos que sem querer se toma um ar misterioso. Se estivéssemos juntas, mesmo que eu não contasse, alguma coisa se transmite sempre pelo rosto, pelos gestos, pela presença. Ou então uma pessoa sente o calor da outra, e tudo de algum modo se comunica. Mas, com o tempo, habituei-me também ao silêncio, e fica assim mesmo. Mas não há propriamente mistério, senão “o da vida”, em profundidade e em superfície (LISPECTOR, 2007, p. 282).

Protegida e ao mesmo tempo desarmada na intimidade de uma carta a alguém tão próximo e íntimo, comenta acerca do mistério que não é propriamente mistério, senão “o da vida”. Porém, o que queremos destacar nesta citação, pois nos parece importante para a hipótese a que esta reflexão parece conduzir-nos é a menção que Clarice faz ao acúmulo de fatos e pensamentos não transmitidos (porque não comunicáveis por palavras contadas, quiçá?) e também as alusões a uma forma diferente de transmissão, operada mediante ações físicas, biológicas e nitidamente corporais (rosto, gestos, presença, calor); introduzindo a frase com a conjunção adversativa “mas”, o que a escritora opõe a esta transmissão é a possibilidade que apresenta no final, a do silêncio.

Como se não bastassem todas estas vacilações relativas ao título dos textos e também ao gênero em que estes se inscrevem, o efeito gelatinoso e móvel que as

perfila parece contagiar também a própria assinatura de tudo quanto ela, como autora, Clarice Lispector, escreve. Como se um líquido denso e espesso se derramasse sobre todos os âmbitos da obra clariciana, outorgando-lhe uma capa de opacidade e ambigüidade; isto é: o problema da nomeação da obra enquanto título contagia e se espalha à nomeação do próprio objeto literário enquanto gênero, atingindo também a assinatura de qualquer texto escrito por ela, sem deixar de fora a questão do nome próprio.

O poder sugestivo e cativante que os nomes próprios exercem na escritora se manifesta também em esferas de sua vida pessoal e íntima; ao escrever à irmã Tânia, em carta de 28 de abril de 1948 sobre a escolha do nome de seu primogênito, Clarice comenta que o nome *Diana* é lindo e tem, de algum modo, o caráter do nome *Márcia* (sobrinha de Clarice, filha de Tânia); já o nome *Beatriz* parece-lhe triste e romântico demais, “... para moça que usa tranças e borda ao crepúsculo” (LISPECTOR, 2007, p.188). Alguns meses mais tarde, em carta de 11 de setembro de 1948, escrita às duas irmãs logo após haver dado à luz, ela brinca com outros nomes possíveis para o filho:

Vou ensinar Pedrinho a gostar de vocês tanto quanto eu gosto. Ele se chama também Gildo, porque é muito glamouroso. E também se chama Kina-Redoxon, que é o nome de um bom remédio contra gripe (LISPECTOR, 2007, p.199).

Através de associação muito livre, mesclando elementos fonéticos e semânticos e propondo nomes “de verdade”, “reais” e outros inverossímeis, a escritora vai batizando e afirmando que o filho também se chama desta ou daquela maneira; uma idéia de não finalização transparece deste fragmento deixando-nos com a sensação de que ela poderia continuar a dar nomes e mais nomes, indefinidamente. Em outra das cartas, também para as irmãs Tânia e Márcia, datada de 25 de março de 1949, Lispector acrescenta estas possibilidades de nome próprio para o filho Pedro (que já havia recebido o apelido de *Juca* ou *Juquinha*):

Euríalo (é o novo nome de Juquinha) (...) vou logo informando os nomes dele: Juquinha, Euríalo, Júbilo, Pinacoteca, Vivaldi, Evandro, etc. Ele atende por qualquer desses nomes (...) Ele também atende por qualquer outro nome, tão burrinho ele é (LISPECTOR, 2007, p.219).

A vocação para a nomeação estende-se à esfera alheia; em carta dirigida ao colega escritor Lúcio Cardoso, Clarice chega a sugerir um título diferente para o livro do amigo, para logo em seguida mudar de idéia e concordar com a escolha inicial do nome próprio da personagem principal:

O livro podia se chamar Lucas Trindade, mas no momento em que Inácio aparece com o xadrez e o lenço perfumado, com a cara de boneca velha, então só podia mesmo se chamar Inácio (LISPECTOR, 2002, p. 69).

Este fragmento evidencia o cuidado atento de Clarice com relação aos nomes e o potencial que estes nomes detinham inclusive como acionadores da matéria ficcional; analisar com uma focalização mais perspicaz os vínculos que há entre os nomes próprios, o sentimento de ser em migração, a construção, re-construção e desconstrução da identidade parece algo necessário que recusa qualquer hipótese simples na obra de Lispector, uma vez que estes vínculos perpassam a sua narrativa e se entrecruzam pelos diferentes personagens de seus textos. Este embate, que nos parece tão clariciano entre os nomes próprios e os riscos e ameaças que a eleição destes nomes traz no bojo, revela um sutil aceno ao trágico na ficção da escritora, ao pôr e expor que a grande dificuldade de saber quem é o outro, parte da dificuldade anterior (e quiçá maior) de não saber quem somos nós. Concluído poucos meses antes de sua morte, *A hora de estrela* sai publicado em 1977, sendo, portanto, o último livro de Clarice publicado em vida. Anunciado pela escritora em entrevista como um livro que teria treze títulos e contaria a “história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, traz como personagem principal a uma migrante nordestina, que deixa a Alagoas natal para morrer no Rio de Janeiro. Fora do lugar no mundo (não só fora do mundo dos outros senão também fora do mundo em si), quando acordava não sabia mais quem era, até que depois pensava-lembrava que “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola”, ela carrega do passado uma infância paupérrima, havendo ficado órfã aos dois anos de idade e havendo sido muito maltratada pela tia que a criou.

Os nomes próprios com que Lispector batiza os personagens deste romance demandam uma leitura sutil e arguta e revelam uma construção autoral de extrema singularidade, assim como uma técnica narrativa de fina análise e elevado teor. Sem nome até completar um ano de vida, e por isso sem ser chamada até então, Macabéa preferiria continuar anônima e não chamada a ter um nome que ninguém mais tem; acha “sua graça” esquisita e constrangida escuta seu nome partido em duas partes mais esquisitas ainda pela perplexidade de Olímpico “- Maca, o quê? - Béa, foi ela obrigada a completar (...) - até parece doença, doença de pele” (LISPECTOR, 1998, p. 43). Assim como o nome de Macabéa nos remete à história dos macabeus Judas,

Jonatan e Simeão, filhos de Matatias¹³, o nome Olímpico de Jesus, o namorado com que ela vive “fracas aventuras” tem um sobrenome de “quem não tem pai” (além da óbvia alusão a Jesus de Nazaré) e um primeiro nome que remonta ao pai dos deuses helenos. Caberiam inúmeras interpretações a respeito destes e dos outros nomes neste romance, mas não é objetivo deste trabalho enveredar por este caminho. Porém, há na página 56 um diálogo entre estes dois nordestinos que se reconheceram como “bichos da mesma espécie que se farejam”, entre estes namorados “inócuos” que vale destacar:

(*Macabéa diz*): - Não sei bem o que sou, me acho um pouco...de quê?...Quer dizer não sei bem quem eu sou.
 - Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?
 - É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que nunca fui importante...
 - Pois fique sabendo que meu nome ainda será escrito nos jornais e sabido por todo o mundo (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Apesar do que Olímpico afirmara algumas páginas antes, que “a gente não precisa entender o nome” (p. 44), Macabéa sente que há “algo” dentro do nome, uma essência que nos escapa e nos faz falta, embora o nome próprio, como tal, seja uma marca que nasce e morre com quem a detém.

Esta problematidade acerca da qual refletimos nas páginas anteriores adquire dimensão ainda maior em *Água viva*, em cuja urdidura encontramos um “eu” declinado no feminino - valendo-nos aqui da expressão utilizada por Lucia Helena (HELENA, 2006, p.80 e ss.)- que estabelece um diálogo “em monólogo” com um “tu” declinado no masculino e a ele expõe suas ânsias e procuras mais íntimas; desta narradora-personagem sabemos também que exerce o ofício de pintora, labor que trocou para pôr-se a pintar por palavras; escreve sem ser escritora, pois ao fazê-lo parece lograr o processo de tornar-se outro. Sem nome, oculta atrás do pronome “eu”, vazio e como tal podendo ser preenchido por qualquer um ou por ninguém, a narradora flutua num discurso de liquidez ininterrupta que passa pela sedução, pela confissão e por momentos de quase delírio. A respeito deste anonimato, vale a pena

¹³ O primeiro livro dos Macabeus relata, nos capítulos 1 a 7, a história dos três filhos de Matatias, que lideram as lutas de resistência do povo judeu contra diversos invasores e que compreendem ao todo um intervalo de aproximadamente 32 anos (de 166 a 134 a de C.). Tomamos como fonte de consulta e referência a *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao; Desclée de Brouwer: 1975 (p.579-581). Ainda sobre este aspecto da obra citada, cabe citar a Nelson H. Vieira, quem realizou uma extensa análise acerca do judaísmo neste romance, afirma que *A hora da estrela* é uma adaptação da história apócrifa dos macabéus ao mundo contemporâneo (cf. Nelson H. Vieira, *A expressão judaica na obra de Clarice Lispector*, in *Remate de males*, p. 207). Acerca dos macabeus, cabe lembrar também o texto magnífico de Berta Waldman, intitulado *Entre passos e rastros* (WALDMAN, 2003).

lembrar Barthes (1968) quando, em seu artigo *A morte do Autor*, destaca o precioso instrumento analítico que a Lingüística nos proporcionou e que tanto contribuiu para desmistificar a imagem hipostasiada do Autor. Ao mostrar a enunciação como um processo vazio em sua totalidade e que, como tal, funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com qualquer pessoa dentre os interlocutores, esta ciência provou que o Autor nunca é outra coisa além daquele que escreve, assim como um Eu nada mais é do que o que diz “eu”. Para o teórico francês, a linguagem conheceria e trabalharia, assim, com um sujeito e não com uma pessoa. Este sujeito, definido pela enunciação e vazio quando fora dela, seria suficiente para conseguir que a linguagem se “mantivesse de pé”, ou seja, para chegar a esgotá-la completamente. Neste mesmo rumo de reflexão, o apagamento do Autor excederia o fato histórico ou o marco da escrita para transformar substancialmente toda a análise do texto moderno. A partir deste distanciamento do Autor, o texto passa a ser escrito e sobretudo a ser lido de tal maneira que este autor ausenta-se em todos os níveis. Assim, sem chegar a anular o tempo, dá-se preeminência ao espaço, à proximidade *com* e *das* coisas e à experiência transmissível. Foucault abordará também este assunto em seu ensaio sobre *Literatura e linguagem*; ao considerar os traços próprios das obras da Literatura do aspecto, ele cita como um dos mais representativos o apagamento de qualquer nome próprio em benefício do pronome pessoal, ou seja, de uma referência simples ao que já está nomeado numa linguagem iniciada desde sempre (FOUCAULT, 1996, p.177). Algumas vezes este apagamento se dá de maneira parcial, quando o nome próprio da personagem fica reduzido a sua letra inicial, como *A Paixão segundo G.H.*, romance de Clarice que foi publicado em 1964, o mesmo ano da publicação de seu livro de contos *A legião estrangeira*¹⁴.

Com efeito, não há em *Água viva* nenhuma menção a nomes próprios para as personagens em toda a obra¹⁵. Exceto quando lemos:

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. *Não pertence a língua nenhuma*. Eu me dou o nome de Amptala. *Que eu saiba*

¹⁴ Em sua tese de doutorado pelo *Departamento de Filologia Românica da Universidad Complutense de Madrid* intitulada *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, Antonio Maura assinala a hipótese de que essas iniciais poderiam referir-se ao Gênero Humano (p. 190).

¹⁵ Cabe observar que sim aparecem no romance diversos nomes de lugares geográficos, a maioria deles na cidade do Rio de Janeiro: O Jardim Botânico, o bairro de Santa Teresa, o Cemitério São João Batista. Outros remetem a lugares mais distantes: São Paulo, Lagoa Santa, Amazônia, Holanda, Espanha, os Pirineus, Tibet. Em ambos casos, funcionam como pequenas âncoras, sinalizações que fixam o cenário ficcional a uma realidade concreta, verossímil e verificável.

não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it (AV, p. 42; grifos nossos).

O aspecto que nos parece sobressair neste fragmento, único alusivo à nomeação de personagens em todo o texto, foi o que sublinhamos: ela se esforça por encontrar nomes que não pertençam à língua alguma; ou seja, que não existam, que estejam verdadeiramente vazios. Em carta à qual já nos referimos anteriormente (página 24) Lispector comenta esta frustração de já encontrar tudo feito, esta decepção de não ser possível inaugurar ou fundar algo realmente novo:

O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto (...)

E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros (LISPECTOR, 2002, p.62).

Por sua vez, em sua reflexão sobre Proust e os nomes, Barthes aponta para o aspecto sêmico dos nomes próprios, que seria variável no tempo segundo a cronologia do leitor; este, por tanto, lhe acrescenta ou lhe subtrai elementos, e assim vai transformando o Nome em um elemento “catalizável” e de infinita riqueza. Na crônica intitulada *Palavras apenas fisicamente*, Clarice elabora um fantástico e magistral percurso (como se tentasse escrever um novo dicionário), um verdadeiro compêndio poético sobre a palavra milagre, apresentada pela autora sob quatro formas diferentes, cada uma representada por uma língua: italiano, português, inglês e francês. No parágrafo final desta mesma crônica, lemos: “Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte” (LISPECTOR, 1999, p.325).

O teórico francês assinala também que este nome próprio dispõe de três propriedades que o narrador - na sua análise, trata-se do narrador da obra de Proust tomada como objeto de estudo - atribui à reminiscência. Estes elementos são o poder de essencialização, uma vez que não designa mais do que um único referente, o poder de citação, pois pode convocar-se livremente toda a essência encerrada no nome ao proferi-lo e o poder de exploração, já que pode ser desdobrado de igual maneira que se desdobra uma lembrança. Em resumo, o nome próprio seria a forma lingüística da reminiscência (BARTHES, 1996, p.171-190).

Esta reflexão anterior sobre os nomes e a titulação, somada a um olhar mais atento sobre a questão da ambigüidade dos gêneros e o aproveitamento do fragmentário na obra clariciana, brindaram-nos com uma visão mais ampla sobre as imbricações e repercussões que estes aspectos podem suscitar. Observamos, então, que esta problemática é a mesma que se manifesta na escolha dos títulos, infiltra-se na eleição dos nomes próprios das personagens e alcança o nome próprio da Autora.

Embora isto possa parecer-nos insólito hoje, passados mais de 30 anos de sua morte, neste cenário ambíguo, neste “lugar enfeitado”, valendo-nos do termo de Lucia Helena (2006), vão assim deformando-se, metamorfoseando-se, conformando-se, enfim, o nome de autor e a mesma assinatura de Clarice Lispector, quem, além de tudo isto também foi uma pessoa real.

I. 2. Clarice, só.

Embora não pretendamos explicar a obra de Clarice Lispector através da sua biografia (entre outros motivos por considerar que este assunto já foi abordado por vários excelentes pesquisadores e, principalmente, porque explicar a obra de um autor por sua biografia seria um contra-senso teórico), não podemos ignorar certas marcas que aparecem tanto em uma quanto em outra; ainda mais quando na seção anterior nos referimos à problemática do nome próprio e a como esta inevitavelmente repercute na autoria. Alinhamos-nos, assim, à opinião de Beatriz Sarlo, no sentido de que se ainda nos interessamos pelos escritores é porque a nossa experiência como leitores de ficção não nos convenceu de que esta ficção exclui e apaga totalmente a vida. Neste mesmo rumo de reflexão, Lucia Helena já observara que se a literatura não é um reflexo fiel do mundo, também não está totalmente fora dele¹⁶.

Começaremos um pequeno percurso por certos aspectos da vida de Clarice Lispector partindo de duas marcas que destacamos inicialmente: o deslocamento e o encobrimento; não obstante nos referimos a estas duas marcas como diferentes, fazemo-lo obedecendo apenas à necessidade de ordem na elaboração do trabalho; contudo, ambas são dificilmente distinguíveis entre si.

¹⁶ Esta observação foi realizada durante uma das aulas do curso “*Catástrofe, ética e representação: os romances da crise*” ministrado pela Dra. Lucia Helena no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, no 1º semestre de 2007.

O primeiro aspecto da vida da escritora alude a todas as viagens físicas e imaginárias de Lispector; um deslocamento constante cujo resultado e origem parecia ser o sentimento arraigado de não-pertencer a lugar algum. O constante exílio; o ser em trânsito. Clarice conheceria o seu futuro marido, Maury Gurgel Valente, na Faculdade Nacional de Direito em 1941. No dia 23 de janeiro de 1943 se casam e, logo em seguida, mudam-se para Belém do Pará, cidade para a qual o marido, então vice-cônsul, foi enviado. Em 1944 o casal viaja a Europa, onde residirão em Nápoles (de 1944 a 1946), Berna (de 1946 a 1949) e Torquay (de 1950 a 1951). Após uma curta temporada no Rio de Janeiro, o casal muda-se para Washington em 1952, cidade em que Clarice permaneceu até o ano de 1959, quando se muda para o Rio (agora definitivamente, com os dois filhos e já separada de Maury).

Em 15 de junho de 1968 Clarice escrevia em sua crônica *Pertencer* sobre este sentimento de desarraigamento:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. (...) A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. Então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho (LISPECTOR, 1999, p 110-111).

O sentimento de falta, de ausência e carência foi determinado pela própria experiência, “de vez em quando”, do seu contrário, do “pertencer é viver” que a partir desse momento saberia bem que não tinha nem teria. Uma imagem sutil desta rejeição, do constante e insistente “não pertencer” transparece das linhas do conto *Tentação*, que integra a compilação de *A Legião estrangeira* e mais tarde seria transformado na crônica *Destino*. A menina com soluço “como se não bastasse a claridade das duas horas” e ruiva “numa terra de morenos” encontra a sua outra metade neste mundo encarnada na figura de um cão *basset* “lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade... e ruivo”. Impossibilitados, comprometidos e espantados foram entregues ao destino na contramão, o de não pertencer um ao outro; “Sem palavras, desalento contra desalento” ambos renunciaram à única possibilidade de comunicação. Questionando a própria condição humana, desde sempre estrangeira, apátrida e partidária de “uma revolta involuntária”, pois há várias e mui distintas maneiras de ser ruivo em uma terra de morenos. Desde Berna, em 1947, Clarice escreveria às irmãs:

Porque se antes eu também queria enormemente estar no Brasil de um modo geral, agora fiquei indiferente quanto ao lugar onde viver - foi esse o resultado do isolamento na Suíça. Aprendi a não querer ninguém (LIPECTOR, 1999, p. 180).

A segunda marca que mencionamos, a do encobrimento, inicia-se antes até do nascimento da escritora, vai acompanhá-la ao longo de toda a sua vida¹⁷. Esta nos permite interpretar o seu desarraigamento sob a luz das características atribuídas, hoje, às subjetividades contemporâneas ou aos males e efeitos dos migrantes. Qualquer interrogação mais profunda sobre a nossa identidade ou sobre nosso ponto de origem nos leva inevitavelmente a algum ponto no mapa; está ligada a algum lugar geográfico, a algum dado que responda à pergunta: *Onde* começou Clarice Lispector; neste ponto, convém destacar que questionar-nos sobre isto não é a mesma coisa que perguntar pela origem. A pergunta está circunscrita a um começo físico, e não metafísico; um começo circunstanciado, material e no caso de Lispector, até casual.

Seus pais, Pedro e Marieta, pressionados entre viver como refugiados no próprio país ou optar pelo exílio preferem a segunda alternativa. Abandonam a terra natal, Ucrânia, em meio a clima de profunda instabilidade econômica e perseguições constantes aos judeus. As razões principais desta decisão de imigrar eram procurar melhores condições de vida (o sonho de “fazer a América”) e distanciar-se das perseguições e dos *progroms* que estavam tornando-se perigosamente frequentes¹⁸. Cada uma das três filhas do casal nasce em uma cidade diferente: Elisa, a primogênita, nasceu em Sawranh; Tânia, a segunda filha, nasce em Teplik, a mesma cidade natal de seu pai Pedro. Finalmente e após percorrer muitos quilômetros pararam em uma pequena aldeia chamada Tchetchelnik, já próximos da fronteira com a Moldávia. Neste cenário, que havia sido recente palco da dizimação de sua população por ocasião da guerra civil entre 1919 e 1921¹⁹ e em meio de uma

¹⁷ No livro de Teresa Cristina Monteiro Ferreira intitulado *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector* encontra-se o mapeamento minucioso das escalas e traslados do deslocamento físico da escritora. Ucrânia, Maceió, Recife, Rio de Janeiro, Belém, Nápoles, Berna, Rio de Janeiro, Torquay, Rio de Janeiro, Washington e o derradeiro Leme. Mais de doze traslados para uma não longa vida.

¹⁸ Este termo ‘*progrom*’ costuma ser usado internacionalmente para designar os ataques violentos e destrutivos ao povo judeu, mais especificamente contra os judeus da Europa Ocidental. Quase sempre estes *progroms* incluíam humilhações públicas, saques, expropriações de bens materiais, assassinatos e estupros.

¹⁹ Com aproximadamente 10 mil habitantes em 1910, a população foi reduzida à metade em decorrência dessa guerra civil. Rússia se encontrava, naquela época, sob o temível impacto da Grande

migração (opção da família, afinal, porém quase uma fuga em prol da sobrevivência), nasceria a terceira e última menina da família Lispector. Passados alguns anos, durante uma entrevista, Clarice se referiria à Ucrânia, país em que nasceu, como “... a terra dos meus pais...” expressando o sentimento de não-pertencer a esta terra. Nádya Gotlib transcreve as seguintes palavras da escritora: “Nasci na Rússia, mas não sou russa, não” (GOTLIB, 2007, pág. 85); ironicamente, lemos uma nota de pé de página de um artigo recentemente publicado na Ucrânia, na cidade de Vinnitsia, cuja autora refere-se a Clarice Lispector como sendo “nossa conterrânea” (GOTLIB, 1995, p. 36, nota 9). Se a identidade é uma construção estabelecida a partir da língua, como tal reverte-se também à literatura. Neste terreno, a construção mostra-se frágil ao revelar-se como algo artificial (construído); ela existe não como uma construção pronta e acabada, mas como um processo, “em marcha”, em que este “sujeito migrante” mostra-se como um ser em trânsito, itinerante, fruto inacabado do impedimento de não estar em outro lugar, mas também de não estar aqui. O conceito de identidade que adotamos está aplicado, em Clarice, ao de “sujeito migrante” (CORNEJO POLAR, 1996, p.837-844).

A figura da escritora se mostrará, assim, quase sempre evasiva, mas nunca completamente, como se obedecesse também à ação de forças exteriores; assumindo todos os perigos da revelação e todos os perigos do encobrimento, este jogo de filo duplo dará lugar, por sua vez, ao imprevisível. A respeito, ainda, deste constante ato de revelação e encobrimento da própria pessoa e das imbricações do mesmo na obra literária, Diana Klinger (2007) faz uma importante retrospectiva histórica em seu livro *Escritas de si, escritas do outro*. Seguindo as teorias de Foucault em sua história sobre a sexualidade (FOUCAULT, 1980, vol. I) observamos que na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o conhece-te a ti mesmo eclipsou o cuida-te a ti mesmo, que havia sido o princípio que regia a arte de viver na Antigüidade. Este conhece-te-a-ti-mesmo junto com a acentuação no conhecer e sua aproximação do pensar paradoxalmente implicou um instrumento de renúncia de si mesmo; o si, assim como o escrever e o falar deste si, passou a ser uma instância que devia e podia ser rejeitada. Quanto mais se conhecia, mais se abdicava dela. Veremos no **Capítulo III** que a superação desta oposição sugerida pelos dois princípios se torna bem patente

Guerra que, dentre outras conseqüências nefastas, havia permitido que Ucrânia caísse sob o domínio da Alemanha.

em *Água viva*, quando a mesma narradora anuncia uma reabilitação de ordem biológica: “sou orgânica”, “quero ser bio” (AV, p.24; 33).

Quanto às origens judaicas de Clarice, marca identitária rastreada por outros reconhecidos estudos como o de Judith Rosenbaum e Renata Mautner Wasserman, sabe-se que a escritora sempre mostrou relutância em discuti-las; alguns de seus amigos (os mais próximos, inclusive) somente souberam que ela era judia na ocasião de seu enterro, no Cemitério Comunal Israelita do bairro do Caju, no Rio de Janeiro. Em sua excelente pesquisa biográfica, Gotlib nos informa que a escritora faleceu numa sexta-feira, véspera de seu aniversário de 57 anos, mas só foi enterrada dois dias depois (no domingo), pois no dia de sábado isto não seria permitido, segundo os preceitos da religião judaica; no túmulo, sob uma estrela de Davi, gravou-se uma inscrição, seguindo também nisto a tradição do povo judeu: “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (frase extraída do romance *A paixão segundo G.H.*). Após uma releitura mais cuidadosa destes estudos, concluímos que tanto na obra quanto na vida de Clarice Lispector encontram-se marcas de uma religiosidade não denominacional, mas secular. As características judaicas estariam tão profundamente enraizadas no seu âmago cultural que não chegariam a expressar-se como tais, nem seriam anunciadas. O misticismo que perpassa boa parte de sua obra não seria, então, fruto do acaso ou do imprevisto, mas sim o eco de uma herança bem mais antiga (WASSERMAN, 2007, p.84).

Apagar as próprias pegadas, esconder os rastros próprios significa também se erigir em personagem, fabricar-se. Em certa ocasião, Lispector declarou que a escolha da própria máscara era o primeiro gesto voluntário do homem, e era um gesto solitário. Estas máscaras protegem e libertam, escondem e encorajam, tudo ao mesmo tempo. Diante desta afirmação, temos duas opções como leitores de Clarice: podemos prescindir de suas declarações, pois as mesmas ocultariam e camuflariam a verdadeira pessoa de Clarice, ou assumir que o uso da máscara lhe é necessário para dizer a verdade e liberar-se. Se optássemos por esta segunda alternativa, ainda nos restaria a dúvida: será que ela diz a verdade, ou é mais uma forma velada de encobrimento e despiste?

Frente à pergunta de *quando* começou Clarice, não tão fácil de responder, surge mais um dado a esconder, uma das referências a apagar às quais nos referimos anteriormente: a data de seu nascimento, fato geralmente tido como corriqueiro, mas que bem pensado, é o início da confiança nas palavras, nas pessoas e na sociedade,

pois é um ato que nos é dado e embora sejamos protagonistas dele, tudo nos é contado. Em entrevista datada nos anos 70 e também referenciada por Gotlib, Clarice detalha onde nasceu, mas se nega a detalhar *quando*: “Nasci na Ucrânia. Quando? Não, não quero dizer” (GOTLIB, 2007, pág. 80). Há muitas versões de sua certidão de nascimento, certamente como resultado das dificuldades decorrentes da imigração e a perda de alguns documentos. Para ilustrar melhor esta divergência, aludiremos mais uma vez a duas biógrafas da escritora: Teresa Cristina Montero Ferreira cita o dia 10 de dezembro de 1920 como data de nascimento da escritora, mas esclarece em nota em pé de página que há pelo menos duas versões igualmente oficiais e que se ateve à primeira delas por haver sido ratificada por Pedro Lispector em um depoimento (MONTERO FERREIRA, 1999, p. 26 nota 4). Battella Gotlib, após minuciosa pesquisa, acrescenta como outras possibilidades para este ano de 1920, comumente adotado pelos críticos, os anos de 1921, 1926 e 1927; a biógrafa destaca que a mesma Clarice usou estes anos em diversas ocasiões (GOTLIB, 2007, nota 8, p. 573). Sobre a data de falecimento da escritora, Gotlib brinda-nos também com uma curiosa observação pessoal ao lembrar que ela morreu na véspera de seu aniversário, “enganando assim a própria morte ao livrar-se de uma soma completa”, mergulhando mais este dado na zona do “quase ser”; com efeito, ao morrer Clarice contava com seus “quase” 57 anos de vida. Seja como for, se a data de nascimento é o “era uma vez” da vida, Clarice se apropria do lugar de narradora dessa história. Conforme a reflexão que já antecipamos, o ato de nosso nascimento é o único ato que nos exclui totalmente; Clarice usurpa essa história.

Estas ocultações e encobrimentos tão entremeados não expressam apenas uma negatividade, não assinalam somente uma ausência, mas formam parte de mecanismos fundadores de toda a ficção de Clarice. Assim, a segunda marca do encobrimento, o *quando*, que nos propusemos rastrear mais detidamente, manifesta-se em uma ocultação recorrente dos dados biográficos da escritora; Clarice converte, assim, a sua identidade em um semi-segredo; ela revela-nos (a nós) sem, porém revelar-se. Anuncia-nos algo a este respeito em sua crônica *Fernando Pessoa me ajudando*:

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permanece

anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer (...) é que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha (...) O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: 'Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos' (LISPECTOR, 1999, p. 136-137).

A vivência da perda do anonimato e da discrição que encontrava na “literatura de livros” gera um sentimento que a desagradava; e não pouco, mas “extremamente”. Despida perante o novo gênero da crônica e traída pelo ritmo do “correr da máquina”, Clarice encontra consolo nas palavras do poeta português, que lhe trazem à memória o poder de encobrimento e de ocultação, simples e altamente eficaz, da fala.

Mais do que tentar decifrar este enigma da pessoa Clarice, de um revelar-se e ocultar-se alternadamente, nos interessa, sobretudo, escrutinar possíveis raízes, motivações e conseqüências do mesmo. Assim, a introspecção, traço marcante em sua obra, parece manifestar-se não somente como elemento para esmiuçar a psicologia das personagens como também para pesquisar as razões metafísicas de sua própria existência, entrelaçando e entremeando a “escrita de si” com a “escrita de outro”, valendo-nos das palavras de Diana Klinger. Por sua vez, o Prof. Benedito Nunes assinala que esta introspecção não é apenas um sinal de modernidade, mas indica também o caminho para o questionamento das formas narrativas tradicionais em geral e a reflexão sobre a posição do narrador em sua relação com a linguagem e a realidade, mediante um jogo de identificação da escritora consigo mesma e com suas personagens (NUNES, 1989, p.43). Podemos notar estas inquietações na obra clariciana que escolhemos, *Água viva*, através da função autor, da função título e inclusive no próprio aviso que vem após a inscrição do título, o aviso trazido pela palavra “ficção”.

Nunes também destaca o sentimento de fracasso da linguagem que acompanha a narradora, “escrever é um dos modos de fracassar” (LISPECTOR, 1999, p. 60) e a pergunta-tortura permanente que ecoa em sua obra: “Quem sou eu?”. Um dos primeiros contos que Clarice escreve, *Cartas a Hermengardo*, relata a história de uma jovem de 17 anos que procura ajuda de uma psicóloga, pois tem uma pergunta que a angustia: “o que faço de mim?”²⁰. Da mesma forma que ocorre com

²⁰ Este conto junto com alguns outros de Clarice escritos nesse ano de 1941 foram publicados por primeira vez na revista *Dom Casmurro*, dirigida por Álvaro Moreyra (in MONTERO FERREIRA, 1998, p.82).

outras perguntas que encontramos em *Água viva*, não se pretende responder nem se espera por qualquer resposta, pois ao formular a pergunta já está constituindo-se nesta o enunciador; a formulação e a gênese da pergunta são mais reveladoras do que a resposta que se poderia receber²¹. Ou seja, são perguntas retóricas, e isto no sentido mais simples e estrito do termo: perguntas construídas por palavras; perguntas através das quais alguém proferiu *palavras*, sem, porém, dizer *algo* por meio destas palavras; palavras que não narram nenhum fato.

Resulta inevitável relembrar a problematização de gênero já comentada anteriormente. A escritura de si atravessa, no decorrer do tempo, vários gêneros: as confissões, o diário, a carta e a autobiografia para citar apenas alguns; infiltra-se entre gêneros aparentemente afastados entre si como a crítica literária e o ensaio. Pesquisas recentes de teoria literária acrescentam a estes gêneros “tradicionais” uma nova possibilidade: a autoficção. Sobre esta nova classificação e os traços incluídos em sua definição resgatamos, para *Água viva*, alguns elementos: 1) A não importância da relação do relato com uma verdade prévia a ele; assim, pouquíssimos são os dados sobre o passado da narradora, excetuando sua condição de pintora e uma relação amorosa que chegou ao fim; 2) um autor que fala com sua própria voz, no entanto que avisa ao leitor que não é confiável sua versão da verdade: assim, não são raros no texto os avisos de que o leitor não deveria confiar plenamente na verdade das palavras que diz; ao contrário, a verdade está no silêncio e nas entrelinhas; 3) a escrita autoreferencial, através da pergunta pelo lugar da fala; amiúde o enunciado alude ao ato da escrita, ao sujeito que efetua esta ação e às circunstâncias de tempo e lugar, e 4) o relato como criação da subjetividade; em *Água viva*, o *eu* não é apenas um assunto sobre o qual escrever, é antes o que contribui especificamente para a formação e a constituição de si (cf. KLINGER, 2007, p.27).

Ao pensar no nome próprio, Clarice, acrescentarmos a ele um sinal de interrogação, surge mais um vaivém biográfico. A bordo do vapor Cuyabá, da empresa Lloyd Brasileiro, os Lispector e outros 25 imigrantes chegam a solo brasileiro, à cidade de Maceió. Os nomes próprios do grupo familiar não faziam parte desse novo cenário; então o pai de Clarice, Pinkhouss passou a adotar o nome de Pedro; sua esposa Mania, o de Marieta; a primogênita Lea passou a chamar-se Elisa;

²¹ As perguntas que percorrem todo o texto de *Água viva* ultrapassam o plano da visão referencial inerente a certo tipo de perguntas (como quando perguntamos: *o quê é a mesa?*) e também parecem exceder o plano mais comum das perguntas retóricas.

Tânia foi a única que conservou o seu nome e a filha mais nova, originalmente batizada como Haia (palavra hebraica que significa vida) teve que adaptar seu nome à nova terra e língua: Clarice. Em documento coletivo da família Lispector, emitido no consulado russo em Bucareste, traduzido para o francês e datado em 27 de janeiro de 1922, figuram os nomes dos cinco: Pinkhouss e Mania, e as filhas Lisa, Tânia e Haia. Como observamos, documentos oficiais (a certidão de nascimento, a carteira de identidade, o passaporte e a carteira de motorista), outros escritos (curriculum vitae) e inclusive depoimentos orais (entrevistas) apresentam distintas versões para um dado que pareceria tão objetivo (como foi dito, mas não é) quanto uma data de nascimento; tudo isto contribui para um certo encobrimento do real ao mesmo tempo em que desenha uma existência oficial pouco confiável.

Este nome próprio seguirá as vicissitudes do estado civil da escritora (solteira, casada, divorciada) com algumas variações e diferentes assinaturas (*Clarice Lispector*, *Clarice Lispector Gurgel Valente*, *Clarice Gurgel Valente*, *Clarice G. Valente* e novamente *Clarice Lispector*). A respeito de seu sobrenome de solteira, que ela adotará como assinatura autoral, a mesma Clarice indagará ao seu pai sobre a origem; quando este lhe responde que provinha de gerações e gerações anteriores, Clarice imagina que o nome foi rodando e rodando como um objeto, e lhe inventa uma etimologia curiosa (Lis no peito). “Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando... perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que é... parece uma coisa... lis ‘no peito’ ou, em latim, ‘flor-de-lis’” (GOTLIB, 1995, p.59). Estas flores-de-lis que Clarice imagina presentes em seu sobrenome, curiosamente, adornam a imagem que ela recria para seu leito de morte, cobrindo a nudez de seu peito inerte:

Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: ‘sou um objeto querido por Deus’ e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano, mas Deus se satisfaz. Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço e ao que está doendo em você. Pois nós somos seres e carentes (GOTLIB, 1995 p. 482).

Clarice se coloca como objeto criado (como tal recebe nome e sobrenome, “e isso me faz nascerem flores no peito”) e criador, mediante o ato da escrita (“Ele me criou igual ao que escrevi agora”). Esta articulação entre o objeto que foi criado, mas que também cria, ocupará lugar preeminente na escrita clariciana e este

fragmento parece antecipá-lo; criatura e criador, criatura que cria a frase e assim satisfaz a quem a criou; o pensamento exposto nesse fragmento que citamos culmina com uma profunda solidariedade “ao que está doendo em você”: lírios e frases que se doam e oferecem como consolo para a nossa essência irremediavelmente carente e solitária. Os limites da razão vão forçando passagem e alongando-se, esticando-se, cedendo a vez ao absoluto e o imaterial; há um anseio profundo de apagar as fronteiras que separam os seres e as coisas, e os seres deles mesmos. A mesma Lispector assinala certas relações de clara dependência entre o seu nome, as circunstâncias de sua vida e a sua obra. Durante uma das suas estadas no exterior, como esposa de diplomata, Clarice explica em uma carta a suas irmãs que não tem realizado nada, nem lido nada; nesse momento afirma: “sou completamente Clarice Gurgel Valente”. Todas estas curiosas oscilações nos parecem guardar certa relação com dois traços muito presentes em toda a obra clariciana: a busca quase obsessiva pela identidade e ao mesmo tempo o questionamento constante do poder real da palavra.

Embora Foucault declarasse a morte do autor na literatura, e disto transcorreram já não poucos anos, e junto com esta morte o apagamento do homem, “como na beira do mar um rosto de areia”, o debate sobre o retorno do autor está cada vez mais ativo e presente. O tema não é novo no painel das discussões sobre literatura e pode rastrear-se na correspondência pessoal de autores como Fiódor Dostoiévski (1821-1881), quem escrevera “em tudo querem ver a cara do autor, mas a minha eu não mostrei” em uma carta em que tece comentários sobre seu romance *O duplo*; a carta foi escrita de 1848, ou seja, há mais de 150 anos²². Tomei estes exemplos para ilustrar a minha convicção de que autor, título, nomes próprios, pessoa, gênero e narrador são aspectos que não podem tratar-se de forma isolada no feixe dos atributos que compõem a escrita de si. Entendemos aqui esta expressão no mesmo sentido que Diana Klinger explicita no seu livro (2007, p. 27 a 51), ao analisar a estreita relação entre subjetividade e escrita, relação que data de muito tempo e com raízes bem antigas no Ocidente (ou seja: não pode considerar-se, segundo Klinger, como fruto da Reforma nem como produto do Romantismo).

²² A referência a esta carta de Dostoiévski foi citada pelo prof. Paulo Bezerra na sua palestra “*Brás Cubas: narrador ou imagem de autor?*”, ministrada em 31 de outubro de 2008 no Instituto de Letras da UFF durante o VI Seminário Nação-Invenção, *Metamorfoses do moderno*, sob a coordenação da Profa. Dra. Lucia Helena.

Assim, o “eu” não seria apenas um assunto acerca do qual escrever, senão que contribuiria especificamente para a formação de si.

Para nosso trabalho sobre *Água viva* interessa o resgate destas ambigüidades e a acentuada marca polivalente das identidades, assim como a recuperação do conceito herdado de Barthes que apresenta a literatura como um palco neutro, oblíquo e composto para onde foge o sujeito para ali perder toda identidade começando por quem escreve. O espaço ficcional privilegia a função artística do texto literário sobre a função referencial; firma com o leitor o pacto da suspensão da descrença, embora não exija a retirada total e absoluta de consistência e coerência; a vida do escritor e seu possível relato deixam de ser uma meta para ser apenas elemento contingente. Precisamos da ficção não só para chegar a dizer alguma verdade sobre nós mesmos ou como uma mediação necessária para atingir a verdade sobre si, mas esta vai além e excede esta função, pois no caminho inverso, sempre que se diz uma verdade sobre si, a mesma deve ser considerada ficção (cf. COSTA LIMA, 2006).

No romance que escolhemos, a subversão do paradigma pronominal, mediante jogos inovadores entre o “eu”, o “tu” e o “ele-ela” e, sobretudo, mediante a criação de um novo espaço a partir do qual se fala, o que está situado atrás do pensamento, abriram e alargaram os caminhos de nossa pesquisa. Observamos que em alguns campos o romance (termo que, embora continuemos adotando, teríamos razões mais do que suficientes para colocar entre aspas) participa de elementos que o caracterizariam como dentro do espaço autobiográfico, conceito incorporado pela obra de Leonor Arfuch; porém em outros campos não.

A definição para este espaço autobiográfico parte do caráter fragmentário e caótico da identidade e do abismo intransponível entre a experiência vivível e a totalidade artística, que não tem como expressar-se para além das palavras. Mas para isso, seria preciso entender concretamente quais são as relações entre totalidade e fragmentação no contexto de *Água viva* (vide **seção III. 3** deste trabalho). Por enquanto, tentaremos avaliar melhor a conexão entre o nome de Clarice e as outras pessoas (nomes, também) de suas histórias.

I. 3. Clarice e as pessoas

De maneira proposital e embora possa parecer paradoxal, batizamos este primeiro capítulo com um título que a mesma autora descartara; à luz de nossa análise, no entanto, *Atrás do pensamento* conserva plena vigência no interior do romance e está vinculado intimamente à problemática da denominação.

Atrás do pensamento: monólogo com a vida foi o primeiro título de *Água viva* do qual tomamos conhecimento; como vimos anteriormente, Lispector podia atribuir vários títulos aos seus textos sem suprimir nenhum, mas priorizando um deles. Nos originais do romance encontramos a informação de que os títulos anteriores foram riscados para escolher um só definitivo; somente ao pesquisar estes manuscritos, a correspondência de Clarice e os dados colhidos em suas biografias, ou seja, elementos fora do livro impresso, foi possível detectar estas outras possibilidades de nomeação.

Resumimos as funções atribuíveis a esse ato de nomear que está representado pelo título em três aspectos: a identificação do texto, a designação de seu conteúdo e a forma imediata de atrair o público. Prescindimos desta terceira, que alude a esse matiz de negociação entre autor e seu editor que o título permite, para deter-nos nas duas primeiras. Com relação à designação do conteúdo, *Atrás do pensamento* (embora descartado por Clarice) carrega em si mesmo uma chave, um gatilho para a interpretação, uma ingerência do autor na construção de vazios promovedores do imaginário do leitor (cf. ISER, 1972), sem, porém, diminuir a força fundamental do inconsciente e do imaginário na produção da literatura; estas mesmas palavras, “atrás do pensamento”, se repetem nas páginas de *Água viva* ora literalmente ora através de metáforas e não devem ser ignoradas²³. A segunda parte do título: *monólogo com a vida* sucede à anterior a partir do sinal de dois pontos; alude ao gênero e traz em si mesma uma contradição, uma vez que o termo monólogo excluiria toda companhia física além da própria. A primeira função do título, de identificação do texto, é a que mais nos interessa, pois observamos que se alastra para

²³ Tomamos o cuidado, ainda sobre este assunto, de não dar extremo relevo às ingerências do autor por receio de que isto venha a diminuir a força do inconsciente e do imaginário na produção literária.

outras operações. Assim, dar nome às personagens é identificá-las, encarná-las, mostrá-las, individualizá-las do resto e, claro está, gramaticalizá-las.

Em *Água viva* não há nomes próprios de personagens; os sujeitos Eu, Tu, Ele, Ela, Nós vão instituindo-se em um constante vaivém. Muitas vezes este movimento excede a bipolaridade para adquirir formato triangular, entre quem narra, aquele ou aqueles a quem se dirige e os ausentes; a narração remete a si mesma freqüentemente, não se entrega nem se abandona, mas se dobra sobre si, arrasta a estas “pessoas” e subverte, como veremos, o sistema da língua.

Cabem aqui algumas indagações: ao pensar em pronome estaríamos pensando também em uma pessoa? Uma pessoa, por sua vez, seria a mesma coisa que um sujeito? O que sujeita - vale aqui a redundância- este sujeito é o pronome? Parece-nos importante, neste ponto de nossa reflexão, aclarar algumas questões acerca deste viés duplo que as pessoas, como tais, podem apresentar, sobretudo ao analisar *Água viva*, um texto cujos pronomes põem e expõem as dificuldades e limitações da linguagem, excedem o sistema da língua e permitem enxergar um sistema bem urdido e complexo de representação. Procurando definir melhor os conceitos que o termo “pessoa” pode significar, consultamos dois dicionários, e deles resgatamos algumas definições valiosas para nossa reflexão²⁴. Pessoa como substantivo feminino representa um indivíduo da espécie humana (homem ou mulher) cujo nome ignora-se ou omite-se; desta primeira acepção se desprende a de personagem que opera ou faz parte da ação em uma obra literária. Se considerarmos, porém, o termo pessoa como pronome gramatical, entendemos que se refere à flexão pela qual o verbo - a ação- indica as relações dos sujeitos falantes entre si; assim, como flexão ou “acidente” gramatical a pessoa disporá as diferentes inflexões com as quais o verbo denota se o sujeito da oração é quem fala, aquele a quem se fala ou ainda aquele de quem se fala. Em *Água viva*, a narrativa do romance articula estas “pessoas” duplamente: encontram-se tanto na função de pronomes -pessoas, como dêiticos operando dentro do sistema gramatical da língua, como também encontramos as pessoas - sujeito, como atores da enunciação, implicando, desta maneira, uma pessoa (*per sonare*, isto é: que soa por ou através de).

²⁴ Consultamos a definição do termo pessoa em dois dicionários, ambos considerados excelentes: o *Novo Dicionário Aurélio* (Rio de Janeiro; Nova Fronteira: 1975) e o *Diccionario de la Lengua Española* da *Real Academia Española* (Madrid: 1970, 19ª. Edição).

Desde os seus primórdios, a teoria da enunciação pôs o seu foco na pessoa. Esta, segundo o lingüista Emile Benveniste, está presente tanto na forma verbal quanto no pronome, e não se concebe nenhuma língua que careça de alguma expressão concernente à pessoa, por mais diferentes que sejam os sistemas pronominais de cada uma. As relações entre “eu”, “tu” e “ele”, não são homogêneas e operam em níveis diferentes. Assim, ao sair do “eu” sujeito para estabelecer uma relação viva com um outro ser projeta-se um “tu” que passa a ser a única “pessoa” imaginável, fora desse “eu”; desta maneira, este “tu” somente pode ser designado, a posteriori, por meio do mesmo pronome “eu” que antes o instituíra como “tu”. A terceira pessoa gramatical, “ele” ou “ela”, trilhará a senda do impessoal e pode representar a vários ou não ser ninguém; é a não-pessoa (BENVENISTE, 2004, Vol I, p. 176). No caso de *Água viva* encontramos um Eu exposto da primeira até a última página da obra, que se enfrenta a um Tu; ambos em um presente quase sem rupturas.

Para Benveniste, Ego é quem diz “ego”; esta identidade se torna mais verdadeira que nunca em *Água viva*, quando dizer “eu” é também constituir um Eu; esta construção do Eu como sujeito é tema basilar do romance. Por outro lado, esta primeira pessoa implica necessariamente um Tu, uma vez que esse “dizer” aponta a outrem; ou seja, alguém que também perde a sua subjetividade em função de tornar-se “persona” (resgatamos no termo a sua forma e significado original em língua latina, de “per sonare”; isto é, de quem fala). Enquanto na linguagem quotidiana o Eu não logra escapar da sua condição de enunciador, no romance - na ficção- “dizer” ganha outra autonomia. Sob o domínio de quem diz, o Eu e o Tu se aproximam ou se distanciam deste enunciado, separando-se ou unindo-se entre si, confundindo-se ou não; tudo sob a batuta de um Eu independizado do contexto e do diálogo direto, frente a frente. Em *Água viva*, a falta de nome próprio dos personagens, conforme comentamos na primeira seção do capítulo, outorga ao Eu maleabilidade, o torna sujeito ao mesmo tempo da ação, da paixão e do dizer, sem que escape do desdobramento, se subdivide e se parcele: “(...) entre mim e eu” (AV, p. 20); “Eu, entidade elástica e separada de outros corpos” (AV, p.26)²⁵.

O “eu” está representado por aquele que fala em cada instância do discurso; portanto, não se define em termos de objeto nem de referente. De maneira análoga, o

²⁵ Estas considerações acerca das pessoas em *Água viva* trazem à memória a bela estrofe de Annita Costa Malufe (1975) “quais são as pessoas que cabem em uma primeira pessoa do singular?” do poema intitulado *Como se caísse devagar*, publicado em livro homônimo (São Paulo; Editora 34: 2007).

“tu” é aquele a quem se dirige a presente instância; ambos se referem somente à realidade do discurso, do romance; do mesmo modo que encontramos certos marcadores temporais ou de ação: “São quase cinco horas da madrugada” (AV, p. 67) ou “Ontem eu estava tomando café e ouvi...” (AV, p. 76), válidos somente dentro do texto. Lucia Helena vai dizer a este respeito:

Em *Água viva* como em qualquer obra de representação, os sujeitos ‘eu’ e ‘tu’ não se referem a pessoas e objetos reais, porque o sujeito do discurso não se refere diretamente à realidade orgânica do sujeito que pronuncia ou escreve, assim como os termos ‘lá’ ou ‘aqui’ não coincidem com um espaço físico.

Isso exige que o leitor perceba que a concepção do sujeito de que se formou a tradição, desde Descartes, não é a única, nem é automática. Ao contrário de um sujeito centrado em si mesmo (...) o sujeito em *Água viva* não é mais tratado como essência uma e perfeita, na qual o real se transcreve, mas como sujeito do discurso, instável e dessemelhante do real (HELENA, 2006, p. 82).

Convém esclarecer que o fato de *Água viva*, sempre sob o ponto de vista do tratamento das pessoas, pertencer ao tipo de enunciado que contém um “eu” - denominado por Benveniste como “de nível pragmático” porque incluem junto com os signos àqueles que os usam (BENVENISTE, 2004, Vol. I p.178) - , não deve induzir-nos ao equívoco de confundir a pessoa empírica, Clarice Lispector, com o Eu de que ela se vale no romance, que nasce e morre com esse texto.

Barthes enfatiza, em sua obra *S/Z*, alguns aspectos deste “eu” como o de não ter nome, mas poder converter-se em nome (em um Eu), que se atribui a ele significados e que se submete a uma evolução e a um destino. Assim e ainda anônimo este Eu adquire significados e poderia chegar a funcionar como um nome, embora não tenha nenhum. O leitor, por sua vez, persegue sempre o ato de nomear, incluso o “eu”. Em *Água viva* se fala do Eu como se este tivesse um porvir e um inconsciente, mas é apenas uma “figura”, uma rede de símbolos, uma coleção de traços, marcas e pegadas. Barthes destaca também que a carência de nome para esta primeira pessoa, perigosamente mantida por Proust, suscita uma deflação capital da ilusão realista:

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile –outra pessoa que faça então outra música –a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A

melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse mesmo quarteto. Pena que a palavra nervos esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre outras coisas, não mudam de assunto –são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. (AV, p.73).

Sob a forma de perguntas e respostas, vai se tecendo um fio condutor que não logra dar por encerrado o que a pergunta demandara, mas que, pelo contrário, leva a formular novas perguntas. Mais do que respostas reveladoras encontramos a sombra povoada de acontecimentos, a escamoteação, o escorrimento, o atalho solitário. Através das perguntas, contudo, vai se constituindo um Eu, com uma problemática-chave sobre o fato a ser narrado. Esta história sem passado conduz a uma série de oposições cujos termos se neutralizam ou enfatizam entre si, mediante o uso de oxímoros²⁶: calma escuridão, raiz que dorme em sua força, cheiro sem perfume. O apagamento não apenas dos nomes próprios - conforme vimos anteriormente, algo bem presente em *Água viva*, em que são substituídos pelos pronomes - mas também de qualquer tentativa de figuração (o fato, o tema, a carne, a mentira, a fantasia) evidencia mais uma vez a procura por uma linguagem inaugural, fundadora. Apesar de o fragmento culminar em negações reiteradas, a narradora afirma que em nada disso há abstração, senão o “figurativo do inominável”. Mesmo ciente dos riscos que se corre, como o do desmoronamento dessa ilusão realista, o anonimato do Eu antecipado por Barthes se mantém e se enfatiza em *Água viva*.

Outro questionamento que surge desta reflexão acerca dos pronomes e das pessoas à luz do romance é se caberia ou não afirmar que o Eu que inicia a narração é o mesmo Eu que a conclui, atendendo assim ao que Ricoeur denomina *mismidad*. Com relação ao Tu cabem as mesmas dúvidas. No romance clariciano a pessoa que fala “eu” e a pessoa a quem esta se dirige “tu” se fundem; dá-se mais um passo na interdependência entre ambas e se diluem os seus respectivos contornos. A relação Eu-Tu se matiza e se torna mais complexa do que o sistema da língua pode prever, excedendo-o. “Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir

²⁶ Encontramos outros exemplos desta mesma figura retórica que reúne palavras aparentemente contraditórias e paradoxais no anexo (p. 167): “lúcida escuridão”, “luminosa estupidez”, “obscuridade criadora”.

sendo. Você tornou-se um eu”. (AV, p.49); “É-se. Sou-me. Tu te és” (AV, p.27). E ainda: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade” (AV, p. 61). Parece-nos pertinente aqui recordar a frase que escrevera Rimbaud, em carta dirigida a Paul Darny: “je est un autre”²⁷. Também observamos que este pronome “tu” adota em algumas ocasiões a forma “você”. Em outros momentos, a ruptura gramatical da pessoa é total e eficaz: “Eu é” (AV., p.34). Ao mesmo tempo em que acelera ainda mais a instabilidade da narrativa clariciana, também revela um distanciamento, sublinha a preeminência do ser, do é, do existir: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É” (AV., p.26).

O caráter construído destes “eu” e “tu” aparece na superfície do fragmento: “Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra...” (AV, p.17) e na ambigüidade de “escrevo-te” (AV., p.10) que assinala tanto um “tu” interlocutor, objeto indireto, quanto para um “tu”, objeto direto agora, que aparece em formação, ao ser constituído pela escritura; um “tu” que não pré-existe, mas vai sendo conformado pelo discurso. Outras vezes o intercâmbio inesperado dos pronomes parece revigorá-los, e impõe ao fragmento uma peculiar contundência, imprimindo-lhe um caráter de veracidade mais acentuado do que qualquer outro uso da linguagem: “Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (AV, p. 87). As duas construções em paralelo, calcadas em idêntico molde, mas separadas pelo advérbio de negação, concluem em uma retificação, introduzida pelo uso dos dois pontos, da primeira pela segunda. Assim, mais do que o questionamento sobre a “mismidad”, tanto desse “eu” quanto desse “tu”, estamos diante da subversão dos papéis que o código da língua outorga aos pronomes pessoais, a partir do questionamento sobre a referenciabilidade da língua. Lembramos palavras de Lucia Helena, pela sua pertinência:

Ao examinar a constituição do sujeito *eu/tu* (uma mulher-personagem escreve a um homem-personagem), Lispector toma a seu cargo demonstrar num texto desestabilizador como *Água viva* que a porosidade e o fracionamento constituem a subjetividade dessas personagens, pois, para que elas “existam”, precisam recriar a existência (discursiva) do outro (HELENA, 2006, p.83).

²⁷ Referimo-nos à carta escrita em maio de 1871, que aparece citada no livro *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1947*, de Esteban Tollinchi, publicado pela Editorial da Universidade de Porto Rico em 2004.

Ainda a este respeito Regina Pontieri nos acrescenta e aclara, no capítulo IV de seu livro *Clarice Lispector, uma poética do Olhar*:

Sua escritura (*de Clarice Lispector*), que enfatiza a subjetividade—tal como aparece nas freqüentes incursões pela consciência das personagens—, paradoxalmente se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas o outro lado de um eu em devir (PONTIERI, 1999, p. 151).

Com respeito ao Tu surgem ainda outras indagações. Ocupa um lugar secundário, mas ao mesmo tempo cumpre várias funções: desde elo de referência para falar do passado do Eu, um passado comum e compartilhado, até a função que lhe está prevista de interlocutor mediado e diferido pela própria escrita. O diálogo que pressupõe esta figura do interlocutor se afasta muito de um diálogo “real”, já que o Tu como destinatário se desdobra, por momentos, em um Tu mais próximo, conhecido e que compartilhou momentos mais íntimos, a quem se amou: “Parece com momentos que tive contigo, quando te amava” (AV, p.13); “Hoje acabei a tela de que te falei (...), e tu, que tens o hábito de querer saber por que” (AV, p.10); “Sei que também não gostas de arte” (AV, p.36). Em outros momentos, esse Tu surge como um Tu leitor, impreciso, imaginado, mais amplo: “como se fosse a ti” (AV, p.11); “sim, o que te escrevo não é de ninguém (...) agora te escreverei tudo o que me vier à mente” (AV, p. 77). Muitas supostas perguntas do Tu servem para introduzir novos assuntos que vão conformando o Eu, cedendo-lhe total preeminência.

Outra diferença que cabe assinalar entre ambos é que o Tu não é sempre o mesmo nem único; a diferença do Eu toma, por momentos, o nome de Deus; a Ele se dirige a narradora ora para falar-lhe ora para rebelar-se contra Ele. “Não vou morrer, ouviu Deus?” (AV, p. 85). Por outro lado, a derivação de número plural da primeira pessoa não nos revela de imediato um verdadeiro plural, pois ao pensar em “nós” não estamos pensando em vários “eu”. Este “nós” traz uma dilatação de contornos vagos do “eu” e do “não-eu”; pode ser inclusivo com relação ao “tu” quando o compreende, ou exclusivo quando se refere ao “eu” e a outros e deixa de lado o “tu”. Em todo caso, destacamos que este “nós” enfatiza a preeminência que o “tu” já havia outorgado ao “eu”, como vimos recentemente, e não existe senão a partir do “eu”. De fato, são escassas e esparsas as aparições do “nós”, assim como de qualquer outra forma de pronome declinado no plural; estão principalmente no final da obra,

acompanhando o tema da morte e da condição humana: “Vamos não morrer como desafio?” (AV, p.85); “hós não somos culpados” (AV, p.86); “Quem? Quem tem misericórdia de nós? (...) quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte (...) Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? Uns entregues ao desespero?” (AV, p.84); “Nós –diante do escândalo da morte” (AV, p. 23). Todas as menções do “nós” são amplas, vagas, gerais; carecem de qualquer especificidade e algumas sugerem um enfrentamento entre homens e deuses. Se as aparições do “nós” em sua função lingüística, gramatical, são escassas, não encontramos nenhuma alusão à segunda função de sujeito. O uso do “nós” em *Água viva* é problemático, e arriscamos aqui a hipótese de que esse Nós como sujeito torná-lo-ia coletivo e remeteria a um Nós majestático que costuma associar-se a uma noção de autoridade, da qual certamente Lispector quer - e requer- um afastamento²⁸.

É aqui, então, que devemos considerar outra observação de Benveniste. Relata o lingüista, em seu capítulo *La naturaleza de los pronombres* (BENVENISTE, 2004, Vol. I cap. XIV) que os gramáticos árabes definem a primeira pessoa como “aquele que fala”, a segunda como “aquele a quem se dirige a fala”, e a terceira - e eis aqui onde percebemos maior pertinência com o romance - como sendo “aquele que está ausente”. Lispector acentua até o limite esta não-pessoa e esta ausência, uma vez que estes pronomes “ele/ela” não apenas carecem de nome próprio, que lhes sirva como referente, mas também estão esvaziados de qualquer determinação, preservando somente as diferenças de gênero (masculino-feminino) e de número (singular e plural). O uso alternado, seguido e em construções em paralelo de ambos os pronomes pode acentuar esta diferença de gênero: “Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais (...) E conheço um ele que se arrepiia todo de horror diante de flores” (AV, p. 84). Não todos os pronomes são pessoas. Portanto, o que fica enfatizado em *Água viva* é o que Searle denomina “ato de fala” (Cf. AUSTIN, 1980, e SEARLE, 1986; vide tb. SEARLE, 1980)²⁹.

²⁸ Vale lembrar aqui que esse uso do “Nós” é comum no discurso de cunho político; assim, quando o Rei proclama “*O soberano diz...*” não está falando como um homem sozinho, mas como ele e Deus. A coletivização do sujeito neste tipo de discurso revelaria um manejo por trás do pronome.

²⁹ Austin afirma que estamos (todos nós e o tempo todo) “*fazendo coisas*” com palavras: informamos, pedimos, prometemos... Este pensamento parece surgir como uma reação contrária à diferenciação entre fala e ação, tratadas como se fossem duas coisas diferentes. Segundo Austin, certas ações não envolvem a palavra e outras são performativas. Não obstante, os atos estão constituídos por palavras e todos os atos envolvem palavras; em última instância, não há nenhum ato puro que prescindia da performatividade.

As não pessoas “ele” e “ela”, isto é, os ausentes, sempre que inseridos em um diálogo corrente, remetem o leitor a alguém ou algo conhecido. Este referente não necessariamente aparece mencionado, porém sempre é reconhecível ou identificável; em *Água viva*, entretanto, aparecem como se fossem nomes próprios, uma particularidade que os distancia ainda mais do “eu” e do “tu” da enunciação. Ao falar sobre eles ou usá-los para atribuir-lhes outro discurso, “ele” e “ela” mantêm sempre o caráter de alheios, como se fossem estranhos visitantes que aparecem e desaparecem do texto sem deixar rastros.

“Ele” e “ela” não terminam de incorporar-se como personagens do romance e, quando precedidos por um artigo indefinido, perdem qualquer vestígio mais personalizado: “Mas um ‘ela’ achou por terra na mata de Santa Teresa (...)” (AV., p.46); “Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho...” (AV, p.45); “Um ‘ele’ que conheço não quer mais saber de gatos” (AV, p.45). O uso das aspas o deixa isolado e diluído, distanciando-o ainda mais do “eu”. Por momentos e mediante o uso de discurso indireto a narradora faz uso desse “ele/ela” para ceder transitoriamente a condução da narrativa e a responsabilidade pelo relato: “O ele contou-me que morou durante algum tempo (...)” (AV, p. 46); a substituição do artigo indefinido pelo definido (um/o) nos permitem uma aproximação ao Tu com quem a narradora viveu uma relação mais íntima. Em alguns momentos a narradora desvenda esta relação particular com os pronomes: “Ainda não estou pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’. Demonstro ‘aquilo’(...) Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui”. (AV, p. 35); “Já posso me preparar para o ‘ele’ ou ‘ela’. O adágio chegou ao fim (...) 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’” (AV, p. 41). Ao confessar-nos que não está pronta para falar em “ele” ou “ela” a narradora expõe uma outra faceta de sua incessante procura por algo que reconhece como inatingível. Assim como em outra passagem ela confessara não estar pronta para o “verdadeiro era uma vez”, agora se incluem nessa “falta de preparo” os pronomes de terceira pessoa que seriam os componentes desta história. Ela não está apta, não está preparada para narrar um fato, uma história ou uma seqüência de acontecimentos com personagens e sujeitos da ação.

Neste ponto e após analisar este amplo painel de citações nossa reflexão volta quase ao seu ponto de partida, ao ponto por onde a começamos, a esse Eu sobressalente de *Água viva* e a forma como este Eu se enovela, se bifurca, se dilui e

se envereda, lembrando-nos as palavras de Barthes (1988, p. 65) quando diz que o ser da escritura e o sentido do trabalho que a constitui é impedir que se responda a esta indagação: Quem fala? Vejamos estas líneas do romance:

E se eu digo ‘eu’ é porque não ouço dizer ‘tu’ ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto (...) Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer-me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. (...) É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia. Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo (...) (AV, p. 12-13).

O fragmento se inicia com uma ruptura, uma fissura no uso dos pronomes que fica subordinado a instâncias passionais. A expressão “atrás do pensamento” que compusera o primeiro título do romance aparece literal e vinculada a outros significantes: o afastamento da lógica, a lida com a matéria prima, a não classificação, o desligamento do gênero, um estado novo e verdadeiro, atraente, pessoal e que não pode escrever-se porque também não é vivível. Deste novo lugar, surgem sensações e percepções também novas: doida harmonia, estremecimento, o olhar, a entrega. Enquanto o pensamento vem ligado ao raciocínio e à lógica, o que se encontra além dele é plasma, placenta e demanda outra linguagem, liberto do significado, apenas audível e de sílabas vazias de sentido; a passagem de um a outro produz medo não só pela transposição de lugar senão também pela necessidade de criar uma nova linguagem.

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras - - limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (AV, p. 14).

O último cantar que “parece ser o primeiro” nos remete ao desejo pela palavra última que também é “tão primeira”; ambos nos conduzirão ao lugar que está atrás do pensamento. A narradora se situa nesse espaço e desde ali fala, escreve (ou melhor, doa-nos) já não uma história senão a ela mesma. Se antes havia expressado a inutilidade de classificar, agora e desde esse espaço ela desclassifica o mundo; a

enumeração heterogênea reforça o caos em um cenário que evoca um passado ancestral, “o útero do mundo”. Percorre o caminho inverso, espiralado, que parte de entes determinados para regressar ao indeterminado fundador e matriz - o indeterminado, que nos primórdios da filosofia grega chamavam de *apeíron*, e que os primeiros filósofos consideravam como causa de todas as demais coisas ou entes determinados. Assim, dentro de *Água viva* o animado, o inanimado, o vivo, o inerte, habitam uma caverna que definem também o Eu: “E tudo isto sou eu” (AV, p.15).

Como água fresca e oriunda de uma fonte que não se descobriu ainda, *Água viva* muda como o próprio mar, talvez o maior paradigma líquido. Conforme a mesma Clarice, não sem alívio, comentara em uma entrevista que ela “ganha na releitura”; encontramos algo distinto nas páginas do romance cada vez que o relemos; se aceitarmos o convite para mergulharmos no fluxo de suas correntes sintáticas, gramaticais e rítmicas e voltamos à superfície para respirar, já quase perigosamente esquecidos de que não somos anfíbios, desde ali lembraremos a essência líquida de todas as coisas, a começar por nós mesmos. Quando “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração” (AV, p.22) as categorias apresentadas, impostas e sustentadas pela nossa cultura caem derrotadas; o medo e a esperança se instalam, pois nos aferramos às nossas seguranças por mais ilusórias que sejam, e a própria condição humana fica à deriva: “Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertencço ao gênero humano” (AV, p. 27). Assim, ao refletir nossa própria solidão e impossibilidade, *Água viva* traz em si a marca do originário. A cada leitura, o texto não apenas se torna único e diferente do que foi na leitura anterior, mas também se torna diferente de si próprio no instante mesmo em que realizamos esta nova leitura, e torna diferente do “humano” o narrador e o leitor.

No transcurso do romance, a partir da página 28, nos surpreende um termo de origem estrangeiro e uso bem pouco freqüente em língua portuguesa, que vai incorporá-lo como substantivo de uso coloquial: IT. “*it [ingl.gir.] s.m. magnetismo pessoal; encanto*” (AURELIO, 1975, p.788). Ao apossar-se deste IT, Lispector transgride de imediato seu uso ao aplicá-lo também como adjetivo, para qualificar e classificar o mundo. “Mas sei de coisas it sobre amamentar criança” (AV, p.29); “Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo amor que não dá certo, mesmo o amor que termina” (AV, p.85). Em sua forma original em língua inglesa, este IT funciona como pronome neutro; escolhe-lo pressupõe uma libertação de gênero e número que nenhum pronome pessoal em português permitiria. Nos originais de *Água viva* há

uma referência a este IT logo na capa enviada para a revisão, que adverte: “O núcleo é ‘it’, portanto, neutro”. Barthes (1997, p. 44) aclara, neste sentido, que a determinação mesma do neutro em indo-europeu é o inanimado, e que este neutro não se refere apenas ao que não é nem feminino nem masculino, senão a outras coisas.

Primeiramente definido como o impessoal, IT logo assume valores positivos ao identificar-se com Deus e com a pureza; mais adiante se converte em um instrumento para impor nova ordem ao mundo, e avaliá-lo. O abrandamento da norma conduz a narradora ao êxtase por uma autoridade e um poder novos de discernir, enfileirar e valorar. Como única dona e senhora deste IT, dispõe dele como quer e deseja, excluindo totalmente ao leitor, a quem lhe resulta impossível prever ou antecipar esta denominação: “O tique-taque é it”. (AV, p. 42); “Mas rosa não é it” (AV, p.52); “Formiga e abelha já não são it” (AV, p. 56). Seres e coisas das mais variadas: animais, flores, Deus, eu, a escrita e tudo o que na gruta e na “ancestral caverna” descrita pela narradora (AV, p.14) se havia confundido e misturado agora passa a polarizar-se sob dois rótulos: “IT” / “não IT”.

Nem sempre este uso do IT vem acompanhado de tanta seriedade e comprometimento; também há lugar para o jogo, para a brincadeira de encontrá-lo tanto nas próprias palavras, tratadas como objetos, quanto em seus significantes: noite, leite, peito. História e eternidade também têm IT, embora seja um IT diferente, descontínuo, enviesado. A arbitrariedade se perde e as coisas são IT apenas porque as palavras que as designam contêm este IT em sua composição, em um processo similar ao descrito pela narradora: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som” (AV, p. 25).

Este lugar situado atrás do pensamento aparece habitado por este IT cuja voz será de por si incomunicável, porém transmissível enquanto apresenta seu caráter de “trans”, de algo puramente físico e orgânico. O IT não fala com palavras; como os objetos que não falam, mas podem gritar ou os animais que tampouco falam, mas podem transmitir uivos, grunhidos, gemidos e suspiros. O IT transmitirá pelo grito.

Capítulo II

Objeto Gritante

Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer (...) O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.¹

II. 1. Música, pintura, tessitura.

No capítulo anterior analisamos, inicialmente, o intrincado processo de nomeação e renomeação dos textos, a ambigüidade e mobilidade dos gêneros e o aproveitamento do fragmentário na obra de Clarice Lispector. Seguiu-se uma reflexão sobre a sua relação, muito peculiar, com os nomes próprios, sobre o espalhamento e contágio deste processo no conjunto da obra clariciana e sobre a importância desta questão particularmente em *Água viva*, talvez o texto clariciano mais resistente a todas as tentativas de classificações, enquadramentos, definições ou etiquetas. Embora muitas outras obras de Lispector exponham os temas em questão, esta nos parece sobremaneira instigante e provocadora.

Assim, o capítulo primeiro terminou com uma análise sobre a maneira como os pronomes pessoais, anônimos e alçados à categoria de personagens, se vinculam a

¹ *Água viva* (p. 77, 79).

um Eu que vai se formando como agente e paciente, um Eu sujeito da enunciação, movediço e lábil, que habita, em errância, um lugar atrás do pensamento. Esta diluição concernente às pessoas constitui a primeira das muitas linhas de ruptura presentes no romance (ficção) e opera como uma das fraturas da linearidade que vão se espriar por outras categorias, tais como: trama, tempo, foco, lugar e demais instâncias narrativas, ainda bastante vigentes à época em que o texto foi escrito, no início dos anos setenta.

Por outro lado e a partir de outro enfoque, ao reler as primeiras linhas de *Água viva* vêm à memória as palavras proferidas por Foucault ao começar sua lição inaugural no Collège de France, ministrada no dia 02 de dezembro de 1970, ano em que Clarice também começaria a escrever o romance:

Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizás de maléfico. A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como queriendo distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas (FOUCAULT, 1992, p.31).

Ao exprimir a vontade de não ter que começar e o desejo de estar já “do outro lado do discurso” mesmo antes de iniciá-lo, Foucault parece alinhar-se à Clarice sob mais de um aspecto; da mesma maneira que a enunciação inaugural de um ato retórico vem rodeada de “pompas e circunstâncias”, que paradoxalmente ignoram e potencializam a angústia do orador, ao abrir a capa de um livro, o leitor se entrega a expectativas, rodeia-se de “um círculo de atenção e silêncio” e prepara-se para receber a doação, sem que entre em cena nenhuma solidariedade ou compaixão para com a “vocalização tirânica” à qual o escritor-doador submeteu-se e obedeceu sem que lhe restasse qualquer outra saída. Não são poucas as alusões de Lispector a este esforço nem raras as referências a esta angústia, não cabendo dúvida sobre sua vinculação com o escrever em si. Afinal, como há de começar algo cuja continuação é tão incerta e inóspita? “Escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível” (AV., p.66); esta afirmação vai muito além da reciprocidade e da transitividade no tripé “escrever – frustrador – impossível” que a narradora/escritora nos apresenta, uma que vez, ao lê-la, inferimos

que a impossibilidade frustrante não afeta apenas à escrita senão também à matéria em si sobre a qual se escreve; esta dupla e inelutável impossibilidade origina a frustração. Igualmente consciente do perigo de corrosão e corrupção das palavras que vem atrelado ao ato de escrever, Clarice lamentou, em uma crônica, não ter abraçado outra profissão, como a de sapateira: “Seria para ela (*a palavra*) mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos” (LISPECTOR, 1999, p. 421); o assombro decorrente da ação de narrar assim como o caráter indizível da realidade e do mundo, ambos sempre inatingíveis pela palavra, percorrerão a obra da escritora. De igual modo, a definição do escrever como uma doença, uma “maldição que salva” será recorrente e determinante em sua assinatura. Sem escapar a esta questão, *Água viva*, pelo contrário, exporá o grau mais alto deste conflito, com uma escrita inusitada e rara, em que a descompressão formal se adensa até assumir o papel de força motriz.

Um dos contos reunidos primeiramente em *Fundo de gaveta* e publicado sob o título de *Era uma vez* no livro *A Legião estrangeira*, em 1964, descreve um episódio que ilustra bem a precocidade do embate entre o mundo ficcional de Clarice e os moldes literários vigentes; no relato, uma menina de sete anos envia, a um jornal, reiteradas vezes, os contos que ela escreve para que sejam publicados, o que nunca acontecerá; o motivo? Enquanto os outros relatavam histórias, anedotas ou acontecimentos, ela narrava sensações, “coisas vagas”. O mesmo assunto ressurgirá, mais tarde, republicado como uma crônica em 1972, sob o título de *Ainda impossível*, quando, já adulta e certa do muito que havia mudado, a escritora relembra este fato de sua infância e tenta ajustar-se, ao começar a escrever, ao princípio modelar do “Era uma vez...”. Finalmente logra começar assim, mas termina a narração abruptamente quatro palavras depois, quando lê surpreendida por ela mesma a continuação do relato: “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 406). A estupefação diante do ato criador, da existência de um pássaro transborda e a faz exclamar “meu Deus”, sem sinal nenhum de exclamação, tingindo a frase de melancolia. Cabe lembrar aqui que esta mesma questão da impossibilidade do “era uma vez”, sob o foco do começo de uma história nos moldes tradicionais, foi abordada na p.33 do **Capítulo I**. A narração brevíssima desta crônica nos lembra dois outros relatos também reduzidos à mínima forma: o conto (microconto)

de Augusto Monterroso², intitulado *El dinosaurio*: “*Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*” e o conto de Jorge Luis Borges y Bioy Casares chamado *El sueño de Chuang Tzu*, que nos permitimos transcrever também em sua forma completa graças justamente a sua curtíssima extensão: “*Chuang Tzu soñó que era una mariposa, y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre*”³. Os três relatos também se vinculam porque animais e homens parecem fundir-se entre si: pássaros que evocam e invocam o nome de Deus, dinossauros que sonham a ao acordar se surpreendem de ainda estar vivos e borboletas que trocam de lugar e se apossam de quem com elas sonhou. As cenas pictóricas que estas leituras inspiram se assemelham às suscitadas pela leitura de *Água viva* e revelam um imaginário solto, em expansão, em constante permutação e metamorfose entre os seres vivos, movido por forças centrífugas e centrípetas, forças que se mostram agregadoras e desagregadoras ao mesmo tempo. Em *Água viva* a consciência se manifestará para fora de si e do ser consciente, aderida de tal maneira ao mundo que ambos se tornam algo informe e impessoal; o humano estará em conformação e junto com o animal, o vegetal e o mineral, o abstrato e o concreto, formando um novo uno. E a linguagem dessa consciência? Como expressar esse risco de escrever o mundo? Será através do grito? A linguagem é tudo o que temos, mas ainda assim resulta insuficiente

² Augusto Monterroso (1921-2003) nasceu na Guatemala. Em 1944 mudou-se para o México e, depois de muito observar a fauna daquele país se convenceu de que “os animais se parecem tanto com o homem que às vezes é impossível distingui-los deste”; assim surgiu a inspiração para escrever “*A ovelha negra e outras fábulas*”, obra publicada pela Editora Record; Rio de Janeiro: 1983, tradução de Millôr Fernandes e ilustrações de Jaguar. O escritor russo Isaac Asimov disse sobre a obra do escritor guatemalteco: “Os pequenos textos de *A ovelha negra e outras fábulas*, de Augusto Monterroso, aparentemente inofensivos, mordem os que deles se aproximam sem a devida cautela e deixam cicatrizes. Não por outro motivo são eficazes. Depois de ler *O macaco que quis ser escritor satírico*, jamais voltei a ser o mesmo”. Considerado um dos escritores hispanoamericanos mais notáveis do século, Monterroso foi agraciado em 2000 com o Prêmio Príncipe de Astúrias de Letras. O conto que citamos nesta página, “*O dinossauro*” é considerado o menor conto da literatura mundial e uma de suas obras mais célebres (Fonte: www.projetoreleituras.com, artigo assinado por Arnaldo Nogueira Júnior, acesso em 05/10/08 às 23:49).

³ Extraído de *Cuentos breves y extraordinarios*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; Buenos Aires, Losada: 1976 (2ª. Edição, p. 21). Há dois dados sobre este conto que gostaríamos de salientar; o primeiro deles diz respeito à data, pois foi escrito exatamente na mesma época em que Clarice escrevia *Água viva* (anos 71-72). O segundo dado é o encobrimento do autor, uma vez que Borges y Casares atribuíram este e vários outros contos do mesmo livro a terceiros. No caso de “*El sueño de Chuang Tzu*”, o autor inventado seria Herbert Allen Giles, que teria escrito o livro homônimo, *Chuang Tzu*, em 1889. Realidade, autoria e ficção aparecem assim urdidas com linhas finas e paradoxais.

para o que necessitamos e desejamos dizer; as palavras não dizem tudo, mas só com elas contamos, afinal e apesar de tudo.

Como se vê, uma trajetória que rastreasse estes encontros e desencontros de tensão no conjunto amplo da obra de Clarice seria vasta e rica, mas reconduziremos nosso foco ao texto que escolhemos. Em *Água viva* esta tensão será levada ao extremo e se expressará mediante uma escrita que consagra o fragmento, as frases interrompidas e de soslaio como parece anunciar a narradora logo nas primeiras páginas: “Palavras - movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras” (AV., p.21). Tarefa árdua e incompreensível, segundo comentara diversas vezes Lispector, impossível de compreender e inadequada a sua natureza, a arte de narrar pesava quase como uma condenação sobre a escritora. Ora de modo oblíquo e tangencial ora explicitamente, esta questão aparecerá como aspecto fundamental de sua obra ficcional. Ocupou por completo espaço, tema e desenvolvimento de outra crônica, uma das mais breves: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p. 200) cujo título forma-se pelo mesmo enunciado que compõe a primeira sentença, *Mas já que se há de escrever...* Iniciada pela adversativa “mas” e concluída (ou melhor, não concluída) por reticências, denota uma resignação, um suspiro de conformidade perante a imposição de escrever; na sucessão, vem o desejo imediato, quase um mandato, de que não esmaguem nem limitem, “ao menos”, as palavras; como último anseio de um condenado, o pedido de quem já foi vencido. Outra crônica, intitulada *A perigosa aventura de escrever*, também finaliza com duas advertências sobre os riscos de empreender o ato da narração: “Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador” (LISPECTOR, 1999, p. 183); poucas linhas antes deste mesmo texto, o que se lê são advertências sobre o perigo de nunca saber o que virá, resultado de uma escrita sincera, pura, grudada e colada à intuição.

Ainda dentro desta reflexão sobre o começo, sobre o atirar a primeira pedra da narrativa clariciana há outro aspecto de *Água viva* que nos parece fundamental assinalar: o lugar que esta ficção ocupa dentro do largo espectro da obra de Lispector. Respondendo a uma coerência interna maior, da qual se desprende o objetivo também maior de revelar a intenção regeneradora, reveladora e vivificadora da escrita,

encontramos uma seqüência cronológica em que o romance parece uma continuação coerente dos anteriores. *A paixão segundo G.H.*, de 1964, trouxera uma problemática nova e não delimitada com precisão; quando GH prova do “neutro vivo” na experiência-limite de sua comunhão com as entranhas da barata, lança duas premissas que se mostrarão basilares em *Água viva*: a primeira - e quiçá principal- é a instância daquilo que no primeiro romance se denominou “neutro vivo” e que em *Água viva* passará a denominar-se IT: aquilo que não é nem humano nem coisa, não tem consciência de si nem individualidade. Algo indefinível e inexprimível e, como tal, alheio aos seres vivos ou coisas (animais, plantas, minerais) que o alojam, conforme analisamos na página 60, **seção I.3**. A segunda instância decorre da anterior, pois, ao vivenciar esta experiência, GH perde sua consistência “humana”; com isto, não poderá mais ser orientada por coordenadas de tempo e espaço usuais. Assim, anuladas estas coordenadas de outrora, tudo acontecerá no presente e a voz da narradora se dará em um fluido de comunicação intensa e constante. Esta voz infiltra-se em coisas (espelhos, armários, igrejas, relógios, diamantes) e seres vivos (insetos, panteras, águias, cavalos, tigres, flores,) animando-os e dotando-os de palavra.

O romance escrito no intervalo destes dois, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969, começa com uma vírgula e termina com dois pontos. Se a vírgula indica uma ligeira pausa, um intervalo sem o corte maior do ponto, vale a pena lembrar que os dois pontos antecedem uma enumeração explicativa ou uma confirmação mais enfática do dito anteriormente. Ao terminar um texto com estes sinais de pontuação Clarice anuncia-nos, de certa forma, que está assumindo o compromisso, tácito, de outro texto que justifique, continue e abranja o anterior. Acerca disto cabe lembrar que *A paixão segundo G H* também começa de forma singular, com uma linha de seis traços interrompida pela primeira palavra “estou...” iniciada com minúsculas e termina com a mesma linha de seis traços que inaugurara o texto.

Deste modo, não parece secundária a importância da análise das possíveis relações entre as origens e as fontes do relato e a posição especial do narrador em *Água viva*; junto com as diferentes figurações em que estes elementos se expressam, o assunto ocupará as próximas páginas de nosso trabalho. Retomemos a citação transcrita em página 65 . O começo “singular, temível e quem sabe maléfico” descrito ali por Foucault

e também temido por Clarice, está retardado e não sem intenção em *Água viva*; este retardamento, como vimos, decorre das dificuldades que comentamos nos parágrafos anteriores. Nesta obra, no entanto, está reforçado pela própria conformação do romance⁴, descontínua e errante; o começo é incerto e postergado, pois nem sequer haverá história para contar; em termos de poética clássica, não pode entusiasmar ou animar ninguém a continuação de algo que não começou; na p. 44, a narradora nos adverte acerca disto com precisão e ênfase: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação”. Temos, então, primeiras palavras entre aspas e sob a forma de *epígrafe*; como terceira acepção para este termo encontramos no dicionário a definição de: “sentença ou divisa posta no *frontispício* de livro, capítulo, *princípio de discurso* (...)” (AURÉLIO, 1975, p. 542; grifos nossos), que vem a confirmar o uso da epígrafe como umbral, como um pórtico de ingresso ao texto. Ao pesquisar os manuscritos de Lispector, constatamos que a escritora hesitou entre três outros epígrafes: um de autoria do Man Ray, um outro de Roland Barthes e um terceiro de Henry Miller. Consultando as obras teóricas mais recentes sobre os elementos paratextuais e suas funções, encontramos alguns conceitos mais relevantes sobre a epígrafe na obra de Maite Alvarado (2006); no entanto, nos permitimos antes transcrever a epígrafe citada em seu último livro, *Paratexto*: “*esta página es para que en ella se ande el lector antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad*” (Macedonio Fernández). Outorgando ao leitor o privilégio e a liberdade de andar em “*muy digna indecisión*” sem restar-lhe seriedade e gravidade ao ato da leitura, o escritor argentino ilustra bem com estas palavras a função modelar da epígrafe, a de servir como um primeiro cenário para o passeio pelo livro, uma primeira paisagem a admirar e contemplar, e/ou uma primeira melodia a chegar aos ouvidos do leitor. Fernández parece querer ressaltar, por outro lado, a indecisão do leitor como ingrediente fundamental; parte essencial do perfil não somente da epígrafe modelar como também de um leitor modelar situado “com espaço em branco para todos os lados, como um

⁴ Adotamos o termo “romance” para o texto de *Água viva* apenas por questões de organização e por consenso por parte das instituições.

campo aberto para todos os devaneios (...) sem saber para onde ia...”, lembrando as belas palavras de Mário Quintana⁵.

A epígrafe é sempre uma citação, que pode ser verdadeira ou falsa (se atribuída falsamente a um autor) e pode tanto estar assinada por um autor real ou imaginário, quanto ser anônima. Segundo Genette, citado por Alvarado (ALVARADO, 2006, p.52) três funções principais se desprendem da epígrafe: servir como um comentário do título, como um anexo justificativo; servir como comentário do texto, brindando-lhe maior precisão - ainda que indireta- à significação (estas duas funções podem estar superpostas), e por último a função de servir de “padrinho indireto”, em que o importante deixa de ser o quê se diz e passa a ser quem o diz. Seja como for, todas as epígrafes compartilham uma finalidade comum de vincular o discurso novo a outros enunciados anteriores; tratam de expressar as grandes orientações que o texto seguirá, de assinalá-lo como pertencente a um conjunto definido de outros discursos. Do mesmo modo que havíamos observado no **Capítulo I**, com relação a uma das funções atribuíveis ao título, a epígrafe estimula o leitor a suscitar hipóteses sobre o conteúdo do texto. Neste sentido, poucas epígrafes são mais esclarecedoras deste processo como esta que inaugura *Água viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura -o objeto- que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (AV, p.7).

O que primeiro lemos da obra são, portanto, palavras de outrem, alheias. Sabemos de quem são: Michel Seuphor. Pintor, escritor e crítico de arte especializado em pintura abstrata e não figurativa, que nasceu em Anvers, em 1901 e faleceu em Paris em 1999; um resumo de sua biografia nos aporta um dado curioso sobre seu nome próprio, pois fora batizado como Ferdinand Louis Berckelaers, bem diferente do nome

⁵ O trecho que citamos foi extraído da crônica *O leitor ideal*, de autoria de Mário Quintana (1906-1994), publicada no livro *Porta giratória*. São Paulo, Editora Globo, 1988, p. 83.

que viria adotar como assinatura, Michel Seuphors; a manipulação do nome do pintor vai além disto, pois este último sobrenome, *Seuphors*, é um anagrama de *Orpheus*.⁶

Sobre a epígrafe, também sabemos, e isto tal vez seja o que importe mais, de quem *não são* estas palavras. Não são de Clarice Lispector, embora as haja escolhido, selecionado e usado em plena consciência; aparecem como oriundas de uma fonte verificável, o que faz com que as leiamos como verdade; aqui ou não há ficção, ou trata-se de uma outra ficção, de outro nível de verdade. Arrancadas de seu contexto e inseridas na página em branco que antecede o relato, demandam uma atitude de leitura diferente, ao mesmo tempo em que, ao encontrarem-se separadas espacialmente do romance como estão, poderiam não ser lidas. O uso das aspas estabelece certa distância, certo estranhamento. Não obstante, encontramos motivos de sobra para ocupar-nos destas palavras; foram escolhidas, selecionadas e nos sentimos indagados a saber o porquê desta eleição: qual a motivação que levou a reescrever palavras já ditas. Podem estar sugerindo, comunicando ou transmitindo alguma referência em particular, ou ainda expressar uma sorte de orientação ou instrução, quase, para ler o que segue; da mesma forma, poderiam assinalar algo sobre o leitor.

No fragmento de Seuphor, a dependência da figura e do objeto, a figuração, a ilustração, a história contada e o mito, estão estabelecidas em franca oposição à evocação do incomunicável, à transformação do sonho em pensamento e do traço em existência. A pintura se deseja como se de música se tratasse. Este desejo, porém, devém do que falta e do que não se tem; assim, este *dever-ser* (“*tinha que existir*”) assinala uma ausência: aquilo que se deseja não está, mas é possível e é justamente o que se destaca. O tempo presente da forma verbal lança-se para o futuro; há um programa, ou quiçá um projeto. Através desta epígrafe/convocação recebemos um convite, então, para uma ruptura com o que nos foi já dado, com o que já temos, com o que não deveríamos tomar como imutável e/ou para sempre; prepara-nos para uma leitura mais atenta e trabalhosa, que exigirá tanto uma concentração, atenção e tensão renovadas quanto um intenso abandono e entrega; somos convidados para aquele lugar que está atrás da lógica e do

⁶ Fonte de consulta: Michel Seuphor. Encyclopaedia Britannica. 2008. Encyclopaedia Britannica Online. Acessado em: 01 jul.2008.

raciocínio, para ali ler “os reinos incomunicáveis do espírito”, o pensamento que se constrói da mesma matéria que os sonhos, o traço, a marca, o significante da existência. Apresenta-se uma nova linha de vida, o espaço de uma nova dimensão onde o familiar e o raro se cruzam, lembrando e trazendo à tona o conceito de *unheimlich*⁷ inaugurado pela psicanálise freudiana. O caráter movediço e lábil desta linha nos convida e nos conduz a ler algo “totalmente livre”, cuja libertação está alicerçada em uma tríplice negação: algo que não ilustra, não conta, e também não lança um mito. O desejo expressado pelo pintor-escritor remete a uma pintura livre, independente: “Totalmente”, ele escreve. TO-TAL-MEN-TE. Aqui não servem nem cabem os fragmentos dessa liberdade. Pintura livre como a música, que “(...) *não* ilustra coisa alguma, *não* conta uma história e *não* lança um mito” (grifos nossos). O uso reiterado do advérbio de negação logo ao início de cada uma das três sentenças, já por si breves, outorga-lhe, à citação, um tom altamente transgressor; definindo pelo não, pelo contrário, pela oposição e pela exclusão; a arte livre, a pintura liberta e libertadora tão almejada por Seuphor teria que alcançar a desconstrução da forma e do objeto, através da *não ilustração de coisa alguma*, a *não narração* de uma história e a *não mitificação*. Separada por um ponto, o primeiro e único do fragmento excetuando o ponto final, voltamos à descrição dessa “Tal” pintura que Seuphor afirmara que teria de existir: a sua mira está na evocação, na reminiscência de reinos incomunicáveis (assim como paraísos perdidos ou sonhos esquecidos); agora o tempo verbal é o presente - “contenta-se” - e dele devém uma resignação, uma renúncia talvez a alguma ambição maior. Aqui, neste lugar incomunicável habita o pensamento que precede o sonho; ali a existência que excede o traço encontra o seu lugar; esse é o endereço duplo do convite para ambos, leitor e narrador do romance. Se há convite, há de haver também reunião, festa; festa que Barthes já nos anunciara nestas palavras de *Aula*: “As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, s/d, p.21).

⁷ Em português poderia traduzir-se como: inquietante, sinistro, lúgubre, medonho, numinoso; tomamos como fonte de consulta o Dicionário de alemão-português *Langenscheidts Taschenwörterbücher*.

Interessante observar que se citam as palavras de um pintor (não nos chamaria a atenção se fosse ao contrário, se um pintor citasse um escritor e, menos ainda, se fosse um escritor citando outro escritor). Marcas sonoras e vocálicas aparecem na palavra escrita desde o começo do romance e ao longo de todo o seu percurso: “Eu te digo: (...)” (p.9); “Ouve-me então com teu corpo inteiro” (p.10); “(...)eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco”(p.15). Os códigos da voz, da escrita, da música e da pintura se remetem uns aos outros, como se isolados ou cada um por si próprio, resultassem insuficientes. A materialidade da palavra escrita parece alinhar-se em certos momentos à pintura: “por que os traços negros e finos?” (p.10). Quando o escrito torna-se: “(...) redondo, enovelado e tépido” (p.11) surge a pergunta: “O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (p.11).

A palavra surge em muitos momentos em vínculo estreito com a música: “Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (p.11); “(...) repetida em canto gregoriano” (p.11). Outras vezes, bem próximas no texto, contudo, pintura e escrita aparecem separadas, afastadas por alguma manipulação lúdica que não parece nada casual: “Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (p.11). Ao escolher esta expressão “tua seara” a narradora-pintora se afasta e delimita, para a partir dali rechaçar o comumente aceito; confronta-se, assim, a um Tu que está demasiadamente imerso no social. Em outros momentos, tanto a escrita quanto o som falham: “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (p.22); um pouco mais adiante a escrita retoma seu espaço e preeminência:

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, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas (AV,p. 50).

Conforme veremos, com maior precisão no **Capítulo III**, houve várias modificações no quadro ficcional de *Água viva* a partir da primeira versão. Alexandrino Severino, a quem a escritora encomendara e confiara a tradução ao inglês dos originais do livro, nos brinda com dois dados valiosos a este respeito, ao confrontar as duas

versões do texto: o primeiro é o da preservação da epígrafe na versão final e o segundo, o da alteração da profissão da narradora:

Outra modificação (...), sempre na intenção de reduzir o aspecto autobiográfico, é a substituição da profissão da narradora. Em vez de alguém que escreve, o *eu* é agora o de uma pintora que se inicia no ato de escrever. A intenção é a de reproduzir com a palavra aquilo que na pintura se consegue pela arte abstrata, a tentativa de captar uma realidade para além dos limites da forma. O epígrafe do livro, que é reproduzido de um texto de Michel Seuphor - anteposto ao texto de ambas as versões - é esclarecedor deste processo (SEVERINO, in REMATE DE MALES, 1989, p. 118).

Este pintor-autor da epígrafe, por sua vez, refere-se à música como a forma artística verdadeiramente livre e independente que, pelo seu carácter não figurativo, ultrapassa os limites da palavra. Ao escolher esta citação Lispector se revela particularmente ciente da falibilidade da palavra e da crise da representação do figurativo; daí a conseqüente (e urgente) necessidade de ampliar as perspectivas e os horizontes da expressão da escrita. Embora saiba que isto não resolverá a impossibilidade da linguagem nem as limitações impostas pelas palavras, esta comunhão entre música, pintura e escrita lhe permitirá ao menos alcançar maior abrangência e ampliação dos seus significados. Tudo isso se torna claro logo no começo do romance, quando a narradora afirma:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro (...) É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (AV, p. 10; grifos nossos).

Através de uma afirmativa direta, pelo modo verbal no presente do indicativo, o Eu une neste fragmento que citamos escrita, pintura e música, condicionados a uma entrega total do “narrador-pintor”, alinhando assim o texto à epígrafe, como se um continuasse o outro. Quando logra escrever “toda inteira”, aguça o paladar (“sinto um sabor”) para a essência de sua própria existência e também sente o “sabor-a-ti”; sabor abstrato como o instante. Da mesma forma ela pinta “com o corpo todo” e assim fixa o incorpóreo. E a música? A música entra em ação quando a palavra cessa e o olhar se

esgota, pois a música dispensa a lógica da razão para “apenas” ouvir-se; ela não requer compreensão. Em crônica publicada em setembro de 1969 Clarice havia escrito, citando Bergson, que o grande artista seria aquele que tivesse não um só, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo; acrescenta que o pintor tem a visão “mais ou menos” livre assim como o músico tem liberto o sentido da audição. Contudo, o mundo é mais do que olhos e ouvidos podem comportar e alcançar assim como nosso corpo é muito mais do que cinco sentidos em ação, o que faz com que ambos os artistas, pintor e músico, participem da arte apenas em parte. Para alcançar o cerne do mundo (“veria e teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve”), o âmago da totalidade, nesse TO-TAL-MEN-TE também almejado por Seuphor, o artista teria que estar “completamente livre de soluções convencionais” (Lispector, 1999, p.228). Desde o título, *O artista perfeito*, esta crônica anuncia não só o assunto abordado nela, como também a tentativa da escritora de procurar um espaço novo para a arte. Alinhamo-nos a este respeito à compreensão de Lucia Helena:

(...) sublinhe-se que em Lispector essa pintura-escrita ou essa escrita-pintura buscam a sombra, a nuance, o suplemento e o inefável. Enfim, buscam o que não é descritivo, mas o que remete ao mundo de uma alquimia verbal que nos conduz às origens disseminadoras e protéticas do olhar alegórico que constitui sua obra. A articulação de literatura, música e pintura, em Lispector, vai além de qualquer compreensão da arte que se feche numa perspectiva de mimesis da representação. (HELENA, 2006, p. 71).

A música se diferencia das demais formas de expressão artística, sobretudo porque estas últimas não podem expressar a essência das coisas a não ser através de sua forma visível (traços sobre uma tela ou palavras sobre uma página), enquanto a música expressa esta essência sem nenhuma forma concreta. A música, por outro lado, acompanhou a família Lispector desde sempre, conforme vemos nas referências biográficas de Gotlib; em crônica publicada no *Jornal do Brasil* no dia 09 de dezembro de 1967, intitulada *Lição de piano*, relata como eram essas aulas ministradas por uma professora “que mais gorda não podia ser”, em um piano “comprado com grande dificuldade” e confirma o dado anterior de que a família (ou melhor: o pai, uma vez que a mãe já havia falecido) “queria que as três filhas estudassem música” (Lispector, 1999, p. 51); apesar dos escassos recursos financeiros, as três filhas, Tânia, Márcia e Clarice,

receberam aulas particulares de piano. Na mesma crônica lemos que Clarice “preferia inventar a estudar” e que ficava, assim, pensando em outras coisas, como acácias ou a curva do bonde; contudo, a música marcaria uma presença constante tanto em sua vida quanto em sua obra. Resulta bem elucidativo a este respeito reler a *Dedicatória do Autor* (com a clara advertência de que este é “Na verdade Clarice Lispector”) que segue aos títulos de *A hora da estrela*; assim, ela dedica “esta coisa a”, “esta história em estado de emergência e de calamidade pública”, ou para ir ainda mais longe, este “livro inacabado porque lhe falta a resposta” a Schumann e sua doce Clara, “que são hoje ossos, ai de nós”, a Beethoven com sua tempestade, a Bach com suas cores neutras, porém vibrantes, a Chopin que lhe “amolece os ossos”, a Stravinsky que a espanta e a faz voar em fogo, a Richard Strauss que lhe revela um destino e sobretudo a “hoje”: ao véu transparente de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Off, a Schönberg, aos dodecafônicos e “aos gritos rascantes dos eletrônicos”(todos os fragmentos citados foram extraídos da *Dedicatória do Autor*, p. 9 e 10 do romance)⁸. O romance que estamos analisando não somente não escapa a esta influência musical como também a escreve e insere no aproveitamento da matéria ficcional, ao lidar com a ruína, o caco e o fragmento como se tratasse com notas musicais de uma partitura a mercê de um compositor genial. Desta maneira, não são incomuns nem parecem secundárias em *Água viva* as referências a termos musicais: *canto gregoriano, som de corda de violoncelo, contralto, música selvática, jazz, ária melódica e cantabile, cântico coral, adágio, cântico profundo, quarteto de cordas, cantilena, som de flauta e música de câmara*, entre muitas outras. Investigar a presença recorrente e seqüencial destes termos poderia levar-nos a um dos fios “fino e de seda” da narrativa, pois *Água viva* é uma obra em orquestração, o que lembra o narrador-orquestrador do *Ulysses* de James Joyce; um canto clariciano (herdeiro e devedor, sem dúvida, do canto gregoriano, que se repete indefinidamente e

⁸ Queremos destacar também, ainda dentro desta citação da *Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)*, a ruptura da linearidade narrativa provocada pelo acréscimo do pronome “me” no verbo “dedico”, na segunda linha. Muda-se a declinação da forma verbal e esta passagem do “dedico” ao “dedico-me” (que pode inclusive passar despercebida aos olhos de um leitor menos atento), põe a nu a nova configuração que a escrita clariciano propõe. Ao transformá-lo em verbo pronominal a escritora traz uma quebra total do paradigma de uma dedicatória. Não é mais o objeto (livro) criado por ela o que se dedica, senão ela mesma, transubstanciada no objeto criado, que SE dedica; vale também a ressalva de que esse ela é aqui sim tem um nome que não se põe em dúvida nem em questão, pois antes de tudo lemos: “na verdade Clarice Lispector”.

infinitamente), através do qual a narradora menciona seu “canto” (AV, p. 44), da mesma forma que nos fala também de “narrativa lírica” (AV, p.25), sugerindo-nos outra forma de narrar, o figurativo do que não pode ser nominado. A música é a forma da abstração total; a forma artística que fica sem clarificação. Assim, quando propõe uma narrativa que tenta ser música, afasta-se da composição tradicional e aproxima a sua linguagem-forma da abstração total, não “clarificável”. A história carece de qualquer fio da meada embora haja um tecido harmônico inconsciente que configurará uma narrativa pictórico-musical:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara.

E isto que tento escrever é maneira de me debater. Estou apavorada (AV, p. 43).

Além da música como expressão artística marcante na escrita clariciana, ora estabelecendo um contraponto, ora fundindo-se a ela, sobram evidências também acerca da pintura como forma de arte influente em seus textos. Os dois fatos relatados em *Água viva*: o término de uma relação amorosa e a mudança (melhor seria falar em alternância) do ofício de pintora para o de escritora desencadeiam no Eu indagações e relações novas com o mundo em volta; maneiras diferentes de percepção sobre a criação, a natureza, as flores, os animais, as grutas, os objetos, o espelho, o portal da igreja, as cores vão descrevendo cenas pictóricas e esta observação mais profunda não somente dos seres vivos (a natureza), mas também dos objetos criados estimula os sentidos e a própria vida. O desejo, melhor ainda, o clamor pela expressão desse caudal de percepções e sensações, cerceado pelas restrições e limitações impostas pela linguagem conduzem esse Eu à evocação de outras zonas do ser e da criação artística. Neste mesmo rumo, lemos em *Água viva*:

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. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te dizendo é muito importante (AV, p.60).

Na abstração e confluência das três expressões artísticas (na música, na escrita e na pintura) encontra a desarmonia que ela entende; a assimetria lograda somente depois do conhecimento profundo da simetria. Iniciado pelo tom firme e enfático do “quero”, o fragmento termina com a advertência de que isso que nos está dizendo é muito importante.

A incessante e incansável procura pela expressão da totalidade que lhe escapa se realiza tanto pela palavra escrita quanto pelas imagens postas na tela. Durante os anos em que escreveu *Água viva*, Clarice pintou diversos quadros; houve inclusive uma exposição póstuma, celebrada no Centro Cultural Banco do Brasil no final do ano de 1992, onde o público pode apreciar quatro telas pintadas por ela em 1975; dentre os respectivos títulos, *Raiva*, *Medo*, *Sol de meia noite* e *Gruta*, ressaltamos este último pelo seu vínculo direto com a gruta que a narradora do romance “pinta” muitas vezes (AV., p.14). Nádia Batella Gotlib menciona em sua obra biográfica de Clarice outros quadros, cujos títulos também comungam e sintonizam perfeitamente com questões latentes em seus textos e em especial em *Água viva*, como *A tentativa de ser alegre*, *Eu te pergunto por quê?*, *Explosão*, *Cérebro adormecido*, *Pássaro da liberdade*⁹.

Com efeito, da mesma forma que ocorria com os títulos, os gêneros e os nomes se entrecruzam também à música, à pintura e à escrita em uma espécie de jogo de representações. Assim nos é anunciado pela epígrafe do romance, que por sua vez também é desmontada como elemento paratextual. Em *Água viva* se desmonta toda diferenciação e se diluem os limites; apesar de texto, título(s) e epígrafe cumprirem sim, em termos objetivos, as suas respectivas funções, em verdade a transcendem e se fundem entre si. Só.

⁹ Tive a oportunidade de admirar pessoalmente alguns quadros pintados por Clarice que se encontram preservados e em exposição aberta ao público no Acervo da *Fundação Casa de Rui Barbosa*, no Rio de Janeiro.

Resulta fácil perceber, ao observá-los, as formas geométricas (círculos, retas e traços abstratos) que os compõem e o uso preferencial de cores puras, fortes e marcantes (vermelho, preto e amarelo, sobretudo). Isto se alinha, em nossa opinião, com a citação de *Água viva* transcrita na página anterior. As pinturas de Clarice também chamam a atenção pela sua “força e autenticidade”, embora não mostrem uma técnica apurada ou um talento excepcional.

II. 2. Uma narração do IT

Água viva nos traz um romance complexo, de uma escrita consciente de si mesma em que podemos perceber uma profunda angústia pelos limites da linguagem, mas que, ao mesmo tempo nos conduz, a partir da própria linguagem, a inferir um amplo leque de nuances de nossa própria experiência de estar no mundo, de nossa existência entre o nascer e o morrer. Relemos alguns comentários críticos da época em que o romance foi publicado e encontramos informação de que um dos primeiros, poucos meses após sair publicado, foi o de Haroldo Bruno. Além de destacar a impossibilidade de classificá-lo ou enquadrá-lo dentro de qualquer gênero literário, ele observou o questionamento do Eu que fala:

Água viva equivale, antes de tudo, a uma transubstanciação poética do indivíduo em sua fecunda solidão, tentando escapar à tirania do 'eu' pela projeção de um 'tu' imaginário, hipotético, indefinido, que poderia fundamentar-se na própria concepção de um incognoscível absoluto (BRUNO, 1974).

Dez anos mais tarde, em 1984, Bella Jozef se referirá a *Água viva* como uma “criação cósmica” e talvez o “romance do futuro”, que traz uma mensagem renovada a cada fruição e um significado enriquecido a cada novo contato (JOZEF, 1984, p. 243). Nunes, dois anos mais tarde, somar-se-ia à opinião de Bruno sobre a falta de definição genérica do texto,

(...) que já não ostenta as características formais de novela ou de romance, e que pretende converter a linguagem numa gestualística sonora; as entrelinhas, mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é palavra (NUNES, 1989, p. 158).

Interessa, nesta última citação, a transposição da linguagem escrita para a gestualística sonora, como também a observação que o crítico faz sobre a importância das entrelinhas, já mencionadas na página 68 deste capítulo ao citarmos a crônica na qual Clarice teme que os leitores esmaguem as palavras ali alojadas. Estas entrelinhas,

conforme Nunes, passam a desempenhar a função de mostrar o que a “linha” não logra dizer, o “não-dito”, a “contra-dição”, adquirido aqui o sentido mais pleno do termo.

Em seu livro *Nem musa nem medusa* Lucia Helena nos adverte sobre a trama do livro, que é tênue. Um pouco mais adiante, na mesma página lemos: “*Água viva* se nutre de ousar uma outra forma de escrita, que devora e produz um prazer não suave, nem comum. Embora toque o sagrado, nada se edeniza nesse mundo de coisas, seres e escrita em carne viva” (HELENA, 2001, p.80). Tratemos de ensaiar uma breve síntese de uma trama que além de tênue, se mostra por si sintética; a narradora-personagem tem como ofício o de pintora e por momentos troca o pincel pela máquina de escrever para registrar todas as pulsações da vida no instante mesmo - instante já - em que as vive. Rompendo, entre outros, o princípio da não contradição respeitado no texto convencional, pois “o sujeito que escreve almeja perder-se no terreno volátil das palavras, na cadeia inconsciente da linguagem, sem controlar o fio de sua meada” (ROSENBAUM, 2002, p.53), sentimo-nos instigados e desafiados perante esta constatação, questionando as formas de narrar que se desenvolveriam no romance.

Mas o que seria, afinal, o ato de narrar? O modelo dominante da crítica literária da época em que Lispector escreveu *Água viva* estava ancorado nos trabalhos teóricos de Tzvetan Todorov, Gérard Genette e Roland Barthes, cujos estudos se situam na segunda metade da década de 1960. Portanto, o Estruturalismo será o modelo de crítica literária contemporâneo à Clarice e simultâneo, mais especificamente, ao romance que estamos analisando nesta pesquisa.

Segundo este modelo de análise, toda obra literária apresenta dois aspectos, ao aportar-nos uma história e um discurso ao mesmo tempo; Todorov (1982) foi quem distinguiu ambos os vieses no relato: como história, evoca-se alguma realidade, fatos que haveriam acontecido e personagens que poderiam confundir-se com os da vida real; mas, também, como discurso, uma vez que existe um narrador que conta esta história e um destinatário para a mesma; deste modo não são os fatos o que importa, mas a maneira como este narrador os dá a conhecer. Cabe a advertência de que neste trabalho optamos por alinhar-nos à definição de história ao significado ou conteúdo narrativo, à de relato como significante ou texto narrativo em si, e à de narração como sendo o ato narrativo produtor, e, como tal, o conjunto do relatado. Este último é o que podemos

denominar de discurso narrativo: o único que se rende diretamente a uma análise textual como único instrumento de estudo; nenhum documento exterior ao texto ou nenhuma biografia de Clarice Lispector (por melhor que esta fosse) poderia aportar-nos dados sobre os fatos narrados no romance ou o ato narrativo, uma vez que ambos são ficcionais.

Este modelo clássico de “alguém contando algo e a importância de como o faz” que encontrou seu apogeu durante o século XIX iria perdendo a concretude durante o século XX até chegar à forma extremamente sintética do “alguém conta”, em que subsistiria, embora preterida, em um segundo plano, a indagação básica de como o faz. Tentaremos analisar como em *Água viva* este modelo se desarma até o seu total desmoronamento; mais do que uma fragmentação da história o que se tem é a anulação total desta história, do alguém que a relata e a clara preeminência do discurso.

Em seu artigo sobre as categorias do relato literário, Todorov lembra-nos que sempre recebemos, junto com a descrição dos acontecimentos, a percepção que deles tem quem narra esta descrição; este aspecto revela a relação existente entre um “ele” da história e um “eu” do discurso, entre personagem e narrador. Para a classificação destes aspectos do relato, Todorov estabelece como parâmetro o grau de conhecimento que há entre narrador e personagem, e chega a três categorias. No modelo clássico de relato, o narrador sabe mais do que a personagem sem importar como adquiriu este conhecimento; ele enxerga através da mente do herói e este olhar transpassa, também, as paredes da sua casa; os personagens não têm segredos para com este narrador, que pode inclusive saber de um desejo que eles mesmos ignoram, ou adentrar no pensamento de vários personagens, algo impossível para qualquer um deles. A faculdade de narrar acontecimentos que não são percebidos por nenhum personagem, aliada a estas outras que mencionamos, é denominada por Todorov de “visão por trás”; em segundo lugar está a “visão com”, na qual o narrador conhece tanto quanto os personagens e não pode narrar os fatos antes que os personagens saibam deles; este procedimento se justifica nos relatos em primeira pessoa, embora também admitam a terceira, contanto que se trate da visão dos fatos de um mesmo personagem. Um terceiro caso seria a “visão de fora”, em que o narrador sabe menos que qualquer um dos personagens e não tem acesso à consciência de nenhum deles. Esta última se manifesta somente a partir do século XX, e

não permite saber se os personagens estão felizes, nem o que pensam. Vemos como gesticulam e falam, mas quase não são nomeados; o narrador é uma testemunha que não sabe nada e prefere não saber, resistindo escapar dessa objetividade e desse exterior. Quanto mais próximo do “ser” estiver o relato, segundo Todorov, mais este se aproximará de uma visão “por trás”, em que, conforme já vimos, o narrador sabe mais que o personagem. Ao longo do século XIX tornou-se cada vez mais usual apresentar a história através de suas projeções na consciência do personagem; no século XX, isto será quase regra obrigatória; o romance posterior ao Século das Luzes limitar-se-á a apresentar várias versões do fato sem aspirar a contar uma única verdade. Como modos do relato, podemos também diferenciar aquele em que o escritor nos mostra as coisas daquele outro modo em que somente as diz; isto é, haveria dois modos principais: o da representação e o da narração; o do discurso e o da história, o do drama e o da crônica¹⁰. Outra distinção se verifica entre a palavra dos personagens, em estilo direto, e a palavra do narrador; isso explicaria a impressão de assistir a diferentes “atos” quando o modo do relato é o da representação. A palavra dos personagens reveste-se de um status especial, ao referir-se à realidade designada sem deixar de ser ato; ato de articular uma frase que não se resume a um “ele diz”, mas que é um ato de fala, e como tal encerra um significante. A carta, para citarmos o exemplo proposto por Todorov a este respeito, representa um ato de fala porque está em estilo direto, e ao mesmo tempo informa sobre acontecimentos que se deram em outro lugar, o que permite que seja analisada como narração ou como representação.

A ficção narrativa clássica, por outro lado, demarca e delimita claramente dois enunciados: o discurso do narrador e o discurso do personagem; cada segmento textual está vinculado ao ato de fala de um ou de outro. Dentro da narrativa contemporânea, entretanto, esta oposição tende a neutralizar-se e estes segmentos adotam a forma de seqüências locutivas ambíguas, através, principalmente, do discurso indireto livre. Revisitando a obra de Genette sobre este mesmo assunto, encontramos a distinção entre dois tipos de relatos: o de acontecimentos e o de palavras. Para este segundo, ainda estabelece três tipos diferentes: reproduzido, transposto e “narrativizado”, variando

¹⁰ Alinhamos-nos, aqui, ao pensamento que associa o discurso à representação (uma vez que este discurso mostra algo) e a narração à história (uma vez que a narração situa ações no tempo).

conforme o grau de mimese deste ato de fala. No extremo do mais mimético coloca o discurso direto livre; este reproduz o conteúdo e a forma da fala do personagem sem qualquer marca ortográfica, fazendo desaparecer inclusive a marca da existência ou não de um verbo declarativo transitivo que una o discurso do narrador ao discurso do personagem (GENETTE, 1972, p. 183).

Diante de todas estas considerações sobre discurso e narração, cabe ressaltar que nem sequer o discurso direto livre pode inserir-se no mesmo nível do discurso do narrador; nunca deixará de ser um interenunciado ou um meta-discurso, pois o narrador detém as funções de representação e de controle. Uma destas será justamente a opção pela forma de transmissão, direta ou indireta, escolhendo a mais ou a menos mimética. Podemos, outrossim, surpreender-nos com suas omissões ou reproduções parciais que revelariam um narrador pouco crível, ou que funcionariam como chaves semânticas que o leitor implícito deverá decodificar a fim de captar a verdadeira natureza do narrador. Em *Água viva*, sem dúvida, nos deparamos com esta forma de discurso direto desde a primeira linha, mediante uma forma de reprodução da fala mais literal, embora seja parcial e a mais mimética. Parece possível observar, em alguns fragmentos do texto, traços vinculados com a enunciação que permitem demarcar este discurso do personagem e o discurso do narrador, ou seja, que esta autonomia não é absoluta nem linear, porque o narrador ainda parece exercer estes controles. Portanto, o modelo estruturalista de análise que comentamos em página 81 estabelece uma nítida diferenciação entre autor, narrador e personagem.

Em *Água viva*, porém, o discurso do personagem não somente devém ato, mas também as palavras se transformam em gestos, atitudes, febre, arrepios, olhares e... grito. Não se trata mais de um discurso subordinado porque os pensamentos e os sentimentos são discursos em si mesmos; o narrador os reduziu a eventos. Trata-se, portanto, da forma mais mimética, aquela em que o narrador cede completamente a palavra ao seu personagem; analisando-o sob outro ponto de vista, poder-se-ia dizer que se trata de um discurso dramático: “Eu disse...” ou “Eu penso...”. Sob este aspecto, *Água viva*, se alinha nessa direção do romance moderno que leva a mimese do discurso (neste caso, entendemos o termo apenas no sentido de *mimesis*: imitação) ao extremo, ao limite. O leitor se vê instalado desde as primeiras linhas dentro do pensamento do

personagem principal. Neste tipo de discurso o traço relevante não é apenas o da sua interioridade, mas também o surgimento abrupto, apresentando-se sem preâmbulos nem preliminares e emancipado de todo “padrinho narrativo”. Pela voz deste discurso, o personagem expressa seus pensamentos mais íntimos e mais próximos do seu inconsciente, anteriores a toda organização lógica, em um estado de fecundação, de nascimento. Expressa-se através de frases diretas e reduzidas ao mínimo de sintaxe, para adensar a impressão do instante, de que tudo chega “em um piscar de olhos”. As interrogações sobre “a quem” ou “o quê” perdem importância; nada fica oculto, e “isso” chega a todos (a expressão original em francês é: *à tout venant*). Apesar de sua conformação atrelada à intimidade, este pensamento não chega a perder por completo a lógica; por tratar-se de uma obra literária, o imaginário parece solto, mas não o está totalmente; ele tem fronteiras que mantém a obra legível. Encontramos, sim, como veremos em um dos fragmentos de *Água viva* que escolhemos, frases incompletas, unimembradas e também repetições, oposições e, ponto final ao que nos conduzirá este segundo capítulo, o grito.

Optamos por denominar de *monólogo imediato* esta forma de narrar em que o narrador é eclipsado pelo personagem, que também o substitui. Esta, contudo, não precisa espalhar-se pelo texto todo. Quando há um monólogo isolado, que ocupa a totalidade da narração, a instância narrativa será mantida pelo contexto, a instância superior se anula e se reencontra perante um enunciado em presente e em primeira pessoa. Assim, a personagem em *Água viva* se reduz; também podemos afirmar que ele se deduz pela sua posição dentro do discurso, uma vez que nunca aparecerá sua descrição nem tampouco uma análise mais objetiva de suas percepções ou sentimentos.

Tal é o estado da questão em torno da narrativa conforme a visão da crítica contemporânea à *Água viva*. Ora, lembremos a opinião de Clarice acerca da crítica; em carta encaminhada ao amigo Lúcio Cardoso em 1944 da cidade de Belém, escreveu:

Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto – catalogado e arquivado. (LISPECTOR, 2002, p.44).

A carta à qual se refere Lispector havia sido enviada ao crítico Álvaro Lins, quem comentara que o primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*, era “uma experiência incompleta”; dois anos depois, em junho de 1946 e agora desde Berna, ela escreveria às irmãs acerca das críticas que o seu livro *O lustre* recebera deste mesmo crítico, que havia dito que se tratava de obra incompleta, mutilada, simples jogo de palavras no ar ¹¹ :

Em todo caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério. De um modo geral, é preciso fazer como o homem que dava todo dia uma surra na mulher porque algum motivo teria de haver. Mesmo que A. Lins não saiba porque “dá a surra”, eu aceito porque um motivo e vários devem existir e eu mereço (LISPECTOR, 2007, p. 123).

Uma impressão composta por insatisfação, desgosto e desencanto é o que nos descreve Lispector na primeira carta, impressão “catalogada e arquivada” (quicá em reciprocidade ao que os críticos tentavam fazer com seus trabalhos de escritora); na segunda carta, o crítico é comparado ao marido violento, agressivo e irracional que bate sem razão e diariamente. Anos depois e já concernente à *Água viva* havíamos visto também (**seção I.1. p.30**) que nos originais do romance enviados para revisão aparecia a seguinte advertência escrita à mão: “Abolir a crítica que seca tudo”; a obra de Clarice convida-nos à pluralidade e à incompletude; a crítica, porém, não caberia nela nem a ela. Afinal, nada parece mais oposto e contrário à água viva do que a ação de “secar tudo”.

Atentos a tudo isto, tomaremos emprestadas, para nossa reflexão, duas passagens de *Água viva* que nos permitirão abrir uma janela interna e observar formas de relato diferentes dentro do texto; o primeiro deles é o que inaugura assim o romance:

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. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio - mas agora quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo -lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (AV, p.09; sem grifos no original).

¹¹ Cf. Álvaro Lins, *A experiência incompleta: Clarice Lispector*, in “Os mortos de sobrecasaca”, ensaios e estudos (1940-1960), p. 191 e ss.

Este começo desarma qualquer possibilidade de narração. Em linhas breves, há perguntas sem resposta, há a expressão de sentimentos íntimos e profundos (alegria, dor, medo) e tudo isso sem que se “conte” nenhum acontecimento. Algumas páginas mais adiante este outro parágrafo funciona como um parêntese, uma pausa emoldurada e enclausurada. Uma narração perfeitamente ajustada às normas tradicionais, à fórmula de “alguém conta algo” que mantém em aparência intocada o “como o faz”, mas que, no entanto não contagia todo o texto narrativo:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor de rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em ampliações. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase ereta. Porque não ficava totalmente ereta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor; eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e tímida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho e que a empregada perguntou-me um dia a queima-roupa: “e aquela rosa?” nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passar entre mim e a rosa. Esta – deu-me vontade de chamá-la de “jóia da vida”, pois chamo muitas coisas - tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem (AV, p.47).

O fato de haver colocado ambas as citações juntas e seguidas não respondeu a um acaso; a intenção foi a de mostrar dois trechos das páginas do romance muito diferentes entre si, porém, igualmente reveladores de complexa narrativa de *Água viva*.

Optamos também pela transcrição inteira das citações, embora sejam extensas, para ilustrar a forma de leitura que nos sugerem; as escolhemos porque nos parecem bem exemplificadoras da “substância viva” de que se compõe e nutre a escrita clariciana. Inverteremos um pouco a ordem e seguiremos nossa reflexão começando por explicar a segunda citação. A narradora anuncia e justifica este tipo de parênteses

narrativos no decorrer do romance, quando avisa ao Tu interlocutor-leitor: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (AV, p.31). Nesta “nutridora selva”, que nos traz à memória o “bosque narrativo” descrito por Umberto Eco em seu livro sobre os seis passeios pelos bosques narrativos, nos aventuramos a perambular e adentrar.

Barthes, por outro lado, ao escrever o prólogo de *S/Z* também nos habilita para a fragmentação ao ressaltar o comentário fundado sobre a afirmação do “texto plural”, quando afirma que interpretá-lo não significa dar-lhe um sentido, mais ou menos livre, senão apreciar o plural que o formou; assim, no texto ideal as redes são múltiplas e se entremeiam sem que nenhuma delas prevaleça sobre as demais. O texto deixa de ser uma “estrutura de significados” e passa ser uma “galáxia de significantes”; não tem começo, mas é reversível, permitindo que se aceda a ele através de múltiplas entradas, sem que uma delas seja reconhecida como a principal. Os sistemas de sentido podem encontrar guarida neste texto plural que Barthes propõe, porém o número não se fecha nunca, pois a medida deles é o infinito da linguagem (BARTHES, 1999, p.3).

Detenhamo-nos então nesta segunda transcrição, extraída da p.47, pela qual decidimos começar. O texto legível, conforme acrescenta Barthes, apresenta certa obrigatoriedade na ordem da seqüência, do progresso na narração, na ordem lógico-temporal; não é um texto reversível. No parágrafo que escolhemos para analisar a narradora nos detalha explicitamente a fonte; trata-se de uma história que (eu) sei de uma experiência vivida. Não falta o apelo ao leitor, ao interlocutor que dialoga com a protagonista (“parece-te”), para satisfazer, em forma de pergunta e resposta, toda e qualquer preocupação acerca da coerência com o resto do romance e as possíveis razões que a levaram a incluir a narração sobre “uma” rosa (“Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos?”). A narração se desenvolve com certo atraso e vai começar na quarta oração, quando as formas verbais em pretérito imperfeito e pretérito perfeito simples se revezam para descrever dois tipos de ações: as que duram e que se repetem, costumeiras (comprava, colocava-a, murchava, trocava, parecia, alargava, admirava, continuava, mantinha) estão determinadas pelo tempo imperfeito, e as ações únicas e acabadas, pontuais (houve, estabeleceu-se, ficou, começou, durou,

morreu, troquei, perguntou, esqueci) pelo perfeito simples. Os marcadores temporais alinham o relato ordenadamente: “de dois em dois dias, (...), de dois em dois dias, (...), até que, (...), passavam os dias, (...) uma semana inteira,(...) só então, (...), depois”.

A personagem vai introduzindo-se no relato também de maneira coordenada; assim, a “uma rosa”, lhe sucede “determinada rosa” e os dêiticos se correspondem com o seu referente: “ela”, “sua”. A rosa alça-se ao plano de protagonista, é recortada e emoldurada para ser descrita com minúcias: “cor- de - rosa sem corante”. Cor sincera, sem artifícios. Timidamente, com prudência quase sorrateiramente, se lhe atribuem qualidades morais: ativa, orgulhosa, admirada, gloriosa; quando o crê necessário, a narradora não poupa as explicações: “(...) quase ereta. Porque não ficava totalmente ereta”, tratando de tornar a expressão do real o mais transparente possível. Em “...tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem”, finalmente, o presente atemporal remete a uma verdade de ordem geral. Conforme dizemos no início desta explicação, há uma moldura que delimita esta pausa narrativa, mas que no texto de *Água viva* estende-se para o antes e o depois da história que se narra. Anuncia-se a história de uma rosa que termina sendo a história “entre mim e a rosa”, pois esta rosa que viveu *por e no* amor da narradora “tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente”.

Observamos também neste segundo fragmento que analisamos, o da história da rosa, que o narrador sabe mais do que o “herói”, mais do que o personagem que está representado por ele mesmo; como narrador, no entanto, sabe desde o começo do relato o que aconteceu depois, sem respeitar a ordem temporal dos fatos; traz outra forma de narrar e justamente aqui vai aparecer outra voz, a voz da criada. Neste tipo de narração autobiográfica, como seria aparentemente esta da rosa (sem importar se relata algo real ou fictício), a narração é posterior aos eventos e a informação deste narrador difere da que detém o herói. Quando, porém, a narração é contemporânea da história, como acontece no monólogo interior ou na correspondência, a focalização interna sobre o narrador se desloca para uma focalização sobre o herói.

A releitura deste parágrafo sobre a rosa “fresca como flor nascida” à luz da reflexão benjaminiana sobre o narrador permite-nos perceber até que ponto Clarice Lispector se alinha com o modelo de narração por ele apresentado. Em dias de pobreza

extrema em histórias surpreendentes, quando os fatos nos chegam carregados de explicações, quanto maior liberdade se deixa ao leitor para interpretar a história como quiser, maior amplitude atinge o episódio narrado. Comparada à informação, que só tem valor quando é nova, a narrativa não se entrega, mas conserva as suas forças germinativas inclusive por um longo prazo. Vale lembrar aqui o comentário de Clarice na entrevista à TV Cultura, a mesma que mencionamos no **Capítulo I**, sobre o estranho caso de uma moça de dezessete anos que lia e relia o romance *A paixão segundo G.H.*: “Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um... um alívio” comentou Clarice ao jornalista. A preservação destas forças “sementes de trigo”, tomando emprestado o termo de Benjamin, se verifica plenamente quando a narrativa suscita espanto e reflexão dentro e fora de seu tempo e de sua época, seja no decorrer de milênios, seja no decorrer das sucessivas releituras.

Lemos ainda, no capítulo sobre a obra de Nikolai Leskov, que narrar é o ato de intercambiar experiências transmissíveis. As ações da experiência estão em baixa e com o desaparecimento destas e a extinção do acontecimento vivido e vivível, o homem perdeu a capacidade de narrar; assim, embora usemos o nome de “narrador” com bastante familiaridade ele está cada vez mais ausente e distante de nós. Ao ilustrar o empobrecimento dos homens com respeito às experiências comunicáveis e a desmoralização aguda que estas sofreram, Benjamin enumera quatro: a experiência da estratégia desmoralizada pela guerra de trincheiras; a experiência da economia, degradada pela inflação; a experiência do corpo pela guerra de material e, *last but not least*, a experiência da ética, esta última radicalmente desmoralizada e desacreditada pelos governantes. Apenas salvaram-se, nesse cenário devastado e devastador, desolado e desolador, assolado e assolador, as nuvens e “(...) debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p.199).

O ensaísta alemão destaca também a oralidade como a fonte mais genuína à qual todo bom narrador recorre, e a interpenetração de dois tipos arcaicos (o camponês e o marinheiro, sedentário um e nômade o outro) como o constituinte essencial da figura do narrador: o mestre sedentário (ao que se associava o saber do passado) e o aprendiz migrante (associado ao saber das terras longínquas). Ambos se aproximaram pelo

sistema corporativo medieval, que os colocou lado a lado na mesma oficina. Outra característica que Benjamin ressalta como um traço inerente ao narrador nato é a sua orientação por interesses de ordem prática; assim, a narração vem misturada a conselhos práticos, advertências sobre algumas atividades perigosas, ou lições sobre ciência. Esta marca é a que outorga a todo relato uma “utilidade”, seja aberta ou secreta, de ordem moral ou prática. O narrador aconselha a quem o escuta; esta sabedoria de dar e de receber conselhos também é algo que perdemos. O conceito de sabedoria oriundo deste pensamento de Benjamin não provém de uma resposta a uma interrogação, senão de uma proposta ligada a uma história que se desenvolve, que vem entremeadas na história da nossa própria existência. Este saber ou sabedoria forma parte do lado épico da verdade, e também desaparece, em processo que “vem de longe” e sobre o qual devemos evitar, conforme nos alerta o teórico berlinense, a tolice de ver como sintoma de decadência ou de modernidade:

Na realidade, esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (...) O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando estes elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Seguindo sua brilhante análise deste processo, o autor cita algumas páginas mais adiante a Lukács, que se referirá ao romance como a forma do desenraizamento transcendental, forma que terá como eixo central o “sentido da vida” (entendendo por esta expressão a apreensão divinatória e intuitiva do sentido inatingido e inexprimível da vida). Neste mesmo rumo de reflexão, Benjamin observa uma diferença essencial entre a narrativa e o romance, concernente ao final de ambos. A pergunta *o que aconteceu depois?* encontra justificativa na narrativa, porém perde totalmente o sentido no romance, que “(...) não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1994, p. 213).

Retomemos agora o primeiro parágrafo do romance, que havíamos citado na página 86. Considerando, porém, que nos distanciamos bastante desta citação optamos por reiterar a transcrição:

É com uma alegria *tão* profunda. É uma *tal* aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano de dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio - mas agora quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo -lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (AV, p.09; grifos nossos).

No fragmento citado há três orações iniciais que causam estranheza imediata; sem sujeito nem predicado escapam ao modelo básico de dois membros: um sujeito e um predicado. Não sendo um nem outro, vão formando lacunas e deixando vazios na sintaxe. Desta maneira, “tal” e “tão”, isolados, frustram qualquer expectativa do leitor porque rompem com a continuidade discursiva; em contrapartida, ganham em força ponderativa enfatizada pela óbvia aproximação de forma e fonética. O inacabamento e a descontinuidade como atributos da própria essência são marcas claras e constitutivas nos textos claricianos. A inserção de ambos ingredientes na urdidura da narrativa desmonta o ponto de vista segundo o qual todas os elementos de um relato existiriam em função de uma necessidade oculta e determinada, a priori, pela sua configuração significativa final; ou seja: a visão das partes em total subordinação ao todo. À luz desta reflexão, cabe lembrar que o binômio fragmento/totalidade mantém estreita correlação conceitual com outros binômios, como incompleto/acabado, heterogêneo/homogêneo, justaposição/coordenação e ilegível/legível. A natureza teológica dos pressupostos traz no bojo a valoração hipostasiada que a tradição impõe ao segundo elemento destes pares como elemento preservador da harmonia e da fidelidade ao pensamento de Deus. Se crermos, junto com Barthes, que certas frases impõem a sua gramaticalidade e a sua estrutura ao resto do relato, marcando-o como uma unidade, este primeiro parágrafo tornar-se-ia uma janela especial para o romance.

Lucia Helena nos aclara, assim, ao tratar do texto como um “poema em prosa” desde o início:

Ao longo do livro, rompe-se com a linha de predicação e de linearidade da narrativa tradicional, desestruturando-se a usual seqüência sintática (sujeito, verbo, predicado), a lógica de causalidade linear (princípio, meio e fim), além da lógica baseada nas ações (...) (HELENA, 2001, p.83).

Como única observação, entendemos que esta ruptura move a matéria ficcional do romance. Não somente se verificará “ao longo do livro”, senão que o inicia; *Água viva* nasce de uma fratura irremediável e irreduzível e nela vai manter-se. Ao descartar como ilusórios os princípios de unidade, acabamento e continuidade, Clarice se alinha à reflexão crítica de Wolfgang Iser (1972-1974) segundo o qual as lacunas, rupturas, interrupções e indeterminações de um texto tinham a mesma importância que as “explicações” ou informações dadas pelo autor. Iser chega a afirmar que quanto maior for o número de hiatos do texto, mais fascinante resultará para o leitor, pois será justamente através destes cortes e rupturas que surgirá a possibilidade de entrar no texto e “colaborar” com ele, em um processo de “concretização”¹². Neste mesmo sentido, resultam esclarecedoras as palavras de Lucia Helena para quem o esquema binário segundo o qual “leitura e escrita seriam procedimentos compartimentados entre uma origem e um fim, e correspondentes dos pólos de emissão e de recepção” (HELENA, 2006, p.87) não é mais possível, pois o texto de Lispector se caracteriza por “rupturas e colisões”. Em *Água viva* o que encontramos é uma radical relativização das noções de unidade e acabamento.

A seguir, encontramos no fragmento o uso de quatro pares de repetições (é, é; aleluia, aleluia; grito, grito; quero, quero) que brindam à narrativa uma aceleração em seu ritmo permitindo a erupção de uma cadência que oscila entre o além e o aquém do racional; outrossim, a opção pelo tempo presente nas formas verbais remite à enunciação, assinalando o caráter imediato deste ato. Se refletirmos um pouco mais nas

¹² N. B. Estamos fazendo alusão aqui à Teoria da Recepção desenvolvida na Escola de Constança pelo crítico alemão Hans Robert Jauss. O trabalho de Wolfgang Iser é solidário com o desenvolvimento de Jauss a respeito do esclarecimento do discurso ficcional, dentro do que Iser denominou “*Teoria da resposta estética*” (em tradução ao português, *Teoria do efeito estético*). Este caminho de análise para *Água viva* exigiria um desenvolvimento que excede as possibilidades desta Dissertação. Contudo, é interessante observar que existiria uma confluência a ser explorada entre os paradigmas do Pós-estruturalismo francês e a teoria da Escola de Constança, sobretudo no papel destacado que lhe atribuem ao lugar do leitor como agente cuja produção completa o texto literário. Este, portanto, de nenhuma forma estaria concluído em si mesmo se somente se considerasse a escrita do autor. De certa maneira nossa definição de esta Dissertação em termos de “uma leitura” está inspirada por estas linhas de trabalho.

oposições apresentadas, também encontraremos ali algumas pistas de índole transgressora; vemos, assim, elementos emparelhados, algemados por proximidade ou por aversão nos pares: fundição-separação, grito-uivo, e dor-felicidade e ainda felicidade-diabólica.

Por que estes termos nos parecem opostos? Porque inseridos em nossa cultura ocidental e enquadrados em nosso sistema de crenças, somos naturalmente levados a estabelecer esta oposição. Não só não confundimos como também tendemos a diferenciar o caráter humano (*o grito*) do animal (*o uivo*), do mesmo modo que costumamos situar em pólos opostos a *dor* e a *felicidade*. Também não vinculamos a felicidade com o diabólico, e fazê-lo, de fato, ameaça de alguma maneira a nossa imagem do mundo moral.

Em “Mas é grito de felicidade diabólica” (AV, p.9) a conjunção ‘mas’ faz a ligação desta frase com a anterior e também parece fora de lugar; adversativa, sim...Mas a quê ou a quem? Que idéia opõe-se a este grito de felicidade diabólica? Refletir um pouco mais sobre esta antinomia “felicidade diabólica”, esta oposição recíproca em que sabemos bem o que a palavra-substantivo *felicidade* nos sugere e o que o adjetivo qualificativo *diabólica* traz à tona, nos faz pensar que a ilação de ambas é o que gera desestabilidade; o caos que estabelece parece confundir os nossos sentidos. Nada mais parece seguro, porque nada mais é seguro (“Oh, como tudo é incerto” lemos na p.59, onde a ausência de sinais de exclamação torna a sentença mais próxima e afirmativa). Conforme observamos antes, a linguagem para Lispector habita o entre-lugar (o lugar da dobra, nas palavras de Lucia Helena) experimentando o limiar do que é na verdade indizível, incontável, inenarrável, suscitando verdadeiros e profundos “*ca-cos*” (*caos* das configurações).

Ao pensar sobre estas duas palavras, “felicidade” e “diabólica” sem a pretensão de contorná-las chegamos a uma possível equação matemática inicial, prévia a esta subversão clariciana. Dentre várias outras possíveis, uma que parece amoldar-nos comodamente é *Deus, amor, claridade = felicidade*, em contraposição direta a (*versus*): *Diabo, ódio, escuridão = infelicidade*.

Qual seria, então, a nova equação que a (des) ordem de *Água viva* pareceria propor? Tal vez alguma similar a: *Deus, amor, claridade = infelicidade*, oposta agora a: *Diabo, ódio, escuridão = felicidade*; apenas a alteração do mínimo prefixo "in", retirado de uma das igualdades para ser logo reinserido na outra, provocou uma revolução no sentido inicial da equação. O "versus", que antes dava mais força a ambas as sentenças perde o seu vigor, diluído e debilitado em nova configuração. Ou quiçá obteríamos algo como: *DIABO, amor, claridade = felicidade, versus DEUS, ódio, escuridão = infelicidade*. Trocando de posições o papel de Deus e do diabo, o estranhamento agora recai na enumeração dos outros substantivos, sobretudo no primeiro par das igualdades: "*Diabo, amor*" e "*Deus, ódio*". O "versus" recupera as forças, mas cada uma das igualdades transpira um grande equívoco que as debilita, ou melhor, as 'quase' impossibilita de serem.

Terminamos estes desdobramentos com esta última possibilidade de equação: *Deus, Diabo, amor, claridade = felicidade, versus Diabo, Deus, ódio, escuridão = infelicidade*. Dos três modelos que a leitura deste par raro de palavras nos sugeriu este tal vez seja o mais curioso; não houve supressão nem acréscimos de prefixos, não houve troca de lugar nem de papéis entre os elementos. No entanto, ao introduzir um elemento da segunda equação na primeira, e vice-versa, provocou-se o desmoronamento não só das duas igualdades quanto da oposição. As propriedades transitiva e associativa que antes ainda podiam processar-se sem alteração do resultado final, agora seriam elementos de maior diluição. As igualdades não se fortalecem mais mediante o fortalecimento de seu oposto, mas deixam o termo "versus" tão enfraquecido e inócuo quanto o termo "="; este jogo de oposições e metamorfoses que a escrita clariciana sugere revela o caráter altamente transgressor de sua literatura e "atormenta as certezas", citando palavras de Lucia Helena, as poucas e cambaleantes certezas que poderia ainda abrigar o homem que desta literatura se aproxima. Cabe observar, antes de prosseguirmos e ainda acerca desta antinomia "felicidade diabólica", que há um conto de Clarice chamado *Felicidade Clandestina*, publicado no livro homônimo (LISPECTOR, 1998, p.9) e uma crônica que

Lispector intitulou *Facilidade repentina* (LISPECTOR, 1999, p.195); tomamos estes exemplos porque nos parecem elucidativos da sutil, elaborada e refinada estratégia textual da escritora; além da evidente aproximação fonética, os três títulos atizam a procura pelo que há nas entrelinhas, ao sugerir mais do que dizer.

Numa escrita oblíqua, obsessivamente intrincada e enfatizada na fragmentação, aos solavancos, mas sem interromper a fluidez, lembrando um carro cujo motor está ainda aquecendo-se para atingir a sua potência máxima e então ameaça morrer, Clarice surpreende e nos surpreende ao tentar decifrar o seu estar no mundo, envolvendo-nos na escrita obsessiva que o *mal estar* deste *seu estar* causa. Valendo-nos mais uma vez das palavras de Lucia Helena:

Isso resulta não apenas em um particular empenho na discussão das formas de escrita da representação cultural e numa possível 'economia alternativa da escrita' (Schiach, 1991,39), mas também em outras formulações, comuns a ambos, e extremamente marcantes, entre as quais se podem destacar a investigação das relações de poder na sociedade; o tratamento das inter-relações entre objetividade e subjetividade, para além da dicotomia usual; *o posicionamento sobre relações de alteridade*, o minimalismo estilístico e discursivo que faz do fragmento, do detalhe, do particular, *da antítese, do quiasma e do paradoxo* hábeis instrumentalizações críticas acerca do pensamento binário e maniqueísta; e a *gravidade dos problemas éticos* de que trata e com os quais se engajam. (HELENA, 1999, p. 26; grifos nossos).

Lucia Helena afirma isto ao comparar Benjamin e Lispector, formulando um diálogo conceitual entre ambos que, na realidade, não existiu, mas permite definir afinidades.

A reflexão anterior junto com os desdobramentos a partir de uma equação que expusemos na página anterior nos permite arriscar uma conclusão sobre *Água viva*: a de que estaria sugerido no texto mais um caminho ao qual ela renunciou. A leitura do romance pede o abandono deste modelo estruturalista, conforme a narradora nos avisa logo no primeiro parágrafo: “Continuo com capacidade de raciocínio - já estudei matemática que é a loucura do raciocínio- mas agora quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta” (AV, p.9).

Ao embaralhar conceitos e paradigmas, a leitura da obra clariciana nos coloca numa corda bamba; olhamos rapidamente para baixo, assustados e inseguros, e logo nos

tranqüilizamos: a rede de proteção está lá, à nossa espera caso demos um mau passo, um passo em falso. Encorajados por esta certeza e imensamente aliviados começamos a andar, movidos por essa força estranha que nos obriga a andar para frente, a algum lugar que desconhecemos. Ao primeiro desequilíbrio ou tremor olhamos novamente para a rede e vemos com espanto o que ainda não havíamos visto: ela está rasgada¹³. O recurso final que poderia superar a nossa incompletude, falhou. Como última reflexão desta seção, cabem algumas indagações. Se há um objeto e este é gritante; quem está nesse objeto, ou atrás dele, que grita? E o quê esse objeto grita?

II. 3. O transmissível e o incomunicável

Começaremos esta seção fazendo um breve resumo do percurso teórico desenvolvido; até aqui analisamos a crise da nomeação em Lispector e como esta nos conduz à problemática do inominável e à crise mais ampla do pensamento. Manifestada em *Água viva* de forma singular, esta crise nos leva ao lugar definido pela autora como “atrás do pensamento”, o lugar da fragmentação, um terreno movediço e instável onde “a poesia frequenta a prosa”, nas palavras de Lucia Helena. Através das diversas hesitações e das várias opções de títulos para seus textos, Lispector aponta para uma ampliação do significado ao invés de explicar ou destacar apenas um, valendo-se muitas vezes de palavras plurissêmicas. Neste sentido, então, caem os lugares comuns e a

¹³ Esta reflexão acerca do perigo do vazio e do incerto trouxe à memória uma entrevista de Ulrich Schmid a Serguei Krikaliou, cosmonauta que passou mais tempo em órbita. Nascido em 1958 na então Leningrado (hoje São Petersburgo), Krikaliou voou seis vezes ao espaço, onde permaneceu ao todo 803 dias. Assim, ele pôde observar a terra como um todo durante mais tempo do que qualquer outra pessoa. Questionado pelo jornalista acerca do nada, do além, do abismo e da morte, ele relatou que o espaço era o inimigo da vida, absolutamente mortal e terrível. Na Terra há tempestades, calor, frio e as forças contrárias á vida são sensíveis, sempre e em qualquer lugar... Mas no espaço “a gente não sente nada, *só sabe que é perigoso*” (grifos nossos). Traduzida do original suíço por Peter Naumann, a entrevista saiu publicada no Caderno *Mais* do jornal *Folha de São Paulo* em 12 de outubro de 2008. Essa nada da qual só se sabe (sente) que é perigosa parece desprender-se das páginas de *Água viva* também.

escritora alinha-se a Umberto Eco (1986), para quem a função do título de um texto deveria confundir as idéias ao invés de arregimentá-las; desta forma e mediante a escrita singular de *Água viva*, Clarice insere o romance dentro da categoria de obra literária aberta, segundo este mesmo autor.

Nosso caminho foi abrindo-se passo na corrente dos três títulos pensados para o romance. Assim, o **Capítulo I, Atrás do Pensamento**, foi subdividido em três seções e analisou inicialmente as imbricações entre a nomeação da obra enquanto título e a mobilidade do próprio objeto literário enquanto gênero (**seção I.1. Clarice e os nomes**); a partir daí, vimos como essa ambigüidade e essa opacidade, tão recorrentes na escrita clariciana, contagiavam também o próprio nome da autora, enquanto assinatura e pessoa real (**seção I.2. Clarice só**); afinal, títulos, gêneros e nomes próprios não deixam de ser palavras que catalogam, indicam e determinam; palavras com função de etiquetas e rótulos, que configuram o mundo a partir de um registro “oficial”. Não são proferidos por uma voz anônima, verdadeiramente fundadora ou criadora desse ato enunciador, senão oriundos de uma autoridade anterior, identificada e reconhecida como tal; são palavras - selos que designam, batizam e de alguma forma instituem o mundo. As duas primeiras seções deste primeiro capítulo, **Clarice e os nomes** e **Clarice só**, estão unidas entre si não apenas pelo nome próprio de Clarice, mas também pelo caso tão peculiar de linguagem que esta assinatura passa a representar; ambas seções serviram-nos para assinalar caminhos que embora resultassem interessantes e relevantes optamos por não seguir nem aprofundar, como o da relação entre a obra e a biografia de Lispector.

Como término do **Capítulo I** e já adentrando no texto que nos propomos analisar nesta dissertação, ensaiamos a hipótese de que em *Água viva* ocorre uma profunda implosão do nome próprio através, paradoxalmente, de uma primeira pessoa presente do início ao fim do texto, porém anônima, e do esvaziamento e da pulverização dos pronomes que com ela dialogam “em monólogo” (**seção I.3. Clarice e as pessoas**). Assim, acentuando e adensando a fragmentação, estes pronomes aparecem usados e dispostos como “gavetas vazias” de um armário, segundo as palavras de Barthes; apresentam conteúdo incerto, móbil e instável e vão entretecendo em um devir nômade, segundo o termo de Gilles Deleuze (1977), relações substitutivas em que um vale pelo outro. Sugerindo personagens difusos, esgarçados e em perpétuo anonimato, habitando

em um presente constante, os pronomes se desdobram e ramificam incessantemente. Deste modo, duas marcas predominantes na escrita clariciana, a ausência de trama e a introspecção que agora excede o psicológico, alcançam uma nova dimensão em *Água viva*. Conforme observamos na terceira e última seção, esse monólogo dialogante alterna-se com um diálogo em monólogo; em permutação constante, o Eu e o Tu de *Água viva* não são um Eu nem um Outro de fato senão que autora, narradora e personagem remetem umas às outras em jogo de espelhos atravessados e oblíquos e mediante uma linguagem limiar, no fio do paradoxo. A culminação destas transmutações e permutas de significação ocorre quando a narradora adota um pronome novo tanto em forma quanto em conteúdo: o IT. Ao integrar assim o humano com o não humano criam-se correspondências íntimas e inseparáveis entre flores, palavras, animais, pessoas e coisas; perdem então todo sentido os paradigmas de sujeito e do ato de fala. Não há mais vestígios do modelo “alguém contando algo”, senão um “algo”, a coisa, o IT, que já não conta porque não usa a fala, mas grita e assim, através do grito, transmite.

O capítulo descreve, assim, esta passagem do alguém que conta o que está “atrás do pensamento” e dali continua a travessia para percorrer uma distância ainda maior; este deslocamento nos conduziu conforme vimos ao “algo”, à coisa que não fala, mas tem nova voz e também se faz escutar: o grito. A voz do IT é o grito, que desta maneira imbricado com o que é informe e com o que se encontra em estado bruto descortina uma crise total e irremediável do pensamento e da linguagem; eis aqui o “objeto gritante” que intitulou e iniciou este **Capítulo II** da nossa pesquisa.

Inicialmente, abordamos o que seria a narração sob a assinatura de Clarice Lispector. Com este fim analisamos o estatuto da narração através de uma sucinta retrospectiva em que revisitamos alguns conceitos teóricos mais relevantes. A releitura dos aportes de teóricos contemporâneos à Clarice e das categorias por eles estabelecidas à época permitiu-nos observar mais minuciosamente como Lispector participa em alguns campos e em outros não destas classificações. A seguir e já adentrando nas páginas densas do texto que estamos analisando, concluímos que, quando lidas com maior atenção e cuidado, a epígrafe e as primeiras palavras de *Água viva* são altamente reveladoras da complexa construção deste “romance sem romance”, escrito à beira e sob a ameaça da impossibilidade da escrita.

Esta reflexão anterior dá embasamento à nossa afirmação de que a narração, em *Água viva*, se desmorona por completo; ou pelo menos o modelo de narrativa proposto pelos estruturalistas. O primeiro alicerce desta convicção reside em que não há começo, nem meio, nem fim no romance; isto explicaria também a angústia recorrente que os princípios e os “era uma vez” geravam na escritora. O segundo pilar sobre o que baseamos nossa afirmação consiste em que não há história nem fatos em *Água viva*; portanto, se não há história, também não há “algo” que alguém está contando; infere-se daí que tampouco há discurso (entendemos discurso no significado de dependência à história), pois o “como se conta” está na dependência direta desse “algo”. Desmontado o “como” (embora sempre encontremos resquícios deste “como” entremeados com o alguém, pois sempre que se faz, há alguma forma pela qual se opera este fazer, algum agente da ação) e na ausência completa do “algo”, resta apenas o “alguém conta”. Ou seja: existe uma espécie de discurso nu, factual e totalmente presente; o artifício clariciano consiste em enfatizar a materialidade significativa do discurso desarmando, portanto, as dicotomias forma/conteúdo e significado/significante, entre outras. Em *Água viva* este redemoinho atravessa e perpassa o texto do início ao fim, deixando-o fora dos eixos e rompendo certezas; o torvelinho gira ainda mais rápido do que em outros textos de Lispector e nos remete a uma quarta dimensão povoada de sombras, nos leva a ultrapassar a sensação do insólito, indo além.

Permitamo-nos um pequeno desvio voltando um pouco no tempo. O livro *A Bela e a fera* reúne contos inéditos escritos por Clarice no intervalo de apenas dois anos: 1940 e 1941. Um dos primeiros contos ali compilados intitula-se *Gertrudes pede um conselho* e foi escrito em setembro de 1941 quando a escritora tinha, portanto, menos de 20 anos; no conto um narrador relata em terceira pessoa as desventuras e angústias de Tuda, uma jovem de 17 anos que “de fato, nos últimos tempos, não passava nada bem”; em sofrimento atroz de tanta felicidade que “realmente não suportava”, ora inquieta sem porquê ora tranqüila demais, mas constantemente perseguida por pensamentos exultantes e místicos que lhe antecipavam um futuro como enfermeira, freira ou salvadora de pobres, a jovem procura uma doutora-conselheira, à qual “antes de conhecê-la, já lhe pertencia”. O pensamento confuso de Tuda durante a entrevista com a médica poderia moldar-se e assim caber em uma breve pergunta: “o que faço de mim?”.

Mas ela “não sabia resumir seu estado nessa pergunta (...) e ainda não se habituara consigo mesma”; após escutar que deveria voltar quando completasse vinte anos (apenas três anos a mais, mas já transformada em... “uma mulher!”) a jovem sai à rua e sente “tudo mais fácil, sólido e simples”. Com o seu destino inexoravelmente modificado, ela pensa:

Oh, não conseguir pensar com clareza e não poderem as palavras conhecidas exprimir o que se sente! (...) Possuía um segredo do qual as pessoas nunca poderiam partilhar. E ela própria, pensou, só participaria da vida comum com algumas partículas de si mesma, algumas apenas, mas não com a nova Tuda, a Tuda de hoje...estaria sempre à margem?...- Revelações sucediam-se rápidas, acendendo repentinas e iluminando-a como pequenos raios - Isolada (LISPECTOR, 1999, p. 28).

Alguns traços despontam e chamam-nos a atenção nestas precoces linhas de Lispector. Como fortes correntes marinhas sob um mar aparentemente calmo, ou (para descrever uma paisagem mais urbana e adequada à nossa modernidade) uma intrincada e complexa rede de metrô que atravessa ruas sossegadas e semivazias¹⁴, vemos que há um pensar sem clareza, assim como palavras que não logram exprimir o que se sente; estas palavras são conhecidas, o que as torna cativas, pressas, engessadas. Vemos também que a protagonista da trama é detentora de um segredo, único e incomunicável; porém, a transmissão não falhou de todo, pois conta-nos que há, sim, um segredo, que ela o possui e não é possível compartilhá-lo. À dádiva especial de possuir o segredo segue-lhe a fragmentação de si mesma, o caco, o residual. O “iluminismo” desta revelação ressoa como felicidade (rápidos, sucessivos e pequenos raios a iluminam), mas leva irremediavelmente a protagonista ao isolamento, à marginalização, à participação da vida comum em partículas (mas atenção: apenas algumas!) de si mesma. A pergunta que flutua ainda no ambiente deste fragmento é: o que sobra de “si mesma” depois de dividir-nos em partículas, e destas separamos apenas algumas?

Há ainda outra questão que caberia mencionar aqui e nos conduz novamente a Walter Benjamin, quem em seu capítulo dedicado ao conceito da história nos convida a

¹⁴ Tomei conhecimento, não por experiência vivida, mas por experiência narrada por uma amiga, de que a cidade de Toronto, no Canadá, dispõe de uma rede tão ampla e complexa de metrô, com tantas linhas que se cruzam, atravessam e superpõem, que existem verdadeiras cidades subterrâneas, sobre cuja existência ninguém sequer suspeitaria estando na superfície.

uma reflexão sobre as marcas que nossa época imprime na imagem que temos da felicidade:

Esta reflexão conduz-nos a pensar que nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua (BENJAMIN, 1996, p.222-223).

Um pouco mais adiante, Benjamin acrescenta a idéia de que se somos tocados por um sopro de ar que já foi respirado antes, se escutamos ecos de vozes que já emudeceram nas vozes que escutamos e se as mulheres cobiçadas têm irmãs que nunca conheceram, “(...) existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera” (BENJAMIN, 1996, p.223); Benjamin e Lispector conseguem aliar de maneira ímpar e impressionante leveza e profundidade.

As sementes de trigo que Clarice plantara, ou melhor ainda, as sementes que como migalhas ou pedrinhas ela repartira pelos caminhos de textos anteriores, do mesmo modo como o faziam Hansel & Gretel (rebatizados de maneira tão simpática João e Maria em português) para assinalar o caminho seguro e verdadeiro a quem fosse salvá-los - germinam e dão frutos amadurecidos e vigorosos em *Água viva*; refletindo sobre esta germinação que embora pareça lenta e demorada parece-nos a face aparente de um fluxo subterrâneo e ininterrupto que percorre toda a obra de Clarice, nos deparamos com outro fragmento no mesmo conto que cabe aqui destacar. Na página 22 o narrador descreve a espera de Tuda na sala de visitas antes de sua entrevista com a doutora-conselheira; em meio a adjetivos que descrevem a sua aparência física, como “alta”, “cabelos curtos”, “olhos fortes”, “busto grande” e “um pouquinho gorda”, lemos : “Mas ao mesmo tempo parecida com Diana, a Caçadora, da sala de visitas”¹⁵. O curioso e de

¹⁵ Originalmente com o nome de *Ártemis*, *Diana* (assim identificada pelos romanos) era filha de *Zeus* (*Júpiter*) e *Latona* e irmã gêmea de *Febo* (*Apolo*). Nasceu na ilha de Delos, único lugar onde a mãe (perseguida pela ira de *Hera*, esposa de *Zeus*) conseguiu abrigar-se para dar a luz. *Ártemis* foi a primeira a nascer e ajudou *Apolo* a sair do ventre de *Latona*; porém, ao testemunhar as dores de parto sofridas pela mãe fez um voto de castidade. Por esta razão, recebeu de *Zeus* uma numerosa comitiva de ninfas, chamadas *Oceanias* (ninfas do mar) e *Ásias* (ninfas terrestres), que personificavam forças naturais, sobretudo o princípio úmido dos rios, fontes, etc. *Ártemis* ou *Diana* era uma caçadora infatigável e a deusa

certo modo instigante é que dentre as pouquíssimas alusões a nomes próprios que encontramos em *Água viva* há uma que se refere justamente a Diana, a Caçadora, quando o EU da narradora nos fala “como morta ando por entre o capim mais alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma camada subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva” (AV., p. 24). Podemos perceber um equilíbrio tenso entre ambas as alusões, o mesmo equilíbrio que se desprende da relação entre a representação e o irrepresentável; a ficção encontra em *Água viva* as ruínas e as cinzas - ainda não totalmente frias- de um pensamento anterior, configurando assim um trabalho que nunca acabará, uma vez que não há como eliminar as tensões geradas por esse pensamento.

Parece evidente que há uma relação mais profunda entre *Água viva* e diversos outros textos de Lispector, sejam aqueles escritos durante os primeiros anos quanto os escritos em anos derradeiros. Relação tecida com fios finos e irrigada abundantemente por entre seus desvios sub-reptícios, não explícitos, mas altamente instigantes e cativantes; como uma tapeçaria de emaranhados e finos fios que vão se entretecendo até consolidar uma espinha dorsal, esta relação parece estar delimitada tenuemente e não por lacres senão por limites que se movem, que não resolvem, mas revolvem nossos questionamentos iniciais. Benedito Nunes (1995, p. 83) antecipara esta questão ao analisar as narrativas breves de Clarice, afirmando que estas seguiam o mesmo eixo mimético dos romances, em que o teórico destaca a consciência individual como “limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade”. Ainda a este respeito lembramos as palavras de Lucia Helena:

Um traço de união (em seus textos), que entre eles se repete, torna-os de certo modo representantes de seres em peregrinação pelos meandros de uma interioridade complexa, portadores de uma reflexão que gira em torno de

da caça, dos animais selvagens e domésticos. Assim como o seu irmão gêmeo, ela tinha diferentes nomes: na Terra, era *Ártemis* ou *Diana*; no céu, *Lua*; no inferno, *Hécate*. Na mitologia as duas divindades irmãs tinham funções aparentemente gêmeas também, pois quando *Febo* (*Apolo*) desaparecia no horizonte conduzindo o carro do Sol, a sua irmã *Ártemis* (*a Lua*) resplandecia nos céus. Era costume da deusa banhar-se nas águas cristalinas das fontes, e sempre foi fonte inesgotável de inspiração dos artistas. Representada como uma caçadora que veste uma túnica branca, traz sempre uma aljava com um arco e está acompanhada por um cão ou subida a um carro puxado por corças. Consultamos como fonte para este breve resumo a *Enciclopedia Internacional Focus*; Barcelona, Librería Editorial Argos S. A; 1965.

alguns núcleos temáticos, interligados de modo por vezes frouxo. É como se seus textos reunissem fragmentos, pulsações de uma linguagem viva, em busca de implodir os limites dos gêneros literários tradicionais e de projetar a imagem de seres em que falta, o vazio está sempre presente, e nos quais se dilui a (falsa) pretensão de unidade (HELENA, 2006, p.17).

A enumeração e verificação mais detalhada destas comparações literárias excederiam os objetivos e os propósitos desta dissertação além de abranger um corpus de análise bem mais amplo do que nos propusemos. Quisemos apenas assinalar a temática comum que perpassa e alinhava os textos assinados por Clarice Lispector e como esta unidade constitui uma lógica construtiva que ganha firmeza e força muitas vezes inusitada, quando analisada um pouco mais demoradamente.

Voltemos, portanto ao núcleo de reflexão deste segmento; havíamos chegado ao próprio título deste **Capítulo II, Objeto gritante**, após observarmos como este sintetizava a sentença a que havia sido reduzido o modelo da narrativa tradicional; na passagem do “alguém conta algo” para o “algo grita”. Algumas indagações ganham força sob esta reflexão; como compreendê-lo? Como segurá-lo de alguma forma este IT de por si movediço e escorregadio?

Um princípio de resposta está nas reflexões de Benjamin sobre o narrador e nas categorias que ele assinala como inerentes a este ofício, categorias estas que os homens perderam. Há um aspecto que queremos sublinhar, sobretudo, ao retomar estas considerações benjaminianas sobre as formas de narrar, que devém de sua enumeração sobre as distinções que há entre a experiência “*transmissível*” e aquela que não o é, assim como entre a transmissão oral e a escrita. Descreve o ocaso da narração como resultado direto do empobrecimento da experiência; diferentemente do narrador, o romancista é um ser isolado, solitário, que já não consegue referir-se aos fatos que o afetam, carece de orientação e não está mais apto a dar conselhos. O romance será o palco do incomensurável, acrescenta Benjamin, e a primazia será dada à plenitude da vida e à exposição desta desorientação. Por sua vez, Lukács (1962) afirmará poucos anos mais tarde que “um dos principais temas interiores do romance é o da inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação”; esta inadequação entre o homem e o mundo exterior espelha o abandono do mundo por Deus - ou quiçá seria melhor dizer o abandono de Deus pelo mundo? - aumenta em intensidade no século XX e estabelece

uma tensão que além de frutífera se tornará fundamental. Nesse encontro da experiência contemporânea com a fragilidade do nosso ser e no momento em que o homem se vê superior ao seu destino e inferior a sua humanidade, podemos rastrear o surgimento de personagens cada vez mais fragmentados, difusos e sombrios.

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. 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.
E o tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente (AV, p.78, 79).

A voz da narradora não conta nenhuma experiência sua, mas vai falar do que “se chama” a experiência; encarnada na figura do tigre, no final do fragmento ela deixa de “sentir-se” como um tigre para passar a “ser” o tigre. Assim metamorfoseada, alternando a voz dela com a do felino, é a narradora que se animaliza e não o tigre que se humaniza; ela e o animal são um só, porém não totalmente um ou outro, pois não houve sequer transição nessa passagem-travessia dela para o tigre (ou, novamente auxiliados pelos termos de Delleuze, neste “devir animal”). Assim, subverte-se também a clássica fábula do cordeiro e a raposa com um final às avessas; o tigre não agradece porque “não se pode”, mas lambe a pata e se afasta; é o momento no qual a palavra perde toda importância, e resta só o silêncio. A experiência essencial é também e na mesma medida incomunicável, porém, transmissível; este ponto de encontro do que é incomunicável, mas ainda é transmissível, despe a palavra de toda importância.

Clarice Lispector se fará herdeira desta dupla captação a qual apontávamos em parágrafo anterior a esta última citação; seus textos mergulham nas águas do rio caudaloso que se nutre de dois afluentes igualmente caudalosos: a primeira captação é a de um Eu profundo, cuja voz faça ressoar em nosso tempo o eco de vozes vindas de origens ancestrais, e a captação de uma marginalização solitária; uma mescla de melancolia, de dor profunda e de sentimento de culpa talvez por serem detentores de certos privilégios, ou em casos mais extremos, por haver apenas sobrevivido, percorre

estas vozes de alguns autores, que assim se revestem de assumir, em sua voz, a voz dos que não podem ser ouvidos. Podemos palmear o resgate, ou melhor, a busca desse narrador antigo descrito pelo teórico alemão na escrita clariciana; narrador alicerçado no tripé de três ações fundamentais e complementares, cujo relato era fruto de uma trança constituída igualmente por três eixos: “VI -VIVI e CONVIVI” e que estava assim legitimado pela própria experiência vivida. Com a perda destas atribuições se produz uma profunda quebra da técnica narrativa no século XX e tanto Walter Benjamin quanto Clarice Lispector serão contemporâneos a essa ruptura. Cabem aqui questionamentos sobre esse momento peculiar e sobre como se discutirá o lugar da literatura dentro desse discurso do fim, da morte da subjetividade moderna. Afinal, que importância terá a linguagem dentro desse novo cenário? Determinará uma condição pela qual o homem estará com o outro, ou passará a ser a condição pela qual este mesmo homem será eliminado do mundo do outro? A crise encenada pelo indivíduo e o lugar que esta crise toma dentro do novo pacto social certamente não seria algo recente, mas sim resultante de um longo e lento devir histórico, político e, sobretudo, social. Caracterizado como a era das catástrofes ou o século da guerra total, até o extremo de ser definido por ela, o século XX vai questionar o fim da história e o destino de quem sobrevive a esse desastre (DES-astre)¹⁶, encontrando um de seus mais pertinazes emblemas no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, conforme a leitura de Benjamin; a arte tratará não só das representações advindas destas situações de catástrofe como também da potencialidade do des-astre e do que resta do indivíduo quando a história detém a sua marcha e se deixa levar pelo progresso. Arrastado até essa ruptura em que até o pensamento é vivido como crise, o homem do século XX se vê diante da urgência de construir uma ética que atenda a uma nova consciência: a de total abandono desse “astrum” (Deus, a Razão, a Verdade, a Nação com suas leis e justiça).

Parece-nos importante e necessário rever com mais atenção dois momentos que também se situam em determinados e distintos espaços geográficos: primeiramente e

¹⁶ Etimologicamente, encontramos no *Novo Dicionário Aurélio* (HOLANDA FERREIRA, 1975, p. 441) que o termo advém da forma do provençal antigo “desastre”. À luz da reflexão benjaminiana, contudo, interessa-nos destacar a raiz etimológica do *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (1970), que explica a palavra “desastre” como um termo derivado da forma latina “dis”+ “astrum” (1970, p. 441).

seguindo assim a ordem cronológica, veremos o momento em que Benjamin escreve seu ensaio sobre o narrador (final da década de '30, em Europa); como, em um segundo momento, analisaremos a época em que *Água viva* foi escrito (início dos anos '70, no Brasil).

Como vimos nas páginas anteriores, o século XX nasce sob (in) tenso embate, pois ao mesmo tempo em que convida ao progresso e à tecnologia questiona o poder de resolver os problemas sociais que destes decorrem; a burguesia que até poucos anos antes ainda se achava em sólida posse de seus principais símbolos, e por tanto de sua exterioridade e seus gestos, cai na interioridade e entrega-se à psicologia recém nascida pelas mãos de seus maiores expoentes, Karl Jung e Sigmund Freud. Desta forma, o homem fica à deriva e movido por forças contraditórias e paradoxais e o espaço antes ocupado por um homem sacrificial será agora tomado por uma figura errante que não sabe mais interpretar os desígnios. Este descompasso entre o que havia sido prometido e o que realmente aconteceu se refletirá na arte de maneira geral e na literatura de maneira especial. A fissura entre o papel assumido no novo contrato social do Estado Moderno e uma marca social que ainda o subjuga está presente na gestação de identidades em trânsito, em viagem permanente e em contínua interlocução; esta mesma fenda não deixará de imprimir marcas “de fronteira” na escrita de autores como Clarice Lispector e em particular em suas narrativas - limite, nas que sem dúvida se alinha *Água viva*; ou seja, narrativas que estão além ou aquém da forma que o século XIX atribuía ao romance. Na literatura dessa época, os primórdios do século XX, sobressaem dois nomes pelos quais certamente passaram os olhos leitores de Clarice: Virgínia Woolf (1882-1941) e James Joyce (1882-1941), cujas datas biográficas, tanto as de nascimento quanto as de falecimento, coincidem com precisão absoluta; não só podemos afirmar que a escrita de Lispector sofre uma marcada influência destas leituras senão que a nossa afirmação vai um pouco além, pois nos parece impensável a sua escrita sem que haja vivenciado antes o impacto desta influência. A extensa e sólida fortuna crítica sobre a obra de Clarice mostra o diálogo que existe entre sua estética narrativa e a destes dois grandes escritores, tanto pela temática quanto pelos recursos estilísticos, a dimensão temporal e física e outros paradigmas da escrita.

O termo “Fluxo de Consciência” (do inglês, “*Stream of Consciousness*”), havia

sido criado pelo psicólogo William James e apresentado em sua principal obra *Princípios de Psicologia* (1890). William James criou este termo para demonstrar a continuidade dos processos mentais, que não se manifestariam fragmentadamente, em pedaços sucessivos, mas em um “fluxo” contínuo de pensamentos. A literatura apropriou-se deste termo para denominar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos dos personagens, tais como ocorreriam em suas mentes. Inicialmente, o termo foi adotado para descrever o romance modernista de marcado caráter introspectivo; posteriormente, a denominação passou a especificar-se como uma técnica concreta, como indica a obra de Bowling (1978) e mais tarde o conceito ampliou-se e passou a considerar-se uma técnica o recurso que tenta mostrar, embora de forma aproximada, o interior da mente e seus processos (WELLEK and WARREN, 1977). Seguindo esta mesma linha, preferimos a opinião de Robert Humphrey (1954), quem conclui que o fluxo de consciência deve utilizar-se para referir-se a um tipo de romance tal e como a entendem determinados autores (Richardson, Joyce, Woolf, Faulkner) e não apenas como uma técnica narrativa. Humphrey propõe defini-la como *“a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters”* (HUMPHREY, 1954, 42). Ou seja: um tipo de ficção cuja ênfase básica consiste na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos que cumpre, assim, o propósito primário de revelar o ser psíquico dos personagens.

Se optássemos por classificar *Água viva* em termos estabelecidos pela categoria de Monólogo Interior, adotaríamos o critério seguido pelo crítico literário Alfredo de Carvalho (1981), que alista cinco técnicas fundamentais que podem ser usadas na apresentação do Fluxo de Consciência: o monólogo interior livre, o monólogo interior orientado, o solilóquio, a impressão sensorial e a descrição por autor onisciente. Destas cinco técnicas, duas parecem aplicáveis à *Água viva*, a do solilóquio, que se distingue do monólogo interior por sempre pressupor uma audiência ou destinatário da apresentação dos pensamentos da personagem; este recurso prescinde também da interferência do narrador, pelo que se considera como uma comunicação direta entre a personagem (Eu) e o leitor (Tu); por estar direcionado propositalmente a uma platéia tácita e imediata, o solilóquio é mais limitado do que o monólogo interior; enquanto este representa o

conteúdo da psique da personagem tal como ocorrem os pensamentos, compartilhando a identidade psíquica da personagem com o leitor, no Solilóquio o ponto de vista é sempre o da personagem que tem, portanto a função de comunicar as idéias e emoções que se relacionam com uma possível trama ou ação. A escrita de Lispector, em *Água viva*, também guarda certo vínculo com a técnica da impressão sensorial, através da qual se dá a apresentação das impressões psíquicas trazidas pelos sentidos; assim, enquanto as outras manifestações do fluxo de consciência ocorrem de forma ativa, isto é, a mente do personagem é ativa, trabalhando em direção de pensamentos abstratos; na impressão sensorial a mente parece passiva, recebendo impressões concretas dos sentidos (sobretudo do olhar e da audição, o que reforçaria o que analisamos na **seção II.1.** acerca da estreita relação entre música, pintura e escrita).

Retomemos, no entanto, as idéias de Benjamin e a relação que tentamos estabelecer entre elas e *Água viva* no início desta seção. Ocorre-nos que talvez seja neste território do “incomunicável” onde se encontra o substrato mais profundo da transgressão em *Água viva*: um narrador que tenta intercambiar a sua experiência intransmissível. O tempo do romance é o tempo da mais profunda solidão, tanto para quem o escreveu quanto para quem o lê; preferimos falar em intercâmbio ao invés de apenas uma transmissão, justamente pelo efeito que alcança: como leitores, não podemos deixar de responder, de resgatar a nossa própria e, também, igualmente intransmissível experiência quando confrontados ao texto clariciano; neste apelo tácito ao leitor, a escritora exibe toda a sua eficácia e grandeza. *Água viva* é um romance privado e singular e como tal impossível de ser analisado como um livro fechado ou “livro morto”; se morto fosse, a análise seria semelhante à que se realiza durante uma autópsia; sem embargo os leitores de *Água viva* não estão diante de um cadáver, senão de um legado de alguém que ao invés de refugiar-se em si mesmo para esquecer a compreensão do mundo que lhe fora designado, colhe os fragmentos deste caos atomizado e os funde, diluindo (liquidificando) todas as origens. Assim mostra-nos toda a sua perplexidade frente à complexidade do mundo.

O que lemos, e o que podemos escrever como leitores de *Água viva*? Na penúltima página do romance encontramos uma séria advertência: “O melhor ainda nos foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (AV, p.86); se antes éramos advertidos acerca

do perigo de esmagar as palavras que estão nas entrelinhas, agora lemos que aqui está “o melhor”; recebemos o convite para continuar o melhor é o que ainda não foi, e o que já foi escrito permanece em aberto; umas linhas antes a narradora denuncia: “Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas. Mas eu denuncio”. Então sabemos sempre mais do que dizemos; há coisas proibidas de serem ditas, mas a denúncia é possível; há que assumir o risco do fracasso certo de transmitir o incomunicável. Em outro fragmento apresenta-nos a possibilidade de reverter estas restrições da escrita, alcançando um grau tal de incomunicabilidade que produza um encontro consigo mesmo:

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 (AV, p. 82).

Assim, o incomunicável se torna comunicação com e em si mesmo e se transmite pelo grito. No entanto, vejamos agora o segundo momento ao qual nos referimos na p.107. Em quê momento foi escrito *Água viva*? Que movimento literário e artístico acontecia nesses mesmos anos? O início da década de setenta marcaria o momento de apogeu do movimento Beat¹⁷; em um sentido restrito, o termo *beat* significa "cansaço" e "derrota", para depois conotar "*beatitude* espiritual" e foi o escritor Jack Kerouac (1922-69)¹⁸ que o adotou; daí surgiu a expressão *beat generation* que mais tarde um jornalista do *New York Times* registrou como *geração beatnik*, acrescentando o sufixo “*nik*” que tomara emprestado do satélite russo *Sputnik*, lançado ao espaço nessa mesma época. A expressão que os congregou como geração literária serviu também para definir um gênero bem peculiar e pretendia fazer eco da denominação escolhida por Ernest Hemingway para definir a geração nascida durante a I Guerra Mundial, “*lost generation*”. Assumindo uma atitude social de contravenção, repudiando qualquer

¹⁷ No final de 1955, um grupo de jovens escritores se encontrou para uma leitura de poesia em São Francisco. Entre eles, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder e Michael McClure. Esta leitura é considerada o marco inicial da *Geração Beat*, um dos mais importantes movimentos literários norte-americanos da segunda metade do século XX. Tendo como centro de suas atividades San Francisco e o Greenwich Village em Nova Iorque, a *beat generation* se reconhecia herdeira de escritores como Walt Whitman, Henry Miller, Kenneth Rexroth e Norman Mailer. Fonte de consulta: *The Beat Book* (Shambhala, 1995); *The Beat Generation Writers* (Pluto Press, 1995).

¹⁸ Autor de obras em prosa como *On the Road* (1957), *The Dharma Bums* (1958) e *Big Sur* (1962).

intelectualismo e rebelando-se contra os valores sociais da classe média, os escritores desta geração desenvolveram a chamada *beatnik poetry*, cujo estilo se caracterizou pela libertação de toda exigência formal e a expressão caótica da linguagem, uma vez que acreditavam que a poesia devia ser pura espontaneidade, sem planificações nem estruturas premeditadas ou pré-fixadas e desafiando qualquer inteligibilidade. Allen Ginsberg (1926-1997), norte americano filho de uma imigrante russa e um dos poetas que pertenceu ao grupo desde seus primórdios, publicaria em 1957 o poema *O Grito* (*Howl*, no original), que foi censurado na época por ser considerado obsceno. Além das semelhanças imediatas sugeridas por alguns dados comuns (ambos os autores são judeus migrantes, descendentes de russos, nascidos em datas muito próximas e que escolheram um título alusivo ao grito), parece existir não apenas influência, mas uma confluência entre a obra poética de Ginsberg e a urdidura narrativa de *Água viva*. Em entrevista a Thomas Clark datada em 1965¹⁹ - poucos anos antes que Clarice começasse a escrever o seu romance - Ginsberg nos aporta algumas informações valiosas acerca desta hipótese. O poeta ressalta a importância de assumir um compromisso com a escrita e desenvolver a capacidade de escrever como “se é”; descreve também o sentimento lírico como um impulso que nasce dentro, em alguma parte do estômago e vai subindo pelo peito até sair pela boca e pelas orelhas, revelando-se como suspiro, uivo ou sussurro: “*suspirar en palabras es simplemente articular lo que uno siente*” (1997 p. 143). Em outro trecho relata o momento em que percebe que o que escreveu “*tiene completo sentido*” e isto o faz chorar porque se dá conta de que alcançou uma zona absoluta, “*universalmente aplicable o universalmente entendible*”, capaz de sobreviver ao tempo e que será lido por alguém que chore.

Mencionamos somente algumas das idéias trazidas à luz por Ginsberg nesta entrevista para não alongar-nos em demasia e principalmente por considerar que apesar de expor alguns pontos de contacto com a escrita clariciana, ambos escritores pertencem a fluxos literários diversos; muito diferente era também o estilo de vida adotado por ambos. Lispector declarou mais de uma vez a sua aversão pelas drogas ou alucinógenos, tão em voga entre os artistas da época; em *Água viva* lemos, ilustração rara de um fato

¹⁹ In *Confesiones de escritores, los reportajes de The Paris Review*, Buenos Aires, Librería Editorial El Ateneo:1997 (p. 135 a 173).

“que se conta” no romance: “estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas o batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde *jovens drogados vivem o presente*. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível”(p.28; grifos no ssos). Para os escritores da geração beat, entretanto, o uso de substâncias como mescalina, anfetaminas e marihuana constituía uma prática comum cujos efeitos acionavam a matéria lírico-ficcional de seus textos, como o próprio Ginsberg detalha nesta mesma entrevista a Thomas Clark (1997, p.161).

À luz de todo este percurso pelo monólogo interior e pelo o grito do movimento beat, e no caso em que optássemos por considerá-lo desta maneira poderíamos fazer em *Água viva* uma leitura da crise da palavra no século XX. No romance se retoma o primeiro momento desta crise, no começo do século, que se manifestou através das vanguardas (calcadas no modelo psicológico de “alguém falando”), e chega ao grito, ao uivo dos anos setenta. Desta maneira, a travessia se realiza a partir do “alguém nos fala” (o inconsciente) e chega até o “algo grita”. O que aconteceria, porém, depois desse grito? Voltaríamos às palavras? Em caso afirmativo, poderiam estas palavras ser as mesmas de antes?

CAPÍTULO III: ÁGUA VIVA

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos (...) ela e o mar.¹

Nunca lerás o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser - jogarei fora como se fosse ao mar.²

III. 1. Silêncio... e uma pessoa falando.

Começaremos esta secção lembrando um pouco nosso percurso até aqui. Sob o leme dos três títulos pensados, modificados e –dois deles– descartados por Clarice para seu “romance experimental”, segundo acertadas palavras de Rodríguez Monegal³, organizamos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro deles analisamos a constante hesitação da escritora acerca dos títulos e a permanente migração evidenciada em seus textos, com a conseqüente impossibilidade de classificação que esta problematização traz em seu bojo. Abreviados, recortados, estendidos, minimamente modificados ou sem nenhuma alteração, não só os títulos como também os textos de Clarice se deslocam entre diferentes publicações e gêneros, contestando a ilusão da totalidade com a

¹ *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 1999, p. 119).

² *Água viva*, p.67.

³ Em artigo publicado por primeira vez em dezembro de 1966 (republicado em *Remate de males* no. 9, Campinas: 1989, p. 201-202) ao comentar os dois últimos romances que Clarice Lispector havia escrito, Monegal referiu-se a ela como “o maestro aceito do romance experimental”.

fragmentação. Resulta-nos, pois, evidente que esta questão da pertinência a formatos preestabelecidos de gênero é um dos problemas centrais na escrita clariciana. Assim, ao tecer esta urdidura problemática com os títulos e os gêneros, usando “fino fio frio”, em belas e próprias palavras, Lispector põe a nu, também, seu questionamento sobre o sujeito dessa escrita, uma vez que a próxima pergunta recairá sobre quem narra e o nome de quem escreve; desta forma, a importância destas migrações e vaivens nos textos claricianos torna-se fundamental ao criar uma zona de conflito e desestabilidade onde o sujeito somente narra o inacabado, o indecível, o fragmentário e o oblíquo, e onde estes elementos operam como constitutivos e reveladores do próprio sujeito que narra. Observamos também, no **Capítulo I**, que embora reconhecíveis mais facilmente em seus últimos textos, estas características estão presentes, com menor peso, nos anteriores e inclusive nos textos iniciais de Lispector, fato este que vem a confirmar e ratificar a profunda coerência de sua obra literária, conforme já foi destacado pela crítica. Neste sentido, a escolha do romance *Água viva* mostrou-se particularmente acertada por apresentar-se como um complexo - e quiçá por isso mesmo privilegiado- painel de tensões que não se resolvem e no qual se exhibe um amplo espectro de indefinições. As recorrentes reflexões sobre seu recém adotado ofício de escritora sem haver abandonado o de pintora, como nos diz neste fragmento: “Eu pinto um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’- é tudo o que posso. Inquieta” (p. 67), as inferências acerca das inexoráveis limitações da palavra, “estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra (...) Mas é inalcançável - e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável ” (p.66), assim como as referências ao que ela *não faz* quando escreve e ao que seu texto *não é*, como descreve um pouco mais adiante: “ Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi- não se dizem” (p.78); como dizíamos, estas reflexões, inferências e referências vão desenhando uma trama de formato curvilíneo e espiralado e vão também fechando o círculo, primeiro ou último, em cujo centro está o IT. Na página 67 a narradora adverte, porém: “emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it”. Ela é IT, ela mesma que longe de qualquer aproximação e muito mais de uma definição vive vida em segredo, ela com toda sua impossibilidade, ela viva: “Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma

certeza: a vida é outra” (AV, p. 66). Esse novo e alargado lugar da enunciação é o que se encontra atrás do pensamento, vinculado ao sujeito com tecidos e fios já esgarçados, que escapam e excedem a palavra articulada por voz humana.

O grito surge como alternativa última da única voz possível deste objeto gritante-IT, cuja nomeação vai intitular o **Capítulo II**, que começa também sob a sina de indagações que desde sempre e desde tão perto parecem acompanhar a narração: o quê narrar, como faze-lo e, sobretudo, quem narra. Considerada como uma das atividades mais remotas na história do homem, a ação atávica de narrar supõe agenciamentos, recursos e mecanismos próprios a cada narrador, sem por isso descartar totalmente o marco temporal, ou seja, sem colocar-se de todo fora dos aspectos sociais, históricos e culturais em que este narrador se insere. Escrito na década de 70, certamente uma década marcada pelo fim da euforia provocada pela modernização - a mesma euforia que havia tingido as décadas anteriores e agora descortinava o cenário que punha em evidência a crise do paradigma da modernidade - *Água viva* vai escrever-se sob o calor da discussão acerca da implantação múltipla do escritor no campo das artes e a recolocação do sujeito literário dentro do próprio ato de sua produção. Lispector não estará alheia a sua época e refletirá o desencantamento e a desilusão que lhe são inerentes, ao mesmo tempo em que trará à tona a imbricação do binômio arte-vida. Ao adentrar-nos no texto de *Água viva* começamos pela epígrafe fecunda e sugestiva do pintor-escritor Seuphor, que mereceu especial análise como um elemento de migração e contaminação textual interna ao romance excedendo em muito a função paratextual. Assim, ao longo do **Capítulo II**, analisamos como estes artifícios ultrapassam largamente o terreno da publicação e republicação de seus textos e a indefinição dos gêneros, tornando a labilidade⁴ da escrita de Clarice um elemento fundamental que questionará o lugar da enunciação e romperá com o modelo estruturalista vigente à época. De maneira especial, no romance que escolhemos, a escritora parece haver marcado um encontro com o desequilíbrio, questionando categorias ainda que sutilmente estabelecidas ao desnudar a banalidade do esquema da narração tradicional e

⁴ Tomamos o termo em sua acepção mais ampla, como qualidade daquilo que está sujeito a escorregar ou cair, fraco, instável, passageiro, transitório. Parece-nos também interessante observar a proximidade fonética e formal que este adjetivo *lábil* guarda com o substantivo *lábio*. Este, por sua vez, pode associar-se à voz, à enunciação, à fala, que também seria algo transitório e instável.

desmontando enquadramentos até então plenamente aceitos e em voga⁵. Valendo-nos das palavras de Lucia Helena:

A ficção, em “*Água viva*” é, nesse sentido, a busca de escrever “no intervalo”, procurando implantar-se não como representação do real, mas como ficção que promove o paradoxo e se localiza no limiar denominado de o “*intangível do real*” (AV, 14) e o “*figurativo do inominável*” (AV, p. 97). Acrescente-se que, no território dessa ficção, não está indicado apenas o interesse metaficcional da Autora em tratar do próprio ato de narrar e de examinar seu material e fronteiras, mas também em questionar a tradição filosófica na qual desembocam a visão linear, o sujeito e a subjetividade como essências plenas e estáveis, e as relações tradicionalmente estipuladas entre autor e obra, ficção e realidade. (HELENA, 2006, p.91-92).

Uma vez soltas as amarras e livre das categorias estabelecidas tradicionalmente para o tripé *autor-obra*, *ficção-realidade* e *autor-narrador*, Lispector alargará limites e fronteiras e efetuará a obra de magistral e mágica tapeçaria que a epígrafe nos anunciara. Entretecendo música, pintura e escritura, a tecelã cria um *puzzle* ou *collage* - ou tal vez fosse melhor falar em *patchwork* ou *quilt*- sob a trama tênue de um amor que se foi; não há encontro nem confronto entre Eu e Tu, mas há o adeus. Nesta história sem história, “para se ser” e não “para se ler” sobre um ofuscado e difuso eu - agora sem maiúscula- Lispector doa-se e com ela “é o mundo”; ficção-mundo cuja leitura, ao ler-nos, nos vacina contra o esquecimento e a indiferença.

Ora, existem ainda três aspectos que são particularmente recorrentes e que reclamam uma atenção especial no presente capítulo, a saber:

- a) o silêncio e a fala que sucede o grito;
- b) a temporalidade no –e do– romance revelada através do “instante-já”;
- c) a escrita bio (lógica) de Lispector.

Como vimos, existe em *Água viva* uma incomunicabilidade da experiência que, no entanto, não deixa de poder transmitir-se; não é comunicável nos termos da linguagem articulada, mas é transmissível (através do grito e do silêncio)⁶. No percurso

⁵ Este caráter nitidamente libertário e desestabilizador de *Água viva* nos lembra a reflexão de Barthes sobre o poder que a literatura detém de “fazer tudo de uma língua e, em primeiro lugar, devolver-lhe a liberdade” (BARTHES, 1988, p. 245).

⁶ Sabemos que a comunicação confunde-se com a própria vida, e deste ato de comunicabilidade temos tanta (in)-consciência quanto do ato mais elementar como o de respirar. Do mesmo modo ler, escrever, falar e comunicar-se são também descobertas primárias e basilares, interdependentes e aderidas ao pensamento, pois não pensamos *in vacuo*, como já afirmou Othon Garcia (1980). Ressalve-se que

do *atrás do pensamento ao objeto gritante* também foi atravessado o espaço que separa a voz humana do grito; neste mesmo sentido, o percurso ganha nova força ao pensarmos na passagem exibida através dos subtítulos correspondentes: de *diálogo com a vida a monólogo com a vida*, para terminar com *uma pessoa falando*, por último também eliminado. Esta passagem até o objeto gritante causa dor e medo não apenas pelo mistério que paira sobre outro lado, mas também porque a travessia acarreta uma mudança no Eu, que terá que encontrar uma outra linguagem, anterior, que ainda lhe permita continuar a transmitir; o Eu se desloca, toma distância de si e se desumaniza; as palavras dão lugar ao grito que dará lugar ao silêncio, e deste silêncio se fará o “fac-símile de livro (...) o livro de quem não sabe escrever” (p.50), um objeto-livro que mais do que dizer grita e mais do que se ler, se ouve. Assim, o livro escrito por quem não sabe escrever se corresponde com o grito ao qual convergem as frases. O grito é improvisado, balbúcio, desordem orgânica; ele crepita, verde, sem amadurecimento nem construção e para ele convergem as frases. O grito está atrás do pensamento e ali não há palavras que encerrem significados; o objeto gritante está dentro de nós mesmos, assim como pode ser ancestral e vir com a nossa espécie, incorporado com o tempo que vem desde a sua profundidade.

O grito é primitivo, é onomatopéia, som, “barulho e marulho”, voz do mundo; a matéria deste grito é a mesma matéria do grito que GH havia tentado ordenar a si mesma, mediante curiosa criação de uma forma de Imperativo declinada em primeira pessoa: “‘Grite’, ordenei-me quieta. ‘Grite’” (LISPECTOR, 1998, p.62); ordem emitida por GH e por ela mesma desacatada, uma vez que, alarmada pelo susto que este grito provocaria nos outros, percebe o grave perigo que correria se gritasse:

Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar (...) Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. (LISPECTOR, 1998, p.63).

consideramos aqui o conceito de comunicação, porém, no sentido restrito de construção de sentido pela linguagem articulada. O grito é inarticulado, e é isto justamente o que o torna incomunicável embora continue sendo transmissível (Tomamos emprestado o termo grifado de Othon Moacir Garcia, em seu livro *Comunicação em prosa moderna*, Rio de Janeiro, FGV, 1980, p. 155).

Em *Água viva*, passados quase dez anos da escrita deste fragmento de *A paixão segundo GH*, a ordem imperiosa é atendida, uma vez que o anseio pelo excepcional supera o medo de ser arrastado. A narradora se deixa conduzir e nos conduz a este grito, manifesto logo na segunda linha do texto: “grito eu”, fundido com “o mais escuro uivo humano” (p.9). Se a palavra escrita ocupa o lugar da palavra dita, na escrita alfabética o conjunto de sons que forma “grito” nos remete a outro som, fora da linguagem e inarticulado. Mas, o que vem quando o grito se interrompe? Das palavras chegamos ao grito, e depois do grito o que há a nossa espera? Quando o grito é interrompido e cessa, o que vem a seguir?

A linguagem, segundo o conceito estabelecido por Benveniste (2004), está na natureza do homem que, no entanto não a criou; se voltarmos os olhos para os primórdios da existência do ser humano (por mais remoto que seja este passado revisitado pelo olhar), nunca chegaremos a um homem que se encontre separado da linguagem, assim como, tampouco, o encontramos criando-a; o homem sempre aparecerá fazendo uso dela, e este uso se manifesta falando com o outro. Observamos, porém, que a leitura de *Água viva* traz uma proposta múltipla para esta linguagem; o convite de Lispector para lermos o romance-ficção está tecido na urdidura tríplice entre música, pintura e escritura. Na linguagem musical o silêncio é representado e materializado pela ausência do som e pode ser medido, definido, calculado e distribuído com clareza; a ausência de melodia também é um modo de expressar o silêncio. Apesar de ser a mais abstrata das formas artísticas a composição musical se vale de um suporte matemático, de apurado raciocínio e baseado em um sistema fracionário de perfeita precisão e exatidão. O “autor” da melodia e dos temas que constituem a obra musical – o compositor – usa símbolos que sinalizam o cessar de melodia, pausas preestabelecidas que serão preenchidas pelo silêncio e que poderão ser recebidas e atendidas pelo ouvinte sem nenhuma hesitação ou inquietação. Há um fragmento no romance que nos parece bem elucidativo a este respeito:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara (AV, p. 43).

Para tentar definir essa música belíssima, que só se ouve no profundo de si, a narradora recorre a uma imagem geométrica, de ordem plástica e visual, não auditiva; acrescentando-lhe características de forma entrecortada e abrupta, aos solavancos: “de câmara”, “sem melodia”, a narradora termina por extingui-la, anulando-a como som audível ou perceptível pela presença e transformando-a em modo de expressão do silêncio. Assim, a música mais verdadeira, que não é bela senão belíssima é revelada pela sua própria ausência, da mesma maneira que a história mais verdadeira se encontra no espaço que carece de história; vale destacar que, no parágrafo seguinte, nesta citação se mencionam ações que expressam tensão: “tento escrever”, “maneira de me debater” e finalmente a confissão “Estou apavorada”. Apesar de ser uma música belíssima, há um conflito e esta passagem, este cruzamento que leva ao “além de” não é sem medo, medo em seu mais alto grau: pavor.

Não poderíamos definir o silêncio sem conhecer a melodia, a música; da mesma forma, estas poderiam ser definidas como opostas ao silêncio. Vários fragmentos em *Água viva* ilustram bem a transposição da escrita para a música, do fato para a melodia e o caminho de volta que entre ambos percorre a narradora em sua busca incessante pela comunicabilidade da abstração. “Estou te falando em abstrato” (AV, p. 73); escreve o que não pode cantar-se, “Não, não se pode cantar o que te escrevo” (AV, p. 73). Da mesma forma, a melodia “seria” o fato, mas não é, porque não há nem um nem outro; ambos são impossíveis. O Eu narrativo é a voz cantabile da ária e lamenta que não aborde um tema “facilmente” descoberto; o seu lugar é o da sombra, da noite que se alonga embora não seja insone, do atalho solitário: “escorro pelo muro (...) ando na sombra” (AV, p. 74) convida a uma leitura apoiada muito mais em frases do que em orações articuladas. Às referências à música e às artes plásticas, através de fartas e sugestivas imagens sensoriais ligadas à audição (ária cantabile, melodia, cordas, quarteto) e à pintura (sombra, escuridão, figurativo, lugar onde nunca bate o sol) vão se somando outras ligadas aos demais sentidos, como o olfato (odor, perfume, amadurecimento) e o próprio corpo, como parte material, tangível, biológica do Eu (carne, dor, força, nervos, vibrações). Contudo, há uma ampla zona de interseção em que as palavras permitem o livre tráfego entre estes campos sensoriais. Assim, podemos perceber a entrega “iguais como são”,

“sem mentira nem fantasia” na pintura, na música, na textura e no corpo biológico, em ação conjunta e fundida “em si e de si”. “Tantas coisas” acontecem ali que a experiência será definida no parágrafo seguinte como a “primeira existência muda”, pois não são palavras escritas ou pronunciadas nem gritos ou uivos que dêem conta dessa vivência intransmissível.

De maneira similar, na pintura há silêncio tanto na execução quanto na contemplação da obra artística; encontramos-nos tão absortos pelo sentido da visão que raramente proferimos palavras ou sons diante de uma pintura; mesmo sem explicitá-lo ou exigi-lo, as exposições de artes plásticas costumam ser lugares silenciosos como grandes bibliotecas que substituíram a leitura pelo exercício atento do olhar, onde as estantes carregadas de livros cederam o lugar a paredes vivificadas pelos quadros ali exibidos. Também encontramos o silêncio na composição interna da criação pictórica, através das sombras e dos intervalos das cores, na profundidade de certas perspectivas ou nas lacunas em que o traço do pintor se suaviza, se dilui. Ao deparar-nos com um texto escrito, porém, teremos em mãos páginas, uma vez que a comunicação se estabelece mediante sinais gráficos dispostos sobre o papel; o contato para a transmissão da mensagem se dará através deste suporte da página. Quando e como o autor faz silêncio? Quando e de que modo nós, leitores, lemos este silêncio? E ainda, poderia este ser entendido como marca de transgressão? Encontraríamos neste silêncio alguma face oculta de alguém que escreve e vive “à beira”, transpondo limites e fronteiras?

Estamos mergulhados em uma cultura que passou a maior parte de sua história questionando-se acerca do sentido das mensagens e da própria vida, mas o romance *Água viva* nos propõe um mundo em que expressamente se nos orienta a não procurá-lo, um cenário em que se desconfia do significado: “Renuncio a ter um significado (...)”, aclara a narradora na p. 24. Esta reflexão nos conduziria a uma primeira marca basilar de transgressão, que seria justamente essa predileção pela sílaba, pela mera sonoridade do signo e pela frase inacabada, incompleta. Por momentos, parece que a índole do objeto, do que vai ser dito é o que origina o corte, o freio, a interrupção: “Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (p.11), mas a seguir se dão instruções precisas para a leitura: “Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão de cada esfuziante sílaba” (p.11). O conceito do signo é violado, assim

como a sua arbitrariedade e a sua convenção. Citando as próprias palavras da personagem-pintora-escritora, “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido” (p.20), para quem o signo se adota somente “com sentido apenas auditivo” (p.12). Existe nos textos de Clarice, com forte adensamento em *Água viva*, uma espécie de discurso nu, factual e totalmente presente que revelaria o artifício fundamental de sua escrita: o artifício de enfatizar a materialidade significativa do discurso.

O silêncio aparece nas páginas do romance sob várias formas. Há um silêncio que precede a fala, anterior ao começo do texto e à palavra; como elemento que envolve o estabelecimento e a permanência do contato entre emissor e receptor, este silêncio cumpre uma função quase fática, e nisto não há diferenças com o que costumamos observar em outros livros. Outro silêncio é interior ao romance e vem sinalizado pelas interrupções explícitas e as alusões ao abandono da tarefa de escrever; anuncia-se como a suspensão do ato da enunciação pela própria narradora: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto”, ou “Estou tão grave que vou parar” (p.31,39). Em outras ocasiões a interrupção que origina o silêncio vem como uma imposição externa, transmitida por outra voz que relata outra história: “Tenho que interromper porque –Eu não disse? Eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou...” (p. 55). São frequentes os silêncios que se sucedem a perguntas não respondidas; sugerindo a possibilidade de formar com estas um percurso infinito, estabelecendo assim um vínculo com o pensamento barthiano de que a escritura é a arte de formular perguntas e não de respondê-las ou resolvê-las, estes silêncios demandam uma entrega que infunde temor: “Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar por quê e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (p.14). Encontra-se também no romance um tipo de silêncio que se instala junto às palavras, colando-se a elas e integrando a frase e a paisagem que estas compõem; este silêncio pode, então, ser sugerido, evocado pelo entrechoque das frases ou como fruto de uma colisão: “Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evoca sutil do entrechoque das frases” (p.20). O silêncio é exigido, demandado e precisa ser ouvido;

este apelo aparece enfatizado pela repetição: “Ouve-me, ouve o silêncio” (p.14) e “Ouve-me, ouve meu silêncio” (p. 28) e parece fundir-se ao Eu, através do uso do pronome possessivo “meu” e do pronome pessoal “me”; para ouvi-la, precisamos ouvir não apenas o silêncio como também o “seu” silêncio, que assim se distingue como personalizado. Mas há ainda um silêncio mais difícil e de silêncio mais profundo, que ocupa um espaço preeminente e percorre todo o romance, o silêncio que advém da impossibilidade da linguagem, resultado imposto pelos limites e o esgotamento da fala:

É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Dificílimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo (AV, p.49).

No âmago desta impossibilidade do falar podemos encontrar várias outras: a impossibilidade de saber quem fala, como o faz, o que diz, as circunstâncias em que o faz e ainda aquele a quem se dirige o discurso transmitido nessa fala. O silêncio, contudo, é a expressão de um encontro real e genuíno, não difícil, mas “difícilimo” de contar e talvez revelador de que é impossível contar, ou seja, narrar⁷.

Todo romance está sujeito a uma fatalidade, que é o silêncio final do livro; em *Água viva*, porém, se subverte e transgride este silêncio quando a voz da personagem-narradora se rebela contra a fatalidade do final ao advertir ao leitor que “isto” que escreve não vai parar e continua. Assim, o final do romance não é tal, pois podemos interpretá-lo como um silêncio a mais que poderá ser suspenso e interrompido a qualquer momento. Benjamin nos lembra, em mais uma de suas preciosas reflexões a respeito do narrador, que a pergunta que o leitor se faz ao terminar uma narração sobre o que teria acontecido depois está plenamente justificada; o romance, entretanto, “não pode dar um único passo além daquele em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1996, p.213). Observar o silêncio final de *Água viva* com um olhar mais atento nos remeteu a outros textos de Clarice cujos finais são igualmente instigantes: a linha de traços

⁷ Ainda a este respeito, vale aqui citar o título do prefácio da primeira edição de *A hora da estrela*. Assinado por Eduardo Portella, professor e crítico literário, amigo de Clarice (quem pela primeira vez convidava alguém a escrever um prefácio de um livro seu), intitulou-se *O grito do silêncio*. Portella destacou, outrossim, ser aquela narrativa, “toda ela uma pergunta” (in MONTEIRO, 1999, p. 289).

interrompidos de *A paixão segundo G.H.* (sobre a qual já tecemos alguns comentários no **Capítulo II**), a palavra última e derradeira, “sim”, que ao mesmo tempo em que guarda uma nítida aproximação fonética com a palavra *fim* parece ressaltar e reclamar o pedido imediatamente anterior do narrador, pelo não esquecimento em *A hora da estrela*, os dois pontos que finalizam (?) o conto *Dois bêbedos* ou o sinal de interrogação que acompanha o nome de Deus no final do conto *História interrompida*⁸ são apenas alguns exemplos que nos parecem ilustrar um grito clariciano contra esse *fim* do romance ao que Benjamin apontava como sinal de uma vida que se encerra. Em *Água viva* o silêncio final sofreu o contágio do provisório e do inacabado e mantém a promessa da continuação; morre Macabéa, mas o livro em que Rodrigo S. M. nos narra sua história termina com um “sim”; coloca-se um ponto, mas não um ponto final; em *Água viva* o feitiço continua, porque ela continua enfeitiçada, como nos advertem as últimas palavras.

Múltiplas parecem ser as razões para estes silêncios. De maneira análoga ao que ocorre na comunicação oral, quando o silêncio pode articular-se duplamente como efeito de uma intimidade feliz ou como sinal de uma profunda hostilidade, como gesto natural de cumplicidade ou de desprezo, na escrita o narrador pode calar-se apenas por falta de palavras, ou tal vez como em *Água viva* quando ultrapassa as mesmas, e se vê do outro lado do discurso.

O processo deste uso do silêncio na escrita limiar e fronteira de Lispector havia começado muito antes, mas explode em seus últimos dois romances. Após narrar a morte trágica de Macabéa, o seu narrador, Rodrigo S. M. (parafrazeando a Dedicatória do Autor “na verdade, Clarice Lispector”) deixa um espaçamento maior na página, que fica em branco (o silêncio do papel). A palavra que inicia o parágrafo que lhe segue? “Silêncio”. Um silêncio “tal” que nem o pensamento pensa. Com efeito, nas diversas menções ao silêncio nas páginas de *Água viva*, podemos rastrear silêncios distintos, nos quais não há perdas nem desvios, mas a face mais aparente de uma procura por moldes novos para uma mesma argamassa. Resulta, portanto impossível pensar no silêncio que o romance expõe – e impõe – como algo único e uniforme. Assim, em *Água viva* o

⁸ Este conto, cujo título por si só parece ratificar nossa reflexão, e o que citamos anteriormente formam parte do livro *A bela e a fera* (LISPECTOR, 1999, p. 82 e p.18, respectivamente).

silêncio constitui um elemento a mais a integrar um cuidadoso projeto; muito longe de ser um detalhe ou apenas destacar uma falta, o silêncio nasce como um terceiro intento, quando as palavras se esgotam e o grito da explosão se interrompe.

Este silêncio que se introduz no romance é o que termina tudo; o ponto final da viagem, o fim da linha? Uma resposta surge desta vez rapidamente: o que vem depois do silêncio são... mais palavras! Estas não serão as mesmas palavras de antes justamente porque vêm após o silêncio e já passaram por ele. São, portanto, palavras já cansadas de lutar em vão, palavras que estão voltando e já se sabem reprovadas. Destacamos um pequeno fragmento de uma das cartas que Clarice escreveu “perto do coração” ao amigo escritor Fernando Sabino que nos parece ilustrar bem este esgotamento do símbolo que a palavra encerra, e esta procura sempre renovada pelo “nome real”:

(...) e nem lamento que tenhamos esquecido o nome da fera (...) Mas se nos lembrássemos do nome dela estaríamos no mesmo: certamente ele não seria uma palavra clara mas uma ignorada, uma que de novo a gente teria que dizer: é um símbolo. Se bem que dessa vez essa palavra fosse o último símbolo, o mais perto do nome real, e não o símbolo do símbolo do símbolo, como são as outras palavras. Mas acho que já estou desvairando e continuando o sonho do sonho do sonho (SABINO-LISPECTOR, 2001, p. 64).

O uso de expressões como “estaríamos no mesmo”, “de novo a gente teria que dizer”, ou as repetições tão seguidas de “o símbolo do símbolo do símbolo” e “continuando o sonho do sonho do sonho” denotam uma ação que se arrasta de muito antes, de “uma pesadez ancestral”. A palavra aparece como elemento ignorado e não esclarecedor, para o qual o último estágio se aproximaria do real, porém sem ainda alcançá-lo.

A carta que citamos data de 1946, portanto de aproximadamente vinte e cinco anos antes de começar a escrita de *Água viva*; Clarice a escreveu em resposta a outra carta que recebera do amigo alguns dias antes, em setembro, e na qual ele lhe contara um sonho: Clarice, Octavio de Faria e ele, Sabino, estavam numa praia comentando o último livro de Octavio; ali *tudo* tinha um nome, “mesmo a fera tem um nome” e isto significava que eles haviam descoberto que tudo existia, “que era a vingança do que existia contra o meu conhecimento de um nome que nos salvaria ou perderia” (SABINO-LISPECTOR, 2001, p. 59); porém, ao querer lembrar o nome, ele não

consegue mais, nem ele nem ela lembram, o que deixa Sabino angustiado e aflito, pois “sem o nome não tínhamos nada a fazer senão continuar a escrever, a viver e a esperar” (SABINO-LISPECTOR, 2001, p. 60). Quis ressaltar aqui estes fragmentos pela nítida elucidação que nos trazem à problemática da procura incessante e infindável pela palavra última. Desta procura se faz e refaz também o trajeto que percorremos: da palavra atrás do pensamento ao grito do objeto, do não humano; deste grito ao silêncio e do silêncio a novas-velhas palavras; resultantes de uma aprendizagem no silêncio e de uma observação atenta das sombras, as palavras foram buriladas, condensam forças; são palavras não possíveis:

Sinto que existe uma palavra, talvez unicamente uma, que não pode e não deve ser pronunciada. Parece-me que todo o resto não é proibido. Mas acontece que eu quero é exatamente me unir a essa palavra proibida. Ou será? Se eu encontrar essa palavra, só a direi em boca fechada, para mim mesma, se não corro o risco de virar alma perdida por toda a eternidade (in BORELLI, 1981, p.85).

Uma vocação para a transgressão se desprende desta citação; ela menciona a existência (sentida, não pensada) de uma única palavra que ao singularizar-se se agiganta. Tudo o mais lhe é permitido, mas ela o rechaça; se a palavra proibida for achada nem o saberemos, pois só será dita em boca fechada e para ela mesma. O desejo insistente de unir-se a essa palavra parece germinal de toda a obra clariciana e pode ver-se desde seus primórdios. Por exemplo, o romance *Perto do coração selvagem* em que, conforme vimos anteriormente, nos permite vislumbrar esta semente fecundadora de *Água viva*; no início do último capítulo Joana se rebela contra as molduras paralisantes estabelecidas pelo social e a voz da narração expressa este desejo de ruptura das definições preconcebidas com estas palavras:

Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, *onde tudo tem um nome sólido e imutável*. Cada vez mais afundava na *região líquida, quieta e insondável*, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada (LISPECTOR, 1998, p.76; grifos nossos).

III. 2. O instante já.

Examinemos um pouco mais de perto a questão da temporalidade em *Água viva* e suas possíveis implicações com esta região líquida, quieta e insondável que o próprio título do romance nos descortina, no qual, como na última citação, embora nos avise de antemão que é algo impossível de explicar, lemos acerca de um percurso: de uma zona de formas fixas e arestas para uma região líquida e insondável; de um lugar com “nomes sólidos e imutáveis” para outro de “vagas e frescas névoas”.

Já a partir da primeira leitura do texto nos resultou nítida a existência de uma relação mais profunda entre o silêncio e o instante-já, impressão que veio a confirmar-se após as diversas releituras posteriores. Ambos, o silêncio e o instante-já remetem ao momento da escritura; esse momento quando se escreve a última palavra é o momento do verdadeiro presente, o “agora” do ato da enunciação. Ora, neste romance *Lispector* escolhe, dentre todas as opções que a ficção oferece para expressar o tempo, a de um presente constante; assim, quando a ação se interrompe não se narra o que houve no espaço temporal desta interrupção nem o que aconteceu nessa brecha de tempo; a narradora não volta atrás como é habitual que se faça ao escrever um diário ou uma carta. No romance, esta opção pelo presente se mostra na ausência quase completa de tempos verbais na forma de pretérito. Clarice, entretanto, vai além: não só escolhe o agora como instante vital de sua expressão, mas também multiplica os silêncios e renova os começos, relativizando e questionando assim o valor deste instante-já.

A narradora-pintora nos diz que agora escreve e na p.13 ela se apresentará como uma “pintora que fotografa os instantes”; temos alguém que está escrevendo, mas que pinta e fotografa; o objeto de sua pintura é, contudo, inatingível e rechaça a lógica do pensamento e do raciocínio, como nos advertiria na página anterior: “(...) não pinto

idéias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo” (AV, p.12) Justamente o caráter de fixação, de estabilidade e de permanência que alguns fotógrafos almejam alcançar foi quebrado; ela não fotografa a realidade para assim tentar detê-la, mas fotografa os instantes. Ao pintar como quem fotografa e dizer-nos que fotografa instantes e pinta o inatingível, podemos inferir por simples e direta propriedade associativa que os instantes são inatingíveis. Este qualificativo se apresenta ainda reforçado pelo advérbio “mais”, como se pudesse classificar coisas e ou sentimentos em “mais” ou “menos” inatingíveis; o mundo que ela pinta estaria no ponto mais distante de inatingibilidade, nesse espaço habitado pelo último símbolo, pelo nome real. Há uma graduação para esse percurso, de forma espiralada e em turbilhão. Além do além do além... O uso da expressão “para sempre”, tão associada em nossa cultura ocidental a juramentos e promessas de amor matrimonial, tão freqüente também em hinos de exaltação e louvor às nações e pátrias, vem aqui entre aspas. Questionada, destacada, ironizada, como algo duvidoso e incerto. Já no final do fragmento, como para não haver qualquer resquício de dúvida, culmina propondo uma igualdade impossível entre os opostos “para sempre” e “para nunca”, também entre aspas; nada mais pode ser ilimitado ou duradouro: nem a fidelidade, nem o amor, nem a lealdade. A incerteza, a liquidez e o desassossego se espalham e contaminam tudo.

Nesta textura atravessada por variados e complexos rizomas, valendo-nos desta palavra nos termos de Deleuze (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1988) lemos: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto” (p.31); encontramos um agora que mostra a ambigüidade entre o romance e o que está fora dele e que expõe também a simulação de um presente e de um silêncio, que podemos ou não acatar. Assim, podemos inferir deste aviso que a narradora faz a suspensão do texto para assim retomar a vida fora dele. Da mesma forma, podemos aceitar e acreditar ou não a promessa da sua volta. Mas o parágrafo se reinicia logo aquietando nossas dúvidas: “Voltei. Fui existindo”; daí surgem, no entanto, novas interrogações: o que preencheu esse silêncio entre os dois parágrafos? De onde ela volta e onde ela esteve sempre que nos avisa que “agora” vai embora? O que aconteceu com o tempo nesse lapso entre o ir-se e o voltar? A resposta: “Voltei” nos foi dada no tempo pretérito e como frase concluída por um ponto, pois, se continuasse, o presente seria um excesso que colocaria

à prova o leitor. Permite-se, portanto, o uso do Pretérito Perfeito Simples “Voltei” de ação concluída e acabada, seguido por “Fui existindo” de expressão contínua e prolongada; também nas páginas finais do romance encontramos uma estrutura similar no fragmento: “mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço.Vou embora.”; iniciando o parágrafo seguinte:“Voltei. Agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre(...)”(p.77) O silêncio intermediário, entrecortado pelo advérbio “agora”, surge povoado de acontecimentos não narrados, ou por serem inenarráveis, ou por serem inexistentes. A cronologia parece recuperar-se, porém não mais no tempo do romance e sim em um tempo que corre transversal a este. Esta reflexão coincide com a opinião de Plínio Prado Jr. sabiamente exposta em seu ensaio *O impronunciável, Notas sobre um fracasso sublime*:

(...) poderíamos dizer que em *Água viva* o que constitui eminentemente um evento é a própria ocorrência da “próxima frase”: a maravilha de sua vinda, iminente (ameaçante) e todavia inesperada. É para lembrar e celebrar esse “simples” evento que a obra se escreve, paradoxalmente e parataticamente. Nesse texto, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a escritura se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente de sua própria apresentação sobre o “instante-já” em que a frase vem - que resta no entanto inapreensível, inapresentável. Ela é fascinada assim pelo abismo do nada que há entre as linhas, pela tentação vertiginosa de se instalar no “vazio branco” (AV, p. 61) que se abre entre as frases. O que “se passa” aí não é então história alguma, mas finalmente o próprio passar do tempo, o pulsar dos instantes, palpitação que a cada lance ameaça - mas ao mesmo tempo reassegura - o fio e a continuação do que se escreve (PRADO JR., 1989, p.22).

Assim imbricada e implicada com a essência do evento e do discurso, a questão do tempo parece-nos central na escritura de Lispector, além de constituir um elemento importante de ultrapassagem dos limites do gênero narrativo, como tratamos no **Capítulo I**. Analisada sob o ponto de vista do padrão mais restrito e tradicional, a frase próxima de uma narração deveria ser ofuscada como momento próprio, para que a mesma se integre ao texto como unidade não só de sentido como também temporal; deste modo, a memória do fato que já ocorreu dependeria e se nutriria do apagamento da memória da ocorrência vindoura. Em *Água viva* encontramos a subversão deste padrão, no intento difícil de registrar apenas o tempo durável; isto é, somente o tempo enquanto duração. A recordação cederá o lugar à iminência do instante, e o ato de recordar pelo

qual o sujeito se renova a partir da renovação voluntária de sua memória involuntária, este ato “voluntário e involuntário, interior e exterior, orgânico e artificial, incompleto e uniforme”, nas palavras de Silviano Santiago (*O começo do fim*, 2008, p.24), não atuará mais como mola propulsora da matéria ficcional.

Através de este mecanismo tão peculiar, de exímia elaboração da escrita, Lispector tece uma reflexão que discute a inscrição do sujeito na história, não mais analisada como linearidade senão como fragmento e alegoria propulsora. Esta perspectiva de referências espaço-temporais próprias que pontilhará a obra de Clarice nos lembra o conto intitulado *Funes el memorioso*, de Jorge Luis Borges (1899-1989). Contemporâneo de Clarice, o escritor argentino narra em primeira pessoa o testemunho “*acaso el más breve y sin duda el más pobre*” de Irineo Funes, o “*compadrito de Fray Bentos*” quem sabia sempre dizer a hora com a precisão absoluta de um relógio e sem consultar o céu. Após ser derrubado por um cavalo, Irineo fica paraplégico, aos dezenove anos de idade, anos que havia vivido como quem sonha: olhando sem ver, ouvindo sem ouvir e esquecendo de tudo, de quase tudo. Sua percepção e sua memória eram infalíveis após o acidente; suas lembranças eram complexas e cada imagem visual estava agora ligada a sensações musculares e térmicas. “*Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.(...) Mis sueños son como la vigilia de ustedes(...) mi memoria como vaciadero de basuras*”⁹. Ao visitá-lo o narrador descobre que Funes havia criado um sistema original de numeração e nomeação, em que cada palavra possuía um signo particular, uma espécie de marca; assim, o “*cronómetro Funes*” se dedicava a dois projetos: a criação de um vocabulário infinito para a série natural dos números e o catálogo mental de todas as imagens da memória. Mais tarde descarta ambos porque reconhece que é uma tarefa interminável e inútil. Recordando o postulado de Locke, que no século XVII propôs (e rechaçou) um idioma impossível em que cada objeto (cada pedra, cada pássaro, cada galho de cada árvore) teria um nome próprio e individual, Funes o memorioso o descarta porque lhe parece ambíguo e generalizante demais. Além de lembrar cada folha de cada árvore de cada floresta, Funes ia além: ele lembrava também de cada um dos momentos (instantes,

⁹ Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*, Emecé Editores: Buenos Aires, Argentina, 1974 (livro *Ficciones*, p. 487 pp.).

melhor) em que havia notado ou imaginado cada uma destas folhas. Da mesma forma, lhe resultava inaceitável não só que o símbolo “cachorro” abrangesse tantos indivíduos diferentes em tamanho, cor e forma, mas também que o cachorro que ele havia visto de lado às 15:14’ tivesse o mesmo nome que o cachorro visto de frente às 15:15’. Espectador tão lúcido quanto solitário de um mundo “*multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso*” valendo-nos das palavras de Borges, Funes tinha enorme dificuldade para dormir, pois dormir “*es distraerse del mundo*”; em compensação, costumava imaginar-se no fundo de um rio, ninado e anulado pela correnteza. Já no final do seu fascinante relato, o narrador levanta uma grave suspeita sobre Irineo, esse menino de dezenove anos que no entanto lhe parecia “*monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecias y a las pirámides*”: sua incapacidade de pensar, uma vez que o pensamento consiste em generalizar, abstrair e apagar diferenças e individualidades¹⁰.

O cenário de *Água viva* também está composto por percepções detalhadas, fugazes, imediatas e instantâneas. Nada existe, contudo, de mais difícil do que esta entrega total ao instante, como o expressa (e o faz incluindo-nos), a narradora: “Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (AV, p.45); a entrega a algo que está por si fadado ao fracasso vem ilustrada também nesta citação:

O que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá. Mesmo que seja abolido o Tempo? O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser. A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo. Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. 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? (AV, p.34-35).

¹⁰ Parece-nos interessante que lembremos que o enredo de *Funes el memorioso* já tinha sido previsto por Friedrich Nietzsche, no ciclo das suas *Considerações intempestivas*, como uma das conseqüências do excessivo historicismo do seu século, destacando a importância do esquecimento para o funcionamento da memória e a produção de pensamento vital (Cf. NIETZSCHE, 1998).

O futuro torna-se garantido nesta fugacidade do presente, pois enquanto se é, já vem o que será. Faz-se uma diferenciação entre o Tempo e o tempo, quiçá análoga ao Tempo infinito (de Deus?) e nossa existência humana e passageira, mas que é tudo para nós. Também há um resto que continua produzindo um resto: o ar e o lento fogo em mutação perpétua (céu e inferno?). Se perante o questionamento sobre a existência do tempo (o nosso) obtivermos uma resposta negativa, a narradora nos lembra que, sim, existe o estrondo do trovão (o ribombo).

Também afirma a narradora que “mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já” (AV, p.17), destacando assim a relação do tempo com o ato de enunciação muito mais do que com a trama do texto; o presente do instante-já é o tempo em que se fala, mesmo precívél e fugaz: “Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e neste próprio instante precívél” (AV, p.24); a definição desta temporalidade estabelece também a relação do presente com o leitor, marcando por momentos o tempo da leitura e não mais da enunciação (ou pelo menos, ambos): “Este instante é. Você que me lê é”¹¹ (AV, p. 33); a relação entre o silêncio e o tempo é de espera e iminência e faz-se possível somente ao alcançar-se uma experiência biológica: “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu agüento porque comi a própria placenta” (AV, p.32).

Em *Água viva* não há identidade entre os instantes; quando se descreve um deles, o presente, já é outro instante! Tudo, absolutamente tudo, é singular e impede qualquer tipo de generalização, e esse caráter de completa unicidade impossibilita a descrição e a narração; só resta então o registro, como a marca de uma vida. Ao pôr em evidência a materialização do significante o texto de *Água viva* se disfarça e estabelece um jogo onde se enfatiza o que está presente, o corpóreo das palavras; isto é, o que acontece vitalmente; este discurso de hipostasia do significante faz com que as coisas se materializem, também, e tentem um registro que na verdade será inalcançável. Não há

¹¹ Algumas páginas antes encontramos outra pista importantíssima sobre este “É”, tão presente no romance (consideramos o termo em suas duas acepções: como presença e como indicação de tempo verbal): “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.” (AV, p. 26). De tão importante, a letra minúscula não lhe basta; tenta-se assim a maiúscula, mas ainda é insuficiente. Falta. Tenta-se então o destaque pelo tom, grifando o termo; vestes alargadas e com brilho especial para palavras que não parecem nunca estar na medida certa.

mais possibilidade de sentido, mas apenas de continuação; a única possibilidade que resta é a de continuar falando, a de fazer o registro de quem vive. Por definição, o texto é algo abstrato (daí a necessidade de emprestar-lhe algum “suporte” material: pedra, pergaminho, papel, tela digital, etc) que deverá “biologizar-se” neste intento da autora.

Por outro lado e retomando um pouco a nossa análise da antonímia “(...) grito de felicidade diabólica” observamos que o caráter transgressor se revela também na apresentação dessas oposições, não mais excludentes nem sucessivas, como algo simultâneo, dadas ao mesmo tempo, em um mesmo presente (instante-já). Não encontramos mais um “antes da dor” nem um “depois da felicidade”; também não achamos uma felicidade que seja conseqüência de uma dor prévia. Não se trata de acelerar o tempo entre um momento e o outro, senão de negar o tempo como transcurso, o tempo separado por um antes e um depois. O texto consegue violar a linearidade que seria requerida, demandada tantas vezes pela escrita, para lograr o mágico efeito de simultaneidade: dor e felicidade, fundição e separação, felicidade e diabo, alegria e dor. Deste modo, há transgressão não somente na aproximação destes dois termos, mas também no fato de haverem sido dados ao mesmo tempo, no tempo do instante: “Mergulho na quase dor de uma intensa alegria” (AV, p.22).

Da mesma forma, nas palavras iniciais “É com uma alegria tão profunda” (AV, p.9), o ponto que finaliza a frase nos deixa insaciados; a sentença fica incompleta, pois nem sequer sabemos a que se refere ou alude esse “É”. Porém, a frase se dá por terminada, concluída, ou pelo menos está interrompida em seco, por esse ponto. Com a leitura desta primeira sentença inaugura-se um amplo leque de possibilidades para esta alegria; alegria que pode ser corolário ou fonte de uma outra coisa, que não se diz. A escritora aclara que ela é profunda (tão profunda), mas não nos diz nada sobre as circunstâncias desta alegria. Transgride a sintaxe; transgride a ordem a que estamos acostumados ao ler e escrever. Há uma comparação de um termo só, pois não nos diz a quem se assemelha essa profundidade de alegria. Nos lembra de certas frases de convites extremamente formais e cerimoniais que cumprem todas as regras de etiqueta e pompa (“É com imensa alegria que temos o prazer de...”); no entanto, não há nada após as reticências; algo nos indica que fomos convidados ao baile, algo sugere que poderíamos participar da festa, mas não fomos informados ou comunicados de nada; desconhecemos

tudo sobre o feliz (tão feliz!) evento: lugar, hora e trajés, tudo é uma incógnita, inclusive o motivo que se comemora.

O efeito de simultaneidade que comentamos antes também está reforçado na pergunta: “O próximo instante é feito por mim?”, e na imediata resposta: “Fazemo-lo juntos com a respiração”. As perguntas ou suas respostas, de alguma maneira, corrigem ou completam o enunciado. Por outro lado, a narradora pode assumir o controle destes instantes; do mesmo modo que se perguntara a si mesma sobre quem faz o próximo instante, lemos no final do romance: “Ah, este flash de instantes nunca termina. Meu canto al it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário”; o fragmento cresce e se completa com o que vem a seguir: “Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso é” (AV, p.86). Embora não sejam ainda as palavras finais, poderiam sê-lo. Estas e tantas outras.

A matéria do instante é a respiração; matéria orgânica, biológica, física e corpórea. Apresenta-nos também, mediante o uso do adjetivo “juntos” e pela primeira vez no texto, uma “declinação” da pessoa no plural¹², alguém além dela, do “eu”. Pode ser um “tu” como vários “tus”, e pode ainda incluir a nós todos. Finaliza-se a frase com o substantivo respiração, que expressa intimidade e nos remete a uma ação orgânica, vital, essencial, primária e biológica. Para sentir a respiração de outrem, necessariamente temos que aproximar-nos muito desse outrem; encostar-nos a ele, tocá-lo; da mesma forma que desconhecemos totalmente como respira um desconhecido, não podemos não saber como o faz alguém com quem vivemos, dormimos e convivemos. Clarice não nos incluiu como operários do próximo instante; também não incluiu o “tu”, mas ainda assim nos sentimos co-participantes ao lermos esse “juntos”. Fingimos ignorar que o tempo não é feito por mãos humanas nem dele controlamos o seu insistente e inexorável passar.

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e

¹² Tomamos emprestado o termo entre aspas de Lucia Helena, quem se refere à declinação no feminino do *eu* em *Água viva* na orelha da edição de 1998, da Editora Rocco, Rio de Janeiro.

tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (AV, p.15).

Apesar de saber que a cada instante-já lhe sucederá outro instante-já (como o acender e o apagar da luz do pirilampo), a iminência deste presente é tal que o torna inapreensível; não se trata de uma fotografia do agora, do já, senão de reunir nesta agoricidade o passado, o presente e o futuro. Na luz desse pirilampo que acende e apaga está a luz que ainda não se viu, mas também a que já foi vista e a que está sendo vista. Se esta luz mostra uma repetição certa e previsível como fato de vida do inseto, também nos surpreende, uma vez que não podemos prever onde nem quando a luz vai se acender e apagar de novo (o pirilampo está em movimento não previsível e constante, vaga-lume talvez seja o nome que eu prefira: luz que vaga totalmente alheia a nós); nem sequer sabemos se a luz que vemos acender e apagar em determinado momento será do mesmo inseto que a luz que veremos acender e apagar no momento seguinte. A segunda ilustração para o instante-já vem por um objeto inanimado, porém em vivo movimento; é a roda do automóvel em tão alta velocidade que o “agora-já” dessa roda ao tocar no chão é engolido pelo futuro da parte dessa roda que ainda não tocou, e que tocará num tal imediato que torna passado a agoricidade desse instante-já. Da luz andante passa ao Eu, assim em destaque inicial da frase. Eu vivo e tremeluzente, que acende e apaga ainda mais insistentemente do que o inseto (repete o par das formas verbais três vezes ao falar do Eu) e que introduz um elemento novo: o desespero trazido pela palavra; certamente conhecedora dos perigos e das armadilhas que a palavra comporta, junto com ela vem o desespero de saber impossível a captação do instante-já, o desespero de conhecer os limites e ainda assim querer vencê-los, pois “já passou o tempo em que o tempo não contava e o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” nas palavras de Paul Valéry citadas por Benjamin (1994; p. 206); no final do fragmento Eu nos avisa que quer algo mais do que o instante; desiste de sua apreensão para procurar o fluxo; não interessa mais o alvo que a seta persegue e sim o seu percurso. Se a substância básica de qualquer narração vem composta pelos acontecimentos, o tempo, o argumento e a história, no caso de *Água viva* o próprio romance se encarregará de

destituí-los e nisso se estriba sem dúvida alguma um traço constante e recorrente de transgressão. Trata-se de uma fratura anunciada ao longo de todo o romance, como nos parecem destacar estas passagens:

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 vêm da janela do trem. (AV, p. 67).

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos (...) Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha historia é viver (AV, p. 66).

III. 3. *Biológica*

Nas duas últimas seções tecemos uma reflexão à luz de três aspectos que nos pareceram fundamentais em *Água viva*: os silêncios da escrita, as palavras que vêm depois destes silêncios e a particular temporalidade da obra (o instante-já). Assim, mudez e escrita se entrecem com linha fina e tensa na escrita de Lispector em um processo iniciado muito antes de escrever *Água viva*, mas sem dúvida explode em suas páginas, e o silêncio parece oferecer refúgio necessário, como uma alternativa de amparo e guarida contra as traições da palavra, pois “enquanto as palavras dizem o que não quero dizer”, a mudez “se não diz nada, pelo menos não mente” conforme afirmara Clarice em sua crônica intitulada sugestivamente *Persona* (LISPECTOR, 1999, p.79); em outra ocasião, que também registrou em forma de crônica, ao responder a duas perguntas que o amigo José Carlos de Oliveira lhe fizera sobre por que ela escrevia e por que ela *não* escrevia, Clarice explica assim o ato e o *não* ato de escrever: “Escrevo porque não posso ficar muda, não escrevo porque sou profundamente muda e perplexa” (LISPECTOR, 1999, p.447) aclarando ao amigo na frase seguinte que está falando tão a sério que “você não está suportando e sai pelos lados, não me enfrenta”. Se, por um lado, a escrita nasce da impossibilidade de permanecer em silêncio e este, assim, torna-se um elemento formador e essencial da escrita, por outro lado há uma mudez que de tão

profunda e perplexa paralisa e revela a escrita como algo também impossível¹³. O degrau que ocupa este silêncio eleva-se a um plano “acima”, a um patamar mais ambicioso e quase inalcançável, como podemos observar nesta outra crônica cujo título já é por si elucidativo, *Um degrau acima: o silêncio*:

Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável (LISPECTOR, 1999, p.414).

Parece-nos evidente a relação deste fragmento com a escrita de *Água viva*; além de contemporâneas no processo de criação muitas crônicas compartilham também sua matriz temática, ao articular a escrita refletida em sua própria crise. O fragmento citado (na verdade uma crônica completa) e a dupla articulação estabelecida pela negação “não sabia” – “não escrever” lembra-nos de outra forma negativa, desta vez estabelecida mediante o uso de prefixo “anti” que a mesma Lispector imprimira à mão nos originais entregues para a revisão, quando escreveu a advertência de que se tratava de um “anti-livro”, fato ao qual já nos referimos na primeira seção do **Capítulo I**.

Valendo-nos de uma passagem extensa entre as páginas 31 a 33 (que se encontra aproximadamente na metade da extensão do texto) tentaremos uma leitura de *Água viva* levando em conta a consideração anterior. De fato, esta passagem funciona como emblema,¹⁴ e sua análise poderia ser aplicável ao texto todo. Encontramos na leitura deste recorte um novo tempo da enunciação, o “instante-já” e a ruptura que este

¹³ Ainda sobre esta questão da mudez e seu vínculo com a palavra e a escrita cabe citar um fragmento de *A paixão segundo G.H.* dentre os muitos deste romance que poderíamos citar a este respeito: “Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa (...) A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio” (LISPECTOR, 1998, p.175-176). A realidade antecede à palavra da mesma e estranha forma com que o mar antecede a nossa visão dele, o mundo existe antes do homem e a vida existe antes do amor.

¹⁴ Segundo Albrecht Schöne (1968), o emblema apresenta uma função dual, que se baseia no fato de que o que é representado significa mais que o que representa, a *res picta* do emblema tem a capacidade de significar para além, é uma *res significans*. A exegese final do seu significado requer a interpretação de cada uma destas partes nos seus vários níveis, num jogo onde o significado de uma acrescenta algo ou esclarece sobre o significado de outra. Sendo assim, o aspecto que justifica o caráter emblemático da citação que transcrevemos em o **Anexo** é que nesta passagem de *Água viva* encontram-se todos os elementos que mereceram uma atenção especial ao longo de nosso trabalho.

ocasiona na forma tradicional da narrativa, mediante cortes e retomadas. Também podemos encontrar ali a escrita autoreflexiva (o próprio ato de escrever como tema), os silêncios (sugeridos pela narração, pela falta do interlocutor ou pela alusão à morte) e o vínculo estabelecido tanto entre o EU – TU quanto entre o BIO e o IT. Assim, *Água viva* pareceria uma obra ficcional em que uma parte é também o todo e em que reciprocamente o todo está em cada uma e qualquer uma das partes (Vide **Anexo**). Ao lermos essas páginas percebemos de imediato a completa impossibilidade de qualquer aproximação de catalogação genérica; ora sob a forma de diário (“vou agora parar um pouco”; “Às três e meia da madrugada acordei”) ora adotando a forma de uma carta (“Vim te escrever”, “muita coisa não posso te contar”) ou de um denso poema em prosa (“Gosto do nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?”) o que a passagem mostra evidentemente é um texto de altíssima resistência à classificação. Da mesma forma, a comunicação entre Eu e Tu que aparece desde o começo (“deixa-me falar, está bem?”) vai tornando-se mais freqüente (“te dizer”, “te dar”, “pergunto se você agüenta”, “te escrever”, “te contar”, “você que me lê é”), enfatizando não apenas a labilidade, fundamental em *Água viva*, mas também a diluição e ruptura concernente às pessoas, questão que abordamos no **Capítulo I, seção 3**. Também encontramos o IT, aqui definido como “elemento puro” e “material do instante do tempo”; este IT, como a frase, também nasce, e ao assistir o “verdadeiro parto do IT” a narradora sente-se tonta como quem vai nascer; lemos a narração da gata parindo (“Este processo é it”) e na continuação tanto o verbo nascer quanto todos os que lhe são afins migram da terceira pessoa (“a mãe lambe”, “a gata-mãe-criadora rompe”, “aparece mais um fato no mundo”; grifos nossos) e passam a declinar-se em primeira pessoa (“rompo o saco de água”, “corto o cordão umbilical”, “nasço, fico livre”).

Ora, vejamos apenas o começo e o final:

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais.

Depois eu volto.

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei.

Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Espera por mim-sim? Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou (AV, p. 31-32).

(...)

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio. Escrevo ao correr das palavras.

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistiu um igual ao meu no mundo fico de susto alegre. Nem nunca haverá. Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?

No fundo de tudo há a aleluia.

Este instante é. Você que me lê é (AV, p. 31 a 33).

A passagem começa com três breves e diretos anúncios da narradora pelos quais nos avisa que vai parar um pouco, que depois vai voltar e logo a seguir que já voltou; encontramos, pois, o silêncio nos interstícios, nas fendas da palavra. Antes de prosseguir o discurso narrativo com o relato da carta derradeira de um suicida que recebera de São Paulo, porém, a narradora escolhe uma perífrase com gerúndio para comunicar a pausa e a suspensão da ação: “Fui existindo”. Presente em muitíssimas outras passagens de *Água viva* esta forma de gerúndio pode estar acompanhada por uma forma verbal no presente, tanto em referência à própria narradora, ora afirmando ora negando suas ações (“estou experimentando”, “estou escutando”, “estou entrando sorratamente”, “estou tendo”, “estou esperando”, “estou sendo antimelódica”, “vou me seguindo”, “estou respirando” “não estou mentindo”, “não estou coisificando nada”) quanto em referência a coisas e objetos variados (“as trevas vão se dissipando”, “meu cântico (...) está crescendo”). Por outro lado, o gerúndio pode tanto conectar o Eu da narradora com o Tu do leitor (“estou te escrevendo”, “estou te falando”) como pode também estabelecer um vínculo com a natureza (“a natureza em cântico coral e eu morrendo”) ou consigo mesma (“estou me encontrando comigo mesma”, “estou me fazendo”, “estou me criando”). Também encontramos, embora mais raramente, o gerúndio construído com a forma verbal em futuro: “(...) ao usá-las estarei destruindo

um pouco o que senti (...)”. Estas citações mais breves, que embora possam parecer muitas, não o são se considerarmos o texto completo de *Água viva*, põem a nu as pausas, as interrupções e os cortes que nos parecem um artifício singular de toda a escrita clariciana, mas sobretudo deste texto. O silêncio se executa e depois as palavras continuam.

Ora, poderíamos dizer que a característica que este artifício (pausas, cortes, silêncios) revela é a fragmentação? Provavelmente, sim. Também poderíamos, porém, e sem dispensar a dúvida sempre enriquecedora para o pensamento crítico, pensá-lo de outra forma, levando em consideração a temporalidade trazida pelo instante-já. Se pensarmos no fragmentário como sendo o artifício mediante o qual se representa (indiretamente ou elididamente) algo que pressupõe um todo, obteremos uma ausência decorrente desta fragmentação que não será vazia, já que através do fragmento pode reconstruir-se o que foi elidido. Isto explicaria o caráter necessariamente plural do fragmento, uma vez que ao somar-se a outros vai operando-se esta reconstrução dos espaços suprimidos, não explícitos. A singularidade não cabe no fragmentário da mesma forma que não podemos pensar em um só fragmento. Lembremos que na leitura de um romance escrito nos moldes tradicionais, os silêncios e cortes (já sejam estes menores, entre um parágrafo e outro, explícitos ou não, ou maiores, como os que encontramos entre os diferentes capítulos do romance) são sempre representativos e alargam, aprofundam a distância dentro do nosso horizonte de expectativas. Assim, os silêncios deste romance tradicional, como dizíamos, vêm cheios de imagens projetadas pelo imaginário do leitor, como se continuássemos vendo um filme ainda estando diante do telão em branco, sem enxergar na tela nenhuma imagem.

Ao invés disto, a hipótese que arriscamos é a de que esses silêncios em *Água viva* não são espaços de representação, nem mediatamente nem imediatamente; ou seja: eles transgridem a própria idéia da crise da representação, propiciando espaços totalmente e irremediavelmente vazios; ou seja: na enunciação deste texto clariciano haveria cortes e interrupções que funcionariam como ritmos (ritmos biológicos, bioritmos?). Com efeito, em *Água viva* nos deparamos com silêncios puros, que conformam uma ausência vazia, oca e sem ecos na (ou da) memória. Este artifício da escrita tão singular faz com que, como leitores, deixemos de enxergar a distância

necessária entre o espaço ocupado pelo que é narrado e a representação daquilo que nos é narrado. *Água viva* propicia uma leitura que frustra o horizonte de expectativas de seus leitores; dito de outra forma, este horizonte vai se frustrando na medida em que avançamos na leitura, desvanecendo-se e esfumando-se até sua completa dissolução. Quando lemos na citação que transcrevemos “voltei”, “vim te escrever” ou “vou olhar agora a minha (*cara*)” não sabemos (nem sequer somos levados a imaginá-lo) quanto tempo transcorreu ou o que se fez durante esse lapso temporal; nem sequer sabemos se a voz dessa narradora que nos diz que agora voltou corresponde à mesma voz da mesma narradora que pouco antes nos havia anunciado que iria embora; apenas confiamos em que é assim.

Os silêncios criados no interstício da frase “estou esperando a próxima frase. É questão de segundos” ou nas perguntas diretas que sugerem diálogos em monólogo, perguntas que não obtêm resposta alguma “deixa-me falar, está bem?”; estes silêncios, como dizíamos, determinam um ritmo que remete à música. De fato, a pauta, o ritmo, os intervalos e as interrupções são elementos de pura música e inerentes à linguagem musical; no caso de *Água viva* estes elementos penetram a narrativa quando ela procura desconstruir a semântica e alcançar o puro som; assim, da mesma forma que musicalmente o silêncio não é representativo de um fragmento e sim um compasso que revela a falta, a ausência de música, a escrita de *Água viva* articula o silêncio à temporalidade do instante-já. A matéria destes inalcançáveis instantes-já trazidos por cada palavra (escrita ou lida) será a mesma matéria formadora destes silêncios e suprime-se qualquer diferença qualitativa entre os instantes-já. Portanto, o que alcançará total preeminência vai ser a duração, evidenciada pelo uso das construções verbais em gerúndio a que já nos referimos na página anterior. Esta duração não ocorre de maneira inconsciente (conforme analisamos no **Capítulo II** *Água viva* não se enquadra nos moldes do monólogo interior nem no fluxo de consciência), mas a aventura consciente de estar durando é também a consciência de ter que parar de escrever. O artifício de *Água viva*, sustentado no tripé dos silêncios, das palavras que seguem a estes silêncios e da temporalidade inaugurada pelo instante-já, faz com que nos deparemos com a ausência total de qualquer representação, no sentido “realista” da mimese (cf. LUKÁCS, 1977). Isso nos impede afirmar atos ou ações, maior ou menor grau de consciência para

além do que está escrito e na medida e no tempo em que isto é lido. No silêncio de *Água viva* não há, então, nem consciência nem inconsciência, pois não há ato nem ação. Isto nos permitiria afirmar que, sob este ângulo, *Água viva* é um texto de um ato só: o ato da escrita “em se e per se”; texto de frases que não se fazem, frases que nascem no instante-já¹⁵.

Contudo, se a duração ocupa a preeminência em *Água viva*, cabe então indagar-nos acerca de qual seria a matéria que compõe esta duração, uma vez que tudo é insubstancial, que tudo se liquidifica no texto. Uma possível resposta seria que a substância desta duração é a escrita, definida unicamente como significante e desprovida de qualquer significado. Além dessa substância, porém, poderíamos pensar também em uma segunda substância em *Água viva*: esta seria vital, orgânica e se encontraria na constituição de um narrador físico, quase cômico, talvez vivo presentemente para além da temporalidade da escrita, pois o leitor emprestaria a ele sua organicidade, evidente no ato de leitura¹⁶.

No caso de aceitar esta possibilidade de leitura, seria necessário reavaliar o aspecto que vincula *Água viva* ao campo da “escrita de si”. Voltemos brevemente ao dado de que (conforme comentamos embora mui sucintamente no **Capítulo I**) há uma versão anterior do romance que trazia o título de *Atrás do pensamento: Diálogo com a vida* e que mais tarde passou a chamar-se *Objeto gritante, monólogo com a vida*. Separada da versão última que sairia publicada por um intervalo de quase dois anos - de julho de 1971 a agosto de 1973, data em que o livro sai publicado pela Editora Artenova- esta primeira versão contava com 151 páginas e ficaria reduzida a menos de 100. Em ambas as versões identifica-se com nitidez a incessante procura pela origem germinadora das coisas, por um ponto inefável situado além do pensamento e do

¹⁵ Em sua crônica intitulada *Escrever*, certamente uma das mais breves, Clarice deixou registrado este sentimento de nascimento da palavra, ao outorgar-lhe à frase um aspecto essencialmente biológico e tão básico quanto o nascimento: “Não se faz uma frase. A frase nasce” (LISPECTOR, 1999, p. 433; grifos originais).

¹⁶ Estamos cientes de que estas últimas afirmações envolvem um componente imaginário no contexto da nossa análise de *Água viva*. A este respeito, cabe esclarecer que nosso trabalho não está alinhado ao quadro de pesquisas de Teoria Literária no sentido estrito, mas propõe a análise de uma obra usando a metodologia apresentada por Todorov, denominada por ele como leitura (TODOROV, 2003). Para o assunto das relações dialógicas de alteridade entre o crítico e a obra, cf. também TODOROV, 1981.

raciocínio. Entretanto, nesse processo de “enxugar” o livro até dá-lo por acabado, Lispector deixa marcas de uma operação que vai nitidamente do pessoal ao impessoal. Elimina todas as referências autobiográficas em um processo longo, minucioso e “violento”, ao término do qual somente as primeiras cinqüenta páginas e as últimas três mantêm algo em comum com as 151 páginas originais: “foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol, para que a transformação do pessoal ao impessoal fosse aos poucos se realizando” nos detalha Alexandrino Severino em seu ensaio *As duas versões de Água viva* (1989, p. 117). Além de modificar a profissão da narradora (de escritora a pintora que também escreve), e sempre com a intenção de reduzir ao mínimo grau possível qualquer aspecto autobiográfico, outros fragmentos do texto original foram substituídos ou eliminados. Assim, alusões ao incêndio em seu apartamento no Leme que lhe causara queimaduras graves no rosto e nas mãos, comentários acerca de seu casamento e posterior separação, assim como algumas referências à fome e à pobreza no Brasil e várias passagens que haviam saído publicadas como crônicas não se salvaram da revisão implacável a que Clarice submetera o texto. O caráter minucioso, apurado e rigoroso desta cuidadosa revisão da autora resulta evidente nestas palavras de Severino ao recordar as recomendações que Clarice lhe transmitiu ao entregar-lhe a primeira versão do romance, datilografada, para que fosse traduzida:

Os excessos temáticos e por vezes lingüísticos desta primeira versão apontam para o alcance e precisão da obra tal como foi definitivamente publicada. A exemplo disso, quero recordar aquilo que Clarice Lispector nos disse ao confiar-nos o **Objeto Gritante**: Gostaria ela que ao traduzirmos o livro não colocássemos nenhuma vírgula. Que encontrássemos a palavra precisa e que respeitássemos a pontuação (SEVERINO, 1989, p. 118).

Parece nítido o cuidado extremo que Lispector dispensava a seus textos, que de maneira nenhuma estavam à mercê de uma escrita casual ou inconsciente do seu complexo mecanismo interior. Chama-nos a atenção, porém, outro fragmento deste mesmo ensaio de Severino. Ao relatar seu encontro com a escritora no dia 12 de julho de 1971, data em que ela havia acabado de escrever o romance, diz que a conversa deles foi “extremamente franca e aberta” e determinada pelos aspectos autobiográficos do livro:

“não cessara ainda naquela tarde a força criadora que a obra recém concluída sondara, com o auxílio da personalidade descarnada, os mistérios do mundo e do ser para além do pensamento” (SEVERINO, 1989, p.115). De fato, Clarice outorga preeminência ao que está fora do plano pessoal ou biográfico, e enxugar o texto até destacar nitidamente o impessoal em detrimento do pessoal foi, pelo que podemos observar, um ato demorado e nada fácil, “que deixa a alma exangue pelo esforço dispendido”.

Na passagem emblemática, então, cabe destacar estas palavras: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio”. Sempre lembrando as palavras de Fernando Pessoa na primeira estrofe de seu poema intitulado *Autopsicografia*, “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente (...)”, examinemos mais de perto essa estranha frase que parece cortada com gume de bisturi: “Quero ser bio”.

Ao reduzir drasticamente o adjetivo, retirando não só propositalmente como também explicitamente, o prefixo “auto” e a terminação “gráfica” da palavra “autobiográfica”, a autora afasta o *grafema* do conteúdo histórico do texto, suprime o referente transformando-o, assim, em instante vital. A afirmação traz um dado importante, pois a voz anuncia que deliberadamente foge do autobiográfico. Porém, continua com a expressão de um desejo: “Quero ser bio”. Mas... o que significaria ser “bio”? Será que isto quer dizer bio-gráfico? Parece que não. Se somarmos a quantidade de menções aos processos vitais, existe nesse “bio” uma transposição que vai do lugar ocupado pelo pensamento e pelo raciocínio (“Já estudei matemática...”) para um outro lugar que primeiro está atrás do pensamento, depois passa para o grito do objeto e que finalmente mergulha num plasma (“... mas agora quero o plasma”) de palavras. Isto é: fomos conduzidos da terra do *biográfico* para o mar do *bio lógico*; uma lógica do que é vivo, que encontra a fluidez de sua estrutura (o *logos* vivo, a palavra viva) no tempo do presente que de tão fugaz não consegue captar-se; o tempo feito pela respiração.

Na escolha do caminho a seguir para desenvolver nossa leitura anterior foi decisivo ler o artigo de Alexandre Severino, pois nos informa minuciosamente sobre tudo o que Clarice ordenou tirar dos originais de *Água viva*. A decisão de extrair todos os nomes e referências a ela mesma revela um artifício de sua escrita que molda nosso ponto de vista como leitores também. Assim, a opção de análise a partir de uma escrita

de si, autobiográfica, perde consistência. Mas, e ainda mais importante, resulta que o biográfico também foi abalado nesse processo, uma vez que a organicidade não está mais no texto senão em quem escreve, constituindo-se por este mecanismo da escrita um narrador carnal, orgânico, vivo. Afinal, a poesia de Pessoa que lembramos poucas linhas antes continua com mais duas estrofes e a última palavra é o coração, órgão vital na última camada dos fingimentos, que ronda o pensamento distraíndo-o: “E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração”.

Daí que poderíamos concluir que nos encontramos com um narrador que deliberadamente não é autobiográfico, da mesma forma que a substância da duração do instante-já que este narrador inaugura não é biográfica. Há uma organicidade, uma corporificação desta substância que se faz duração em termos de ritmos biológicos. Esta organicidade do narrador é o que estabelece a comunicação, o vínculo com o leitor, tornando ambos indiferenciáveis (“Você que me lê é”); ou dito de outra forma: a preeminência da escrita como significante puro deriva no leitor e o impacta; é deste impacto que nasce o que talvez seja a única representação de todo o texto de *Água viva*: a organicidade, a materialidade e a vitalidade de um narrador que obviamente não tem nada a ver com esse indivíduo que chamou-se Clarice Lispector. Assim, quem realiza o ato da escrita parece tomar a palavra do leitor, quem escreve e quem lê ficarão superpostos, entremeados e alinhavados na mesma e única organicidade que confunde e funde a respiração do texto com a respiração do leitor. De certa maneira, *Água viva* empresta o significante à leitura para que o leitor tenha a cortesia de emprestar sua organicidade ao narrador... Releio então:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha.

E compreendo: *Água viva* é uma releitura do mito de Narciso. A água na qual o leitor se afogará está viva porque ele acha que seu reflexo, o narrador orgânico deste anti-livro, também vive, respira e fala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector gostava muito de fazer perguntas; também nós. São também perguntas as que iniciam a epígrafe de Roland Barthes que escolhemos como frontispício desta dissertação. O que significam as coisas? O que significa o mundo? Indaga-nos o filósofo francês; “Quem sou eu?”, “Quem sou realmente?”, “E eu sou?” São as “perguntas terríveis” que Clarice descreve em sua crônica intitulada *Perguntas grandes* (LISPECTOR, 1999, p. 180). Um dos poetas que Clarice lia e citava com frequência e por quem declarava admiração, Fernando Pessoa, também escolheu uma pergunta ao começar a escrever um dos seus poemas: “Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer - eu sou eu?”. Porém, algo especial pareceria caracterizar estas perguntas. As perguntas prediletas de Clarice eram elas mesmas sem sua resposta e a frágil suspensão criada entre a expectativa violenta da pergunta e o silêncio da resposta que não vem é, parece-nos, o que constitui sua literatura; assim, o percurso por ela traçado se realizaria conforme o anuncia a epígrafe: não mais por respostas contraditórias e paradoxais que tentam responder à pergunta do sentido, mas pelo trajeto da própria pergunta; o caminho, o itinerário é o fundamental e não o ponto de destino. “Para onde vou? E a resposta é: vou” (AV., p. 27) ¹.

¹ Acerca da compreensão do mundo não pela resposta a certos questionamentos, mas através do próprio ato de perguntar vale a pena citar as declarações de Milan Kundera, para quem o escritor deve ensinar o leitor a compreender o mundo como uma pergunta, em contraste ao que vemos ao nosso redor: “(...) em todo o mundo as pessoas hoje em dia preferem julgar e não compreender, responder e não perguntar, de modo que a voz do romance é difícil de ouvir em meio a toda a tagarelice insensata das certezas humanas”. A passagem citada é uma das mais contundentes entre as entrevistas, ensaios e cartas do norte-americano Philip Roth com ou sobre outros criadores, reunidas no livro *Entre nós* (2008).

Abrangendo um período de mais de trinta anos entre a publicação de seu romance de estréia, *Perto do coração selvagem*, em 1943, e a edição póstuma de *Um sopro de Vida*, um ano após a sua morte, em 1978, a produção literária de Clarice Lispector pode considerar-se como uma das mais autênticas e sólidas da literatura do século XX, revelando uma surpreendente coerência tanto temática quanto estilística. O mesmo discurso, de um fôlego só, proferido por uma voz igual e com a mesma “veia que pulsa” parece percorrer do primeiro ao último de seus textos, convertendo a assinatura de Clarice Lispector em uma das mais originais do século, reconhecida tanto pela escolha de tópicos e de estilística quanto pelos paradigmas narrativos e pela estética, ambos estudados tanto dentro quanto fora das fronteiras do Brasil.

A ser verdadeira a afirmação do escritor e jornalista austríaco Karl Kraus (1874-1936) sobre a existência de dois tipos de escritores: os que são e os que não são, incluiríamos Clarice Lispector certamente no primeiro grupo; na obra destes, segundo a definição de Kraus, fundo e forma pertencem-se como alma e corpo. Assim, ao nascer de uma necessidade biológica de expressão, o discurso destes escritores transcenderia largamente o objetivo do entretenimento obtido através da arte e ganharia uma dimensão infinitamente maior do que os fatos nele representados. Escrevem, como Clarice, “névoa úmida” “com o corpo” e movidos por “motivo grave de ‘força maior’”, conforme nos anunciara o narrador-personagem Rodrigo S.M. em *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1998, p.18); ao fazê-lo, os escritores “que são” caracterizam o ato da escrita como uma necessidade e não uma opção: “Escrevo-te porque não me entendo” (AV, p.26), como uma doença movida e alimentada pela linguagem (em que esta passa a ser tudo e o único que temos como instrumento de expressão, tanto para a verdade quanto para a mentira, tanto para a revelação quanto para a ocultação); “O que te escrevo não vem de manso (...) Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa” (AV, p.29). A voz destes escritores é a voz de quem escreve como o narrador de *Macabéa*, “porque sou um desesperado e estou cansado” (LISPECTOR, 1998, p.21) voz que oscilará entre o grito e o silêncio, entre a profecia (anunciando a escrita redentora, como uma maldição que salva) e a loucura (gerada pelo impedimento e a impossibilidade desta mesma escrita) e cuja matriz discursiva será o resultado de uma crise permanente, de um desajuste da linguagem gerado pelo excesso de sua própria

falta: paradoxalmente, de tanto carecer dela, a linguagem transborda e padece de excesso.

A nossa escolha por *Água viva* não foi tarefa das mais fáceis; onde houve hesitação no começo deste trabalho talvez haja agora, ao finalizá-lo, a quase inteira certeza de que um ou outro, se não muitos, dentre os textos de Clarice nos proporcionariam frutos tão prazerosos e maduros (vale lembrar que para Clarice os mesmos frutos que amadurecem, apodrecem!): seus contos (que ainda preservam em mim o sabor fresco e único das primícias), suas crônicas (de cuja leitura emanam arestas, pontas, abismos e solavancos que me resultam tão familiares e íntimas), ou algum de seus romances tardios (e provavelmente o pêndulo aqui oscilaria entre *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*).

O olhar derradeiro, do agora, o olhar do momento-já, porém, resulta consolador e de certa maneira dissipador das vacilações anteriores acerca da nossa escolha. Ao refletir mais de perto acerca dos excessos a que nos referíamos no parágrafo anterior, arriscaríamos afirmar que *Água viva* carrega e traz em si o ápice dessa linha transbordante e crescente; *Água viva* é palco e cenário do clímax de todos os excessos: o excesso da linguagem cronicamente esgotada, o excesso das perguntas para sempre em suspensão, o excesso da dissolução e da diluição dos nomes, dos pronomes e das pessoas. *Água* que além de estar *viva* contagiou a própria vida, excedendo-a; *Água* que não é somente necessária à vida senão que também se faz vida: “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” (AV., p.11). No mundo convulso e intensamente dramático e poroso dos personagens de Lispector, o desconcerto dos sentidos e o da linguagem andam junto com o desconcerto do mundo; o compasso é o do descompasso, a grande certeza é a da incerteza e o único acerto certo é o do desacerto. “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa”. (AV, 13). De fato, a vitalidade larga ultrapassa a vida (da escritora, da obra e do leitor). Vida que se vê a si mesma, não se vive. O elemento desorganizador, subversivo da ordem sintática advém do uso da primeira pessoa na forma verbal: “*posso* não ter sentido”; inserido abruptamente quando se descrevia a vida, abre uma cratera de sentidos diferentes. Não é mais a vida vista pela

vida a que pode ou deve carecer de sentido, mas agora a narradora, (Eu), questiona (questiono) o seu (meu) próprio sentido, assim como nos apresenta a possibilidade de que ela seja incapaz de sentir o verdadeiro significado da vida (observemos a dupla opção para o termo “sentido”: a de substantivo comum, sinônimo de razão ou motivo, e a de particípio passado simples do verbo “sentir” como se pudesse não haver sentido ou vivido). Culmina o parágrafo uma comparação que valida tudo o que até então pudesse parecer vazio de sentido: a veia que pulsa. O gesto que se realiza quando precisamos verificar a vida real física e corporal, de alguém. Quase uma redundância, pois nem imaginamos nem falamos em “veia SEM pulso”, a menos que nos refiramos à própria morte. De fato, a mesma veia que serve para checar se há vida ainda, talvez seja a mesma veia que nos parecia até esse momento insignificante em sua pequenez. Aquilo que pareceria não ter tanto sentido é, no entanto, vital, necessário e árbitro da própria vida.

Como toda obra ficcional, *Água viva* implica uma relação entre linguagem e mundo. Dita relação nos parece imbricada nas circunstâncias históricas, sociais e culturais em que o romance foi escrito e também nas circunstâncias em que este é lido. Mas onde se estabelecem, afinal, os limites da linguagem? A nossa leitura de *Água viva* sugere a experiência da própria vivência, ao invés de mais uma reflexão sobre estes limites. Esse seria o ponto central: que Clarice Lispector perseguiu em todas as suas obras o que é vivo, para exibi-lo com todo viço, brio e vigor em *Água viva*. Vaga e tênue epístola a um destinatário mudo e silencioso (o que não é igual), ou talvez a um leitor infinitamente atento, *Água viva* supera em todo momento as fronteiras de essa ampla família das cartas de desamor à qual, apenas em parte, parece pertencer. Muito além da paixão, dos afetos e da solidão, o relato aponta, com todas as armas: palavra, cor, notas – em direção ao âmago da vida e desafia a morte contrapondo a ela uma alegria intensa, “respondo a toda essa infâmia com a alegria”; seria uma falta difícil de obter auto-perdão não alongar-nos na citação:

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 alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé

em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num allegro com brio (p. 85).

Muita alegria. Não minha, não sua; nem sequer só “alegria”, mas “a” alegria, pronta, acessível e disponível a todos. Alegria: essa coisa rara que, segundo Guimarães Rosa, só acontece em raros momentos de distração. Alegria superlativa e excedida, indomável e inamaestrável, pois não é pura nem leve, e sim puríssima e levíssima. Agora a pergunta “terrível”, compartilhada por Barthes e Clarice, sobre fazer ou não sentido obtém uma resposta no imperativo ou no presente enfático, quase autoritário: “Pois tem que fazer”, “Sejamos alegres”, “Recuso-me a ficar triste”, e estas quase últimas palavras de *Água viva* parecem aclarar o convite que havíamos recebido e apalpado nas páginas tênues e mal iluminadas do livro: o convite é para os corajosos e valentes, para os que aceitam experimentar o que está atrás do pensamento, e depois do grito escolhem viver. Viver não alegremente, mas viver a alegria. Do it. Entre o medo e a esperança que nos rondam, o convite é à esperança, o convite ao trunfo da fidelidade (da vida) contra a crueldade (da vida também), vencendo o seu *fel* com o *mel* (da alegria). *Allegro com brio*: eis o último movimento da sinfonia clariciana; é um *tutti* orquestral. *Gran Finale*.

Nem romance, nem carta, nem diário, embora seja também um pouco isso tudo. *Água viva* não responde quase nenhuma pergunta, mas nos ajuda a compreender o mundo como uma pergunta. Suas páginas descortinam um rico espectro das angústias que povoam a modernidade, mas também de sua superação através de um “renascimento”: o da reinserção do ser vivente nessa “água viva”, com minúsculas desta vez, porém, núcleo central de onde tudo recomeça.

* * *

Há algo a mais, porém, que é preciso dizer. O sentimento que prevalece, entre muitos outros, na gênese e gestação deste trabalho dedicado à Clarice é o de profunda gratidão. As palavras que nos (me) deixou foram uma companhia de inestimável e inabalável valor nos mais diversos momentos vividos ao longo destes quase trinta anos, tanto nos instantes de profunda alegria quanto nos de “solidão solitária”; deste último adjetivo mudo apenas uma letra (magrinha e fininha) para confessar que a leitura de Clarice alcançou esta solidão solitária e a fez solidária. Esta pequena troca de letras me lembra a personagem do conto machadiano, do político que pronunciou um discurso na Câmara; ao transpor, porém, as suas palavras, cometeu-se pequeno, porém grave equívoco e os anais registraram o seu pronunciamento trocando uma vogal por outra, apenas; assim, onde o político falara “dúvida” registrou-se “dívida”; Machado descreve magistralmente o reboliço que este equívoco causa, com o político ameaçando com ira o governo e as instituições devido à troca de um “u” por um “i”. Sem o propósito machadiano de abalar mundos, atrevo-me aqui a propor nova troca, que se desdobrará uma vez mais: ali onde caberia alguma “dúvida”, agora há “dívida”, e esta sem dúvida alguma. Dívida profunda e impagável para com Clarice Lispector, dívida de gratidão terna e eterna pela sua incomparável “dádiva”. Poucos anos antes de seu falecimento, ela muito acertadamente vaticinou: “Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e alguém dirá com amor meu nome” (LISPECTOR, 1974, p. 96); mais ou menos na mesma época, uma pergunta “terrível” (isto é, clariciana) ecoava entre outras tantas: “Quem virá colher os frutos de minha vida?” (AV., p. 36). Depois de intensa convivência com seus textos, e em particular com *Água viva*, confirmo efetivamente e afetivamente a resposta interrogativa que segue a esta pergunta “Senão tu e eu mesma?” (AV., p. 36) e preencho com emoção esse espaço aberto pelo pronome “alguém” da primeira citação do parágrafo. Assim, vim, li e colhi os frutos da vida desta grande escritora brasileira, e pronuncio o nome de Clarice com amor mais maduro, amor que sobreveio ao enamoramento à primeira vista e superou definitivamente o estágio de “eterno enquanto dure”.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

I – Geral

ALVARADO, Maite. *Paratexto*. Coleção Enciclopédia Semiológica. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002].

AUSTIN, John. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1980 (Primeira e segunda conferência, publicadas originalmente em 1962).

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.

_____. *O prazer do Texto*. Lisboa: Coleção Signos, Edições 70, 1974.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira e prefácio de Leyla Perrone Moisés. São Paulo/ Campinas: Brasiliense /Ed. da Unicamp, 1988 [1984].

____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

____. *S/Z*, Buenos Aires : Siglo veintiuno editores argentina, 1999.

____. *S/Z*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

____. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

____. *Globalização: As conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, Vol. I, II e III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENVENISTE, EMILE “*Problemas de lingüística general*”, *Volumen I*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1998. 39.ed.

____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997. 14.ed.

BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Colección Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

BOWLING, Lawrence Edward. *What is the Stream of Consciousness Technique?* Princeton: Princeton University Press, 1978.

CÂNDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates-Literatura).

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes”. In: *Revista Iberoamericana*, v. 62, n. 176- 177, p. 837-844, 1996.

COSTA MALUFE, Annita. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* (vols. 5 e 6). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

____. *Os limites da voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

____. *Por que literatura?* Rio de Janeiro: Coleção Nosso Tempo, 1966 (única edição).

____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1888.

EAGLETON, Terry. *Las ilusiones del Posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

_____. *Una introducción a la Teoría Literaria*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Umberto. *Apostilas a 'El nombre de la rosa'*, Buenos Aires: Lumen- De la Flor, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 1^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996].

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983].

_____. "De lenguaje y literatura", Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

_____. "El orden del Discurso", Buenos Aires: Tusquets editores, 1992.

_____. *História da Sexualidade. Vol I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1994.

GENETTE, Gerard. *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972, cap. 4 «Mode », p. 183 em diante.

GUIDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *Conversa com Habermas. Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1995. Caderno Mais.

HUMPHREY, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

_____. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. University of California Press, 1954.

HUYSSSEN, Andréas. “Guías del posmodernismo”, *New German Critique*, n. 33, 1984. In *Punto de Vista*, n. 29, abril, 1987.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1931-1973.

ISER, Wolfgang. *The implied reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972-1974.

JITRIK, Noé. “No toda es ruptura la de la página escrita”. In: *Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana-FF y LL.UBA, 1996.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LESSING, Doris. *El cuaderno Dorado*. Buenos Aires: Punto de lectura argentina, 2007.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

_____. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona; Ediciones Grijalbo, 1977.

_____. *Realismo Crítico hoje*. Brasília: Editora de Brasília, 1969.

MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilidad y prejuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción Editora, 1998.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000. 2ªed.

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio/1. Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.2ªed.

RASTIER, Françoise. *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1985, página 35-53.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 19ª. ed. Madrid: Real Academia Española, 1970.

RICOEUR, Paul. *Si mesmo com um outro*. Papyrus: São Paulo, 1991.

_____. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

ROTH, Philip. *Entre nós*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau e as Relações Internacionais*. Prefácio de Gelson Fonseca Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988].

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. *Tiempo presente, notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

SCHÖNE, Albrecht. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munique, Beck, 1968.

SEARLE, John. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1980, cap. 2.

____ . “The logical status of fictional discourse”. In: SEARLE, John. *Expression and meaning: studies in the theory of speech*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 58-75.

SILVERMAN, Malcolm. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Cia. Edit. Espasa Calpe, Argentina s/s-Ariel, 1996.

____ . *Moderna Ficção Brasileira*, (trad.de João Guilherme Linke). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*, Madrid: Editorial Gredos, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Como ler?* In: *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 249-261.

____ . *La Conquista de América: La cuestión del otro*. México: Siglo Veintiuno, 1987. Trad. de Flora Botton Burlá.

____ .*Las categorías del discurso*. México: Premia Editora, 1982, p.188 e seguintes.

____ .*Mikhail Bakhtin, le principe dialogique*. Paris: Seuil. 1981.

____ . *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

TRYON, René de. *A Cabala e a Tradição judaica*. Lisboa: Edições 70, 1997.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno. Fausto, Don Quixote , Don Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

WELLEK, Ren and WARREN, Austin. *Theory of Literature*; Third Edition . Orlando, USA: Harcourt Brace and Company, 1977; first Edition 1956.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein. Yves Klein, 1928-1962, International Klein Blue*. Köln, Germany: Taschen, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003 [2002].

II - Sobre Clarice Lispector

Affonso Romano de Sant'anna. *A levitação de Clarice*. Disponível em : <http://www.claricelispector.com.br> e <<http://www.rocco.com.br>>

AREAS, Vilma Sant'ana. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

____ e WALDMAN, Berta (org.). “Eppur, se muove”, in *Remate de males 9*. Revista do Departamento de teoria da Literatura, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1989, pp. 161-168.

ATHAÍDE, Tristão de. *Réquiem para Clarice*. Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br> e <http://www.rocco.com.br>.

BASTO MEIRA, Márcia. *Clarice, Clarear o leitor de si-mesmo em Clarice Lispector*. Recife: Edições Bagaço, 2008.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 2ª. edição.

CÂNDIDO, Antônio. "No raiar de Clarice Lispector". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

CASTELLO, José. *Clarice no deserto*. Disponível em:
<http://www.claricelispector.com.br> e <http://www.rocco.com.br>. Acesso em: 22 nov.2007.

CIXOUS, Helene. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: Minnessota Press, 1990.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. São Paulo: Argos, 2002.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. São Paulo: Eduel, 2001.

FERREIRA MONTEIRO, Teresa Cristina. *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREIXAS, Laura. *Clarice Lispector*. Barcelona: Omega, 2001.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice. Una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

_____. *Clarice, Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

_____. *Um fio de voz: histórias de Clarice*. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. Benedito Nunes (Coord.). Florianópolis: Editora da UFCS, 1988.

_____. *Por trás da imagem: literatura, autobiografia e fotobiografia de Clarice Lispector*.

GULLAR, Ferreira. *Para não dizer o dizível*. Catálogo da exposição “Clarice Lispector: a hora da estrela”. São Paulo: p.28-29, 2007.(Curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino; Exposição realizada em 2 set. 2007).

HELENA, Lucia. “A vocação para o abismo: errância e labilidade em Clarice Lispector”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 5. Salvador: 2000, pp. 179-189.

_____. *A solidão tropical: O Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: PUC-RS, 2006.

_____. *Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector*. In Clarice Lispector. *Novos aportes críticos*; organizado por Cristina Ferreira-Pinto Baley e Regina Zilberman. Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh: 2007; pp. 29-46; pp 47-58.

_____. *Nem musa nem medusa*. Niterói: EdUFF, 2006 (2ª. edição); 1ª. edição de 2001.

_____. “Uma instintiva volúpia. Reflexões em torno de Clarice Lispector” in *Revista Metamorfoses* 5. Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros; UFRJ (2004); p.65-71.

IANNANCE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

JOZEF, Bella. “Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética”. *Revista Iberoamericana* 126 (jan-mar 1984); pp239-257.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *A mística ao revés de Clarice Lispector*. In: *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

MAURA, Antonio. *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, Tesis Doctoral. Madrid: Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, sem data de publicação.

MIRANA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

NUNES, Benedito. *A narração desarvorada*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 17-18, p. 292-301, dez. 2006.

_____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1978.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hiedra, 2004.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp, 1999.

_____. *No território das pulsões*. In: Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 17-18, p. 261-279, dez. 2006.

RUSSOTO, Márgara. *La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector*. Artigo publicado em REMATE DE MALES 9, Campinas, 1989, p. 85-93.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Vozes, 2001.

_____. *Clarice Lispector: - A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Clarice, a epifania da escrita" A legião estrangeira, de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1985. pp. 3-7.

_____. *Sete anos sem Clarice*. A sedução da palavra. Brasília: Letraviva, 2000. p 35-87.

SCHMITD, Rita Terezinha. *A ficção de Clarice*. Rio de Janeiro: Sagra-Luzzatto, 2003.

SUÁREZ, Mariana Libertad. "El grito de una ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad". Atenea 491/1 (2005).p 113-124.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.

_____. *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação de Cultura Judaica, 2003.

WASSERMAN, Renata Mautner. *Clarice Lispector e o misticismo da matéria*, in 'Clarice Lispector. Novos aportes críticos', Universidad de Pittsburgh, 2007, pp.73-94.

III - Obras de Clarice Lispector

_____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- ____ . *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ____ . *A mulher que matou os peixes*. 6^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ____ . *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ____ . *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- ____ . *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ____ . *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ____ . *Cartas de Clarice* (diversas) Fonte: Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa do Rui Barbosa, Botafogo, Rio de Janeiro.
- ____ . *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- ____ . *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- ____ . *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ____ . *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ____ . *Melhores Contos*. Seleção de Walnice Nogueira Galvão. 3^a. ed. São Paulo: Global Editora, 2001.
- ____ . *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- ____ . *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ____ . *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Outros escritos*; orgs. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice e SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

IV - Obras sobre *Água viva*.

BRUNO, Haroldo. “*Água Viva: Um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser*”. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário. São Paulo: 3 de fevereiro de 1974.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 17-18, dez. 2004. Edição Especial.

CORRÊA, Janaina Alves Brasil. *A “inexpressão” na obra Água Viva de Clarice Lispector*. 122f. Dissertação (mestrado em Letras: Estudos da Literatura)- Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

GURGEL, Gabriela Lírio. *Atrás do pensamento ecoa uma ária cantabile: último acorde grave do adaggio apaixonato*. In: ____ *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 39-48.

HELENA, Lucia. *Um texto fugitivo em Água Viva: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector*. **Brasil/ Brazil -Revista de Literatura Brasileira/ A Journal of Brazilian Literature**, Porto Alegre/ Providence, v.12, p. 9-28, 1994.

JARDIM, Luciana Abreu. *O fio metálico em Água Viva*. Letras de hoje, Porto Alegre: PUCRS, v. 40, n.2, p.73-82, jun. 2005.

MIRANDA, Wander Melo. *Água Viva: auto-retrato (im)possível*. Ensaios de Semiótica, Belo Horizonte, v.10, p. 219-234, 1983.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura-uma leitura (des) construtora dos processos de criação das escrituras de Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres e Água Viva*. São Paulo: Annablume, 2001.

RUSSOTTO, Márgara. *Oscuridad y despojo: análisis de Agua Viva*, in Anuário, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *Água Viva: um livro-incenso / Água Viva e a dialética freudiana da perda.[dois capítulos]*. In: ____ *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: UFSC, 2000. pp. 115-122/p.130-136.

SEVERINO, Alexandrino E. *As duas versões de Água Viva*. Remate de Males, Campinas, n.9, p. 115-118, 1989.

VARIN, Claire. *Água Viva (1973): revestimento de ouro*. In: ____ *Línguas de fogo: ensaios sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002. p.150-160.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. *Devir-água do texto: o livro Água Viva de Clarice Lispector*. Tese (Doutorado em Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

V - Referência da imagem.

SHUNK, Harry. *Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio*(1960).
In WEITEMEIER, Hannah Klein. *Yves Klein, 1928-1962, International Klein Blue*. Köln, Germany: Taschen, 2001 (p. 50).

ANEXO

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais.
Depois eu volto.

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei.

Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Espera por mim – sim? Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer.

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

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria.

E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia.

Não. Não é fácil. Mas “é”. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão.

Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu agüento porque comi a própria placenta.

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora

são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez.

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

Escrevo ao correr das palavras.

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistem um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?

No fundo de tudo há a aleluia.

Este instante é. Você que me lê é.

Água viva, p. 31 a 33.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)