

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Ana Paula dos Santos

Água Viva: uma escritura de impressões entre prosa e poesia

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2010**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Ana Paula dos Santos

Água Viva: uma escritura de impressões entre prosa e poesia

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

**SÃO PAULO
2010**

Banca Examinadora

Ao Jaime Souza Borges, meu esposo,
sempre me presenteando com o seu
amor incondicional...

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha orientadora Maria Rosa D. de Oliveira, excelente profissional, sempre disposta a orientar-me com firmeza, paciência, incentivo e carinho nesta trajetória de estudos, alegrias, surpresas e dificuldades.

Ao meu amor Jaime Souza Borges, pela paciência e compreensão durante a pesquisa.

Aos meus pais que nunca hesitaram em me apoiar, seja com palavras, seja por meio do silêncio.

A minha irmã e a meu cunhado, pelo carinho e apoio.

A todos os professores do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, por ser sempre carinhosa com os alunos.

Ao professor Fernando Segolin pelas aulas e pelas esclarecedoras orientações no Exame de Qualificação.

Ao professor Ricardo Iannace pelas dicas no Exame de Qualificação.

À professora Maria Aparecida Junqueira, Coordenadora do Curso, sempre disposta a ajudar os alunos, com suas palavras amigas e esclarecedoras.

Aos amigos do mestrado, em especial às amigas Elisa Cassamassimo e Érika Cintra Ribeiro.

A todos os amigos que me apoiaram e realmente acreditaram em mim.

A Deus.

Neste Longo Exercício de Alma...
(Cecília Meireles, 1955)

Ciência, amor, sabedoria,
- tudo jaz muito longe, sempre...
(Imensamente fora do nosso alcance!)

Desmancha-se o átomo,
domina-se a lágrima,
vence-se o abismo:
- cai-se, porém, logo de bruços e de olhos
fechados,
e é-se um pequeno segredo
sobre um grande segredo.

Tristes ainda seremos por muito tempo,
embora de uma nobre tristeza,
nós, os que o sol e a lua
todos os dias encontram,
no espelho do silêncio refletidos,
neste longo exercício de alma.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a obra **Água Viva**, de Clarice Lispector, enquanto uma escritura feita de impressões que oscilam entre a poesia e a prosa. A questão de pesquisa que nos instigou foi a de responder em que medida essa “escritura de impressões” se aproximava e se diferenciava da prosa impressionista brasileira de final do séc. XIX? As hipóteses norteadoras da investigação foram, em primeiro lugar, a de que a sua força propulsora estava na busca de solução para um conflito de base da criação poética: a mediação inevitável entre as palavras e as coisas; em segundo lugar, que essa diferença estava na invenção de uma “escritura de impressões” capaz de captar o *instante-já* por meio de palavras que investissem contra a representação e operassem como coisas vivas, em correlações sinestésicas entre som-imagem-sentido, no breve intervalo de uma aparição súbita. A análise das hipóteses fez-se em três capítulos a saber: no primeiro, o foco foi a gênese de **Água Viva** em **Objeto Gritante**, além da fortuna crítica da obra em análise sob a ótica da linguagem poética; o segundo abarcou dois aspectos: a prosa impressionista elaborada na literatura brasileira em finais do século XIX e os fundamentos teóricos dessa “escritura de impressões” a partir de pensadores como: Paul Valéry, Ezra Pound, Octávio Paz, Barthes e Décio Pignatari; o terceiro pautou-se pela análise da obra **Água Viva** como um campo de forças entre a poesia e a prosa, à semelhança de uma pauta onde som, imagem e palavra se entrecruzam, vertical e horizontalmente, reverberando em massas de sensações a partir de três focos estruturais: O eu e a cena da escrita no percurso água; as instâncias do “tu”; tempo-espaço: o círculo e a linha. A conclusão a que chegamos foi a de que **Água Viva**, interpretada a partir dessa perspectiva de uma “escritura de impressões”, ganhou uma nova dimensão capaz de iluminar o sentido de um texto que tem resistido às classificações tradicionais de gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Água Viva; escritura; impressões; eu-texto

ABSTRACT

This present research has as its main objective to analyze the work “Água Viva”, from Clarice Lispector as a writing made of impressions that oscillates between poetry and prose. The research question which has instigated was in which measure this “impression writing” was close and also different from the impressionist Brazilian prose from the end of 19th century? The hypotheses that led the investigation were, in the first place, that its propulsive strength was trying to search for a conflict solution in the poetic creation base: the inevitable mediation between words and things; In the second place, that this difference was the invention of an “impression writing” that is able to catch the *present-instant* through words that invest against the representation and operate as live things, which happens in a kinesthetic correlation among sound-image-sense of a short break in a fast apparition. The hypotheses analysis was done in three chapters: in the first, the focus was the genesis of **Água Viva** in a **Screaming Object**, besides the criticism work analyzed through a poetic language optic. The second has covered two aspects: the impressionist prose elaborated in Brazilian literature in the end of 19th century and the theoretical basis of this “impression writing” using authors like: Paul Valery, Ezra Pound , Octávio Paz, Barthes and Décio Pignatari; the third one consists in the analysis of **Água Viva** as a strength field between poetry and prose, very similar to a stave where sound, image and word cross each other, vertically and horizontally, reverberating in a mass of sensations from three structural focuses: the “I” and the writing scene in the water trajectory; the instances of “You”; time-space: the circle and the line. We came to a conclusion that **Água Viva**, interpreted from the “impression writing” perspective, has received a new dimension that is able to illuminate the meaning of a text that has resisted any traditional genre classification.

KEY-WORDS: Clarice Lispector; Água Viva; writing; impressions; Me-text

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I	Itinerários de Água Viva: da gênese à fortuna crítica.....	11
1.1.	Clarice Lispector e a gênese de Água Viva.....	11
1.2.	Água Viva para Clarice e para os críticos.....	17
Capítulo II	Da prosa impressionista à escritura de impressões.....	30
2.1.	A tradição da prosa impressionista na literatura brasileira.....	30
2.2.	A escritura de impressões à luz de uma rede teórico-crítica.....	36
Capítulo III	Água Viva: uma escritura de impressões entre prosa e poesia.....	51
3.1.	O eu e a cena da escrita no percurso água.....	53
3.2.	As instâncias do tu.....	71
3.3.	Tempo-espaco: o círculo e a linha.....	78
Considerações	88
Finais		
Referências	91

INTRODUÇÃO

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 musica: ouve-se.

[...]

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras. (**Água Viva**, p. 10-14).

Mergulhar no texto Clariceano é descobrir um fluir rítmico, musicalizado e dotado de grande carga poética. Apesar das características gráficas de texto corrido, **Água Viva** mais parece um caleidoscópio de poesia e de sensações.

A criação artística é um desafio para aquele que escreve e se insere em **Água Viva**, como um processo que ultrapassa a fronteira do contar, ou seja, prosa e poesia questionam seus limites por meio de uma escrita que é, incondicionalmente, reverberante.

Água Viva foge aos padrões de um texto narrativo. Percebemos, então, a ruptura da linearidade, do tempo e do espaço, em que apenas um “eu” esboça um diálogo com um “tu” e diversas indagações são feitas e refeitas ao longo do desenrolar de palavras e pinturas justapostas. Sentimo-nos presos a esta leitura-pintura tecida em constantes vaivéns, jogos de idas e vindas com palavras e imagens. Impossível se desvencilhar desta enigmática escritura que não se define: ora é um texto, ora é um quadro.

Isso nos levou a pensar que **Água Viva** marca o leitor pelos rastros de impressões deixadas e pela distorção que embaralha nossos sentidos numa espécie de “poesia-tela-narrativa”. Tudo isso nos motivou a pesquisar este texto em busca de uma possível definição para tal distorção e um entendimento maior no que concerne ao poético e à prosa de Clarice Lispector em **Água Viva**.

Daí emergiu a questão de pesquisa que nos instigou: em que medida **Água Viva** poderia ser vista como uma escrita feita de impressões entre a poesia e a prosa; o ir e vir do círculo e a progressão da linha? O que a aproxima e a distancia da prosa impressionista presente na literatura brasileira de final do século XIX?

Para responder a estas indagações, traçamos as seguintes hipóteses:

1. **Água Viva** constrói um novo modelo de escritura de impressões, diversa da prosa impressionista brasileira de final do século XIX, cuja força vem da consciência do confronto insolúvel entre o desejo e a impossibilidade da palavra poética ser aquilo que nomeia.
2. O texto de **Água Viva** resolve o conflito de base da criação poética - a mediação inevitável entre as palavras e as coisas - por meio da invenção de uma “escritura de impressões” feita por palavras que operam como coisas vivas, em correlações sinestésicas entre som, imagem e sentido, que dura o instante fugaz de uma aparição, a fim de iluminar o ser das próprias coisas no instante-já do ato de se fazer texto-organismo.
3. **Água Viva** se estrutura num fluxo de palavras-imagens-sons-sentidos que criam o confronto entre a condensação de palavras-coisas, em movimento de idas e vindas (o círculo, o dançar, a poesia) e a busca da progressão de uma linha (o andar, a prosa).
4. O “eu” que escreve em **Água Viva** é um eu-texto vinculado ao ato escritural e não autobiográfico.

A fundamentação teórica para a análise das hipóteses apoia-se nos estudos de Valéry (1999, 2003), Paz (1982, 2005), Pignatari (2005) e Pound (2006) no que se refere à relação entre prosa e poesia; e Barthes (2004, 2007) para as questões relacionadas a texto poético e escritura.

O trabalho se constitui em três capítulos, a saber: no primeiro, “Itinerários de **Água Viva**: da gênese à fortuna crítica”, fazemos um estudo sobre a origem de **Água Viva** em **Objeto Gritante**, texto que levou três anos para ser redigido, reformulado e, enfim, publicado. Em seguida, apresentamos a fortuna crítica da obra em análise, tendo por critério de seleção aqueles estudos que se centraram sobre **Água Viva** como construção poética de linguagem. O segundo capítulo, “Da prosa impressionista à escritura de impressões”, encontra-se centrado em dois aspectos: o primeiro busca delinear a prosa impressionista elaborada na literatura brasileira em finais do século XIX a fim de traçar correlações com o que denominamos “escritura de impressões de **Água Viva**”, a partir de outro contexto histórico, cultural e literário;

já o segundo procura refletir sobre os fundamentos teóricos desta “escritura de impressões”, a partir de uma rede conceitual de pensadores e poetas diversos como Paul Valéry, Ezra Pound, Octávio Paz, Barthes e Décio Pignatari. Finalmente, no terceiro capítulo, “**Água Viva**: uma escritura de impressões entre prosa e poesia”, fazemos uma análise de **Água Viva** sob a ótica de um campo de forças entre a poesia e prosa, à semelhança de uma pauta em que som, imagem e palavra se entrecruzam, vertical e horizontalmente, reverberando em massas de sensações.

Víamos como dificuldade para prosseguir tal análise a escolha da metodologia, isto é, o procedimento mais adequado para selecionar, num “fluxo de água em movimento”, porções capazes de nos deter, mesmo que por instantes, para procedermos à fragmentação analítica, sem que houvesse a descaracterização do tecido movente. A estratégia foi traçar um diagrama desta escritura de impressões de **Água Viva** a partir de três perspectivas oscilantes entre a prosa e a poesia: O eu e a cena da escrita no percurso água; As instâncias do “tu”; Tempo-espço: o círculo e a linha.

Por fim, acreditamos que esta pesquisa possa enriquecer a fortuna crítica de **Água Viva**, a partir de uma nova perspectiva – a de uma escritura de impressões – que busca compreender o sentido de um texto que resiste às classificações tradicionais de gêneros.

Capítulo I – Itinerários até Água Viva: da gênese à fortuna crítica

Água viva é anêmona que se espraia, onda que invade as orlas marinhas, força vitalizante fundida na concreção da palavra. (Olga de Sá, 2004, p. 233).

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. (**Água Viva**, p. 80).

1. Clarice Lispector e a gênese de Água Viva

Submersa entre o silêncio e a palavra, Clarice Lispector encontrou suas próprias razões no ato apaixonado de escrever. Emudecida e sentada com uma máquina de escrever no colo, revelava nas entrelinhas as vicissitudes e as paixões das almas mais inquietantes: personagens nascendo, outras morrendo.

A necessidade de escrever era urgente e desesperadora na vida de Clarice, fazendo-a viver numa espécie de ansiedade que não cessava. Passou, ao longo de sua vida, por tratamentos terapêuticos a fim de amenizar estes impulsos. Infelizmente, nenhum deles trouxe a significativa melhora que a escritora precisava para ter paz. Escrever era a sua salvação, uma maneira, enfim, de pertencer a si mesma, ao outro e ao mundo. Atribuía também qualidades negativas à escrita, como podemos perceber em sua correspondência pessoal, quando desabafava com as irmãs e os amigos sobre a luta que travava com a escrita. Devido a esta insegurança, Clarice vivia declarando que a qualquer momento poderia simplesmente deixar de escrever, algo que nunca aconteceu.

O mistério pairava sobre a aura de Clarice e os segredos de sua vida a autora mantinha a sete chaves. Era completamente avessa às entrevistas, concedendo poucos depoimentos à mídia. Então, o que se sabe sobre a vida pessoal da escritora são fragmentos e sutis revelações daquilo que escreveu em suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*; ou de estudos de pesquisadores sobre Clarice a partir de dados de sua obra e de informações que constam em suas missivas de amigos e familiares e depoimentos de pessoas mais próximas da autora.

A escrita na vida de Clarice se fez presente desde muito cedo, inventando histórias que eram, na verdade, sensações, uma vez que não apresentavam enredo.

Por este motivo, nunca foram publicadas, mas, ainda assim, a menina Clarice nunca desistia de enviar suas produções. Já na adolescência, a escritora deixara de determinar exatamente a que público se referia, apenas escrevia, deixando o processo escritural escorrer de suas veias, quase tão natural quanto viver.

Em 1944, Clarice conseguiu publicar seu primeiro romance - **Perto do Coração Selvagem**. A crítica apresentou diversas análises acerca da obra, positivas e negativas, principalmente pelo caráter intimista e ensaístico do texto. Após isso, Clarice não parou mais de escrever, apesar dos insuportáveis hiatos entre uma obra e outra, que se faziam necessários para que houvesse um esvaziamento da mente e assim novas ideias pudessem nascer.

Além de ter escrito romances, contos e crônicas, Clarice também atuou como jornalista e tradutora. Traduziu textos e peças teatrais; escreveu livros infantis; entrevistou pessoas famosas. E sempre ficava enjoada daquilo que escrevia, de modo que não lia seus textos após serem publicados. Clarice nunca assumiu ser uma escritora profissional, porque escrevia quando queria e, isso, na visão dela, tornava-a amadora. Queria, antes, manter sua liberdade, a qual prezava muito.

Então por que Clarice escrevia? Porque queria se salvar, desabrochar. Clarice escrevia para sentir-se viva¹ e disse, certa vez, que escrever é uma maldição. Entretanto, uma maldição que salva. Por quê?

[...] porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. (LISPECTOR, 1999, p. 134).

Nadia B. Gotlib considera que a disjunção entre o que Clarice queria e o que acabava fazendo talvez seja um eixo de explicação de toda a escrita de Lispector.

¹ Informação que concedeu em uma brevíssima entrevista a José Castello, em 1976.

J.C. — Por que você escreve?

C.L. — Vou lhe responder com outra pergunta: — Por que você bebe água?

J.C. — Por que bebo água? Porque tenho sede.

C.L. — Quer dizer que você bebe água para não morrer. Pois eu também: escrevo para me manter viva.

[...] a figura da escritora desdobra-se em múltiplas configurações: é a personagem, ora mais, ora menos consciente do seu papel; é a narradora solta, levemente dissimulada, ao mesmo tempo trágica, ao mesmo tempo irônica e com postura crítica: é a autora implícita, manifestando-se diante dessas todas, de modo ora direto, ora dissimulado; é a Clarice ocupando um lugar que está em todos os lugares e em parte nenhuma, concreta nos desdobramentos materiais da escrita, em comentários, atitudes, reações, mas abstrata ao seu esconder por detrás da própria invenção, realimentando assim o próprio jogo do fingimento ficcional. (GOTLIB, 1995, p. 161, grifos nossos).

De todos os romances publicados por Clarice Lispector, um dos mais irreverentes é **Água Viva**, que surgiu num momento em que a autora precisava de mudanças em sua produção. Em um bilhete escrito para sua amiga Olga Borelli, Clarice dizia: “Tenho, Olga, que arranjar outra forma de escrever. Bem perto da verdade (qual?), mas não pessoal”. (MOSER, 2009, p. 456).

Sonia Roncador (2002), em Poéticas do Empobrecimento – A escrita derradeira de Clarice, esclarece que a escrita clariceana, a partir dos anos 70 do século passado, passou a ter drásticas mudanças quanto à proposta estética. Os novos elementos inseridos por Clarice contrastam com suas obras anteriores, que tentavam trazer uma maior homogeneidade de tom e estilo. Já nos últimos textos, há referências a sua constante luta com a linguagem e busca pela heterogeneidade, visto que o novo modelo de composição almejado é o da montagem, ou seja, fragmentos dispersos que são colocados no corpo do texto. Roncador ressalta ainda que **Objeto Gritante** é, provavelmente, o precursor desta nova experiência. Porém, antes disso, na obra **A paixão segundo G.H** (1964), verificamos que algumas mudanças começam a ser empreendidas na narrativa de Clarice Lispector: a primeira seção do livro mostra uma narradora hesitante para descrever a experiência obtida, alegando nada saber e dando a entender para o leitor uma escrita não premeditada.

Este novo modo de escrever inspira Clarice e ela publica **Água Viva** em 1973, contudo, antes disso, existiu um árduo trabalho que quase a fez desistir deste projeto autoral. Clarice estava mudada, queria novas repercussões, novas experiências. Acredita-se que o trabalho de Clarice como cronista no período de

1967 a 1973 no Jornal do Brasil a inspirou para um novo estilo de escrita, mais parecido com as conversas informais e reveladoras das tempestades de sua alma.

O artigo As duas versões de *Água Viva*, de Alexandrino Severino (1989), nos oferece um dado curioso sobre a composição de **Água Viva**: o fato de ser a versão final, corrigida, de **Objeto Gritante**, o que soube apenas em 1971, quando Clarice entregou-lhe uma cópia deste manuscrito (na época com o título **Atrás do pensamento: monólogo com a vida**) para que ele o traduzisse para o inglês. A partir desta data, o crítico passou a vê-la regularmente por aproximadamente dois meses para discutirem os detalhes da tradução. Naquele momento, Clarice não queria modificar sequer uma vírgula de seu texto, uma vez que considerava a sua obra terminada.

Passado um ano, Clarice mudou de opinião sobre o projeto. Em 23 de junho de 1972, a autora de fato escreveu uma carta a Severino comunicando sua decisão de não mais publicar o manuscrito. Na carta ela dizia:

Quanto ao livro - interrompi-o – porque achei que ele não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no **Objeto Gritante**. (SEVERINO, 1989, p. 115).

E, de fato, Clarice resolveu trabalhar no texto, ou seja, revisá-lo. De certa maneira, abandonou o programa estético inicial e operou transformações significativas no original. Houve cortes radicais no processo de revisão do manuscrito², que sofrera a exclusão de alguns fragmentos autobiográficos, substituídos por um relato ficcional entre o “eu” que escreve e o “tu” imaginário.

Na versão original de **Objeto Gritante**, havia muita irregularidade de tema, estilo e tom caracterizando-se como uma estrutura heterogênea; mais parecia um livro feito por montagem e colagem de fragmentos de crônicas e romances já publicados, além de alguns textos inéditos.

² Os manuscritos estão disponíveis para consulta no Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Não importa muito se Clarice tomou seus artigos de jornal e os costurou num manuscrito ou se saqueou um manuscrito à cata de material para sua produção jornalística. No entanto, as duas explicações conflitantes enfatizam que em *Objeto Gritante* ela ainda está lutando corpo a corpo, e de modo um tanto culpado, com a ficcionalização. (MOSER, 2009, p. 459).

Em entrevista intitulada “Clarice Lispector esconde um objeto gritante”, publicada no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 6 de março de 1972, a autora diz que seu livro “será muito criticado. Ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens... Sabe, *Objeto Gritante* é uma pessoa falando o tempo todo...”. (RONCADOR, 2002, p. 60).

É nítida a insatisfação da autora acerca de **Objeto Gritante**, conforme mostra em outro depoimento em entrevista para a *Revista Textura*, n. 3, da Universidade de São Paulo.

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente. [...] Era *Objeto Gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água Viva*, coisa que borbulha. Na fonte [...]. (LISPECTOR, 1974, p. 22-26 citada por GOTLIB, 1995, p. 410).

O crítico José Américo Pessanha, a respeito da falta de unidade entre as partes internas de **Objeto Gritante**, mencionou em carta a Clarice a “aparência de bricolagem”, visto que aparecem fragmentos de textos publicados no *Jornal do Brasil* ou em outros livros seus. Observa ainda que, ao contrário de obras anteriores, **Objeto Gritante** não tem nenhum pudor em misturar diferentes tipos de discurso, evitando rebuscar a forma. O trecho a seguir de **Objeto Gritante** parece comprovar o que Pessanha diz:

Noto que há muito tempo não chamo o “Deus” de Simptar e não me chamo de Amptala. Que Simptar nunca deixe faltar comida a Amptala. Comida, comida e comida. Não sei como são as outras casas de família. Na minha, todos falam muito de comida. Este queijo é meu. (LISPECTOR, 1971, p. 70 citada por RONCADOR, 2002, p. 58).

Para **Objeto Gritante**, Clarice trouxe trechos que parecem questionar a instituição literária em geral e, em particular, a sua própria obra. A autora fala

explicitamente de suas intenções “antiliterárias” e também das prováveis críticas que o manuscrito sofreria se viesse a ser publicado. “Se você considerar isto aqui mais do que uma carta, fique ciente que se trata de um anti-livro.” (LISPECTOR, 1971, s/p citada por VASCONCELLOS, 2002, p. 13-14). Considera-se heróica, pois “[...] é por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de antiliteratura serão captadas por poucos.” (LISPECTOR, 1971, s/p citada por RONCADOR, 2002, p. 49).

Ao passo que Clarice considerava **Objeto Gritante** um antilivro, uma espécie de antiliteratura intencionada, há também fragmentos em que expõe sobre escrever e sobre memória, detalhes que revelam um pouco de seu método de escrita.

De qualquer modo escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro e a lembrança é em carne viva. Porque escrever dói. Entregar-se é bom, é ótimo, mas dói. Pelo menos no começo. (1971, p. 86).

Além de passagens reveladoras sobre o processo escritural claricerano, como pudemos conferir no trecho acima, também encontramos em **Objeto Gritante** certas descrições elaboradas de maneira trivial, diferenciando-se da escritura anterior de Clarice Lispector.

O mar. Tenho deixado de ir ao mar por indolência. E também por impaciência com o ritual necessário: barraca, areia colada por toda a pele. E mesmo não sei ir ao mar sem molhar os cabelos. E, chegando em casa, tem-se que tirar o sal. Mas um dia vou falar do mar de um modo melhor. Aliás, acho que vou começar um pouquinho agora. Vou falar do cheiro do mar que às vezes me deixa tonta. Sei que se chama maresia, que é nome feminino. Mas para mim é cheiro masculino, sobretudo quando não usam desodorante. (ibidem, p.84-85, grifos nossos).

Severino (1989, p.115) diz que “tanto ‘Água Viva’ como a sua primeira versão em **Objeto Gritante** foram tentativas de chegar até um ponto infável, para além do raciocínio e até mesmo da imaginação”. O autor esclarece ainda que o âmago de **Água Viva** já se encontra nesta primeira versão, de maneira que os acréscimos

realizados foram tentativas de “dizer melhor o que fora apenas esboçado ou dito de forma inadequada.”

Roncador, por sua vez, contrapõe-se a este comentário, pois acredita que:

Houve, sim, um empenho da autora em eliminar o “âmago” de “Objeto Gritante”, ou, como já disse anteriormente, um desejo de abandonar um certo projeto literário que havia gerado as quase 200 páginas desse manuscrito. (2002, p. 51).

Durante o trabalho de recomposição até chegar ao livro definitivo, Clarice precisou da ajuda de Olga Borelli, sua secretária e amiga inseparável. Borelli tomou algumas decisões ao ordenar e selecionar os fragmentos do livro que depois eram revisados sistematicamente pela autora.

Finalmente, em agosto de 1973, Clarice publica o livro **Água Viva** pela Editora Artenova. O resultado foi surpreendente. A obra foi bem acolhida pela crítica, conforme veremos a seguir.

1.2. **Água Viva para Clarice e para os críticos**

“Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.” (Lispector, 1999, p. 200).

Água Viva desperta sabores, cores, sons e fragrâncias nos leitores que mergulham nesta narrativa sinestésica, sem gênero definido. A própria narradora já nos alerta: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” (**Água Viva**,³ p.12-13).

Texto em forma de monólogo dialogado de um “eu” sem identidade explícita a um “tu”, ora presente, ora subentendido, **Água Viva** é uma espécie de discurso confessional a um interlocutor misterioso e sem nome. As palavras são lançadas como se fossem águas-vivas, que ou nos queimam, ou nos seduzem. Medusa que perturba numa escrita indefinível, este “eu” que se interroga e questiona o mundo vai se lançando no fluxo desta água e fazendo jorrar vários temas que se desdobram em ciclos.

³ A edição que usamos de **Água Viva** é a de 1998, editora Rocco. A partir daqui, usaremos a sigla AV, seguida da página quando nos referirmos à obra.

Em julho de 1973, Alberto Dines⁴ escreveu uma carta a Clarice Lispector acerca de seu livro recém-publicado e, na missiva, considerou a obra uma belíssima sinfonia. Vejamos:

Clarice,

Li o seu livro de um jato só (*Água viva*). Sem parar. É curioso, pois sem nenhum “plot” ele tem um suspense próprio, transmite grande carga de uma ansiedade pelo que de bonito você vai dizer no parágrafo seguinte. Sabemos que não há um desfecho, mas corremos até o fim em busca dele. E então é aquele suspiro final.

Acho-o maravilhoso. É um contato com o bonito-puro. E isto dito por mim tão pouco abstrato, tão “operacional” mesmo na minha atividade como escritor, é muito significativo. Você venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento. Mas mesmo sem estes o livro prende e se enovela porque dentro da abstração há uma série de vivências muito nítidas e muito lindas. A gente vai encontrando a todo instante situações-pensamento e vai se identificando com elas como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo. Eu pessoalmente me liguei a uma dúzia deles.

É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia. É o mesmo uso do tema principal desdobrando-se, escorrendo até se transformar em novos temas que, por sua vez, vão variando, etc. etc.

O Gustav Mahler está muito em voga, não? Mas apesar do modismo mahleriano tenho tido um especial prazer em descobrir essas coisas só minhas nas obras dele. Você certamente o conhece, mas deve cultivá-lo porque se parecem nesta ansiedade elevada à condição de harmonia. E aí acho que posso responder à sua pergunta fundamental: o livro está terminado? Está. Definitivamente. Mas na mesma medida em que um movimento de uma sinfonia se contém em si mesmo. Ou, na mesma medida em que uma sinfonia de Beethoven ou do próprio Mahler dispensam as outras. O seu *Água-viva*, assim como os movimentos e as sinfonias “funcionam” individualmente, tem sua vida própria. Mas também podem pedir uma continuação. (Aqui entra a minha furiosa imaginação e onipotência te sugerindo dois outros movimentos: quem sabe um sobre encontro-desencontro, mezzo-vivace e, depois, um outro andante-majestoso, final?).

⁴ Alberto Dines é jornalista, dirigiu e lançou diversos jornais e revistas entre Rio, São Paulo e Lisboa. Foi editor-chefe do Jornal do Brasil durante 12 anos. Escreveu e organizou mais de 15 livros.

O importante, porém, é isto: você concebeu e produziu algo exatamente bonito. E terminado.

Abraço

Dines (20/07/1973)

Em setembro de 1973, a revista *Veja* publica uma resenha sobre o recém-lançado **Água Viva**. Leo Gilson Ribeiro, o resenhista, instiga o leitor a ler a obra caracterizando-a da seguinte maneira:

Não contente em ser a mais admirável contista da América Latina, Clarice Lispector conseguiu superar o seu maior desafio pessoal. “Água Viva” – a meio caminho entre o conto e o romance – conserva da história curta, a concisão que condensa no mínimo de palavras o máximo de impacto, reticência e profundidade de percepção sensível. [...] Agora, com o singelo subtítulo de “ficção”, a escritora pernambucana consegue criar um deslumbrante itinerário capaz de transcender o conto e superar seu fôlego curto demais para o relato extenso. (p. 113).

Em 1974, numa resenha publicada pela revista *Colóquio/Letras*, Benedito Nunes revela:

Água Viva é uma continuação, porque volta àquela experiência que *O Livro dos Prazeres* interrompe, e é um recomeço, porque o duplo esvaziamento consumado em *A Paixão* – tanto do sujeito-narrador, cujo Eu se desagrega, como da narrativa, que nada mais tem a narrar senão a própria errância do sujeito – transforma-se no realismo novo, atemático, do processo de escrever, feito busca aleatória, conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte. A *escritura* dilacerada, conflitiva, que antes se atingira como um limite final e uma necessidade perturbadora é agora a contingência assumida de transgredir as representações do mundo, os padrões da linguagem, os gêneros literários e a fantasia protectora. (p. 91).

Continuação e recomeço, porque **Água Viva**, em seu conflito constante e dilacerante, não tem começo, nem fim, fugindo de seus padrões e nos fazendo lembrar os romances anteriores de Clarice. Nunes, na mesma resenha, informa ainda que a narrativa de **AV** é moldada num “estilo de humildade”, quando afirma: “E

se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando, mas sou o és-tu.” (AV, p. 12).

Lispector assumiu, em sua crônica Humildade e Técnica, publicada no Jornal do Brasil, suas dificuldades quanto ao ato de escrever, não se tratando, portanto, de um problema de expressão, mas de concepção. E confessou ser humilde, não no sentido cristão, mas sim da “humildade que vem da plena consciência de ser realmente incapaz.” (LISPECTOR, 1999, p. 237). Esta humildade passou a ser técnica para a escritora, conforme nos esclarece com o trecho a seguir:

Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. Descobri esse tipo de humildade, o que não deixa de ser uma forma engraçada de orgulho. Orgulho não é pecado, pelo menos tão grave: orgulho é coisa infantil em que se cai como se cai em gulodice. Só que orgulho tem a enorme desvantagem de ser um erro grave e, com todo o atraso que o erro dá à vida, faz perder muito tempo. (op. cit.).

Em O Drama da Linguagem, Nunes (1995) analisa esta escritura humilde de Lispector como reconhecimento da própria impotência e também uma forma de abdicar-se de si mesma. O autor observa que os resultados do processo de escritura de Clarice não são controláveis, nem previsíveis, levando a autora, “pelos erros de que são feitos, ao ‘próprio assustador contacto com a tessitura de viver...’.” (p. 147-148).

Muito já se escreveu a respeito de **Água Viva**, mesclando reflexão crítica com impressões pessoais. Aqui, vamos nos ater apenas àqueles trabalhos que focalizaram, de alguma maneira, a escritura deste texto, oferecendo subsídios para a temática que nos instigou a pesquisa: a escritura de impressões na fronteira entre poesia e prosa.

Cíntia Schwantes (2008), no artigo Água-Sempre-Viva, deixa claro que sua leitura de **Água Viva** foi árdua, causando-lhe desconforto físico. Após realizar várias leituras foi conduzida à hipótese de que o movimento desta obra é o da respiração. A construção do texto se dá pela alternância das pulsões de vida (inspiração) e morte (expiração), conforme explicita: “Os movimentos do romance unem, como duas forças opostas e complementares, os instintos de Eros (vida) e Tanatos (morte)”. (p. 49).

Já Hélène Cixous, estudiosa e crítica francesa, diz que em **Água Viva** há uma continuidade, um fluxo e uma potência vital sustentando a obra e isso faz com que o leitor continue a leitura ou, ao menos, perca o fôlego ao seguir o ritmo do corpo. Para a estudiosa, **AV** é a melhor prática de Clarice de uma escritura feminina.

[...] um modelo de inscrição de uma feminilidade libidinal no nível formal. É um texto que não começa, que não termina, constituído de inúmeros começos; é uma enorme corrente de água, uma água viva, um texto que não tem limite, moldura, que pede uma leitura diferente. Uma leitura que seja uma aventura, como o próprio texto, em que é necessário mergulhar. Trata-se de um movimento que as pessoas não têm o hábito de fazer. (2009, s/p.).

Newton Murce (2008), em seu artigo *Água Viva – A palavra que treme*, relata que a leitura do livro desestabilizou sua respiração. Tremeu. Sentiu tal dramaticidade, tal corporeidade que ultrapassava a literatura. Ficou estático, sem palavras que pudessem definir o texto, mas conseguiu dizer “É corpo”. “É coisa”. (p. 255).

O autor observa, ainda, que a produção de Clarice em **AV** é um ótimo exemplo de escrita como ato, como precipitação, pois, ao falar de seu ato criativo, a narradora escreve e ao mesmo tempo abre espaços para que seu texto não esteja separado da vida, mas capte o instante em que se diz; é o Instante-já! O corpo do leitor é afetado diante de uma escrita que se realiza no instante-já e gera estranhamento a cada confronto. O corpo do leitor é, então, afetado por este corpo textual e desperta.

O leitor de fato não fica passivo diante das palavras de **Água Viva**. Inquieta-se na tentativa de buscar respostas para o entendimento deste texto que, como os demais de Lispector, não deixa de oscilar entre a linguagem e o ser. Telma Maria Vieira (1998), em *Clarice Lispector – uma leitura instigante*, debruçou-se sobre as descobertas da linguagem clariceana e o tipo de leitor para estes textos que instigam e nos convidam à leitura. A autora descobriu que Clarice rompe os limites do signo, pois as palavras não conseguem revelar totalmente o objeto que representa e isso mostra o inominável, o indizível. Lispector desconstrói para construir, necessitando criar um mundo, recriar a realidade e plantar palavras que ganham uma nova roupagem. A metalinguagem presente no texto envolverá

significativamente o leitor de forma a fazer dele um parceiro capaz de preencher as lacunas do texto.

Sobre **Água Viva**, Vieira (1998) analisa o embate da protagonista-narradora com a linguagem, quando se depara com o fato de que as palavras são necessárias para narrar, mas descobre que, tal como signos, as palavras não expressam inteiramente o objeto. Então, o que fazer? Usa, além da palavra, a pintura.

A pintura sempre lhe deu a possibilidade de se expressar inteiramente, pois trabalha com imagens que se apresentam anteriores às idéias e, portanto, conseguem abarcar totalmente o universo das sensações.

[...]

Portanto a pintura, que possui como base a imagem, suplanta a palavra, pois enquanto esta traduz idéias, aquela pode manifestar sensações que fogem à apreensão do intelecto. A pintura é menos apta que a palavra para sugerir sensações.

[...]

Por meio da pintura, consegue expor suas profundas sensações, mas as “mutações faiscantes” que experimenta não podem ser reveladas nem mesmo pelas imagens.

Assim, recorre novamente à escrita para capturar os instantes das coisas, para apossar-se do seu *é*. (p. 37- 38).

O instante-já que a narradora pretende capturar por meio da escrita “revela uma tentativa semiótica de expressão, ou seja, as palavras que ela busca precisam exprimir, ao mesmo tempo, a vibração da música e os traços da pintura.”, é o que nos explica Vieira (*idem*, p. 39).

Enquanto isso, Sá (2004) avalia que a despreocupação com o enredo em **Água Viva** faz “o Logos introspectivo” se espalhar em manchas de escritura, “densas, gelatinosas, que o leitor deve ter *Anima* para sentir. O irracional irrompe e não à toa o grotesco tem sua parte de leão.” (p 100).

Helena (2006) também acredita que em **AV** o tecido fragmentado da narrativa apresenta manchas, porém, em “fugazes instantes, quase como pinceladas impressionistas, sugerindo ao leitor a correlação entre o texto verbal e o imagético-pictórico, ambos focalizados por Lispector como não-figurativos”. (p. 70).

As inovações em **Água Viva** radicalizam com os fundamentos da narração, implicando a crise da literatura em uma linguagem transgressora. Helena analisou

AV objetivando mostrar estes aspectos. A pesquisadora compreende o instante-já da obra como um lugar enfeitado, uma mescla de lugar-tempo que não tem centro. E a quem pertence este lugar?

“Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e da mimesis em produção. Esse é o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da metáfora e não do conceito, em que a literatura transgressora se realiza. (HELENA, 2006, p. 79).

E quanto ao sujeito em **Água Viva**? Por ser uma obra de representação, nos explica Helena, em **AV** os sujeitos ‘eu’ e ‘tu’, ‘feminino’ e ‘masculino’ não se referem a pessoas e objetos da realidade, portanto se relacionam com outros significantes, já que o sujeito do discurso não é semelhante ao real. Isso significa que as relações entre os sujeitos implicarão uma rede de complexidades, como veremos a seguir:

[...] o *tu* inicial, o masculino, o amado, o outro a quem esse *eu* endereça a sua mensagem, vai-se tornando *tu*, o *leitor*, o sem gênero, o outro do narrador, mas que, como o narrador, é capaz de conviver com a não-palavra, o intervalo, o silêncio, a entrelinha, enfim, “a quarta dimensão da palavra”. E tudo isso ocorre por meio de um processo complexo de penetração, retraimento, permuta e diferenciação.

[...]

Assim, o *sujeito*, seja declinado no feminino ou no masculino, não é apenas uma figuração da racionalidade, nem uma entidade diretamente encontrável no real. Ainda que rememorem e se reportem ao real, o eu e o tu são seres do discurso. E ao escrever eu, e ao escrever tu, Lispector dramatiza uma outra cena, da qual a mimesis da representação não mais dá conta. Para ser lida nessa instância, *Água Viva* requisita que o leitor se disponha a ver vacilar as bases de muitas de suas crenças. (ibidem, p. 84-85).

Diante da impossibilidade das respostas e do fracasso da narrativa em **Água Viva**, Duarte (1996) compreende que o “eu” enunciativo de **AV** não é um simples narrador em primeira pessoa, mas a própria máscara do criador, já que o livro desvenda as contradições que são enfrentadas pelo escritor. Há um itinerário que caminha ao mascaramento/desmascaramento do sujeito no discurso da obra, bem como um “embate entre a realidade da vida e a realidade da ficção.” (p. 46). Tal

embate entre ficção e vida revela contradições quanto ao ato de escrever e o que parece mesmo importar no texto são as sensações.

O que percebemos é que Clarice Lispector tem a intenção de fazer uma narrativa na qual o que importa são as sensações de um eu diante do mundo e da criação artística num contínuo presente onde ele não tem tempo para a racionalização integral dessas sensações.

[...]

Por isso é que o lírico é o sentimento predominante na narrativa. Dessa forma, a escritora consegue fugir da ingenuidade da crença na objetividade do romancista. (DUARTE, 1996, p. 50).

Duarte ainda nos explica como ocorre o lirismo em **Água Viva**, já que o texto é uma rede de sentimentos de uma realidade fragmentada, mostrando os caminhos entre o sujeito e o mundo.

O lírico em *Água Viva* é marca da suspensão, do apaziguamento da dor do mundo vivida pelo narrador. Enquanto recurso estético, essa espécie de “inflação lírica” possibilita o contato com o inacabado, com o núcleo escorregadio da consciência que repensa o mundo ao se repensar. Longe das respostas definitivas, do mundo pré-concebido, o sentimento lírico que perpassa o livro nos empurra para o presente fluxo do pensamento que se reelabora indefinidamente. (ibidem, p. 51).

Maria Helena Falcão Vasconcellos em *Devir-Água do Texto: Uma Escrita em Intensidade – O livro Água Viva de Clarice Lispector - aproxima o pensar filosófico de Giles Deleuze ao de Clarice Lispector no que se refere à concepção da linguagem como potência intensiva. A autora revelou três movimentos em **Água Viva**, que nomeou de correntes submersas: perplexidade indagativa (característica da intensidade), dobra da linguagem (caráter metalinguístico do texto) e aquém e além do humano (subjativação que vai se instituindo junto com a criação de linguagem literária), além de aproximar esta escritura da dança, que é para Valèry, como veremos adiante, o correlato da poesia em oposição ao andar da prosa. Vasconcellos diz que “O livro faz ‘dançar’ a linguagem e faz a linguagem ‘dançar’. ‘Dançar’ a linguagem no sentido de deslizar e movimentar-se e a linguagem ‘dançar’ no sentido de anarquizar, gorar, perder a vez”. (2002, p. 15).*

Outra importante questão trazida pelo trabalho de Vasconcelos é a relação que estabelece entre **Água Viva** e a pintura de sensações, pois a autora informa que nos manuscritos anteriores a **Água Viva**, Clarice afirmou apreciar Cézanne, “o pintor que queria pintar sensações.” (2002, p. 35).

A linguagem que diz sensações é uma potência, pois se as sensações não são forças, é nelas que as forças nos atingem e fazem vacilar. E fazem indagar. (ibidem, p. 37).

[...]

É a sensação que preside o ritual de iniciação. Através de sensações, a água viva do mundo provoca queimaduras, abrindo passagem à multiplicidade de forças que nos atravessam e criam palavras que se deixam ensopar pelas sensações que as provocaram. É pela sensação que as forças chegam até nós [...]. É assim: sentir no corpo as intensidades que o percorrem e escrever sensações. Escrever com o corpo todo. (ibidem, p. 53).

Gotlib, por sua vez, em Clarice – Uma vida que se conta - oferece-nos preciosas observações sobre a dificuldade de catalogar **Água Viva** em determinado gênero, de forma a perceber um princípio regulador da estrutura.

Na verdade, essa colagem de registros variados ampliam o leque das virtualidades intertextuais, possibilitando uma correspondência entre as várias artes – literatura, música, pintura, por exemplo –, em função de uma semelhante postura ou práxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra. (1995, p. 411).

E o sentido de autor? Segundo Gotlib, desaparece, pois o que se representa na escritura de **AV** é este ser que se liberta de sua identidade pessoal e se transforma em “verdade inventada”.

Aí é que a linguagem germina, criativamente, em imagens orgânicas, tão naturais que parecem fantásticas: ostras que se contorcem vivas quando lhes pingam limão; gata que, depois de parir, come a placenta que envolve a cria [...]. Assim como a narradora vai criando de si um ser: ‘Estou me criando’. (ibidem, p. 411-412, grifos nossos).

Interessante, contudo, notar que o leitor, inicialmente, parece ficar perdido frente a esta desestruturação: a obra é um não-livro, não tem autor, não tem gênero e não tem enredo definido. Mas este leitor não é enganado, pois a narradora já alerta que seu jogo é limpo, que não contará os fatos de sua vida e que não acredita em si mesma porque o seu pensamento é inventado.

Peixoto (2004) estudou a obra clariceana a fim de entender a relação existente entre gênero, narrativa e violência. Para tanto, buscou exemplos em várias obras de Lispector, inclusive em **Água Viva**.

De acordo com o autor, em **AV** o próprio escrever se torna objeto de suspeita e surge para a voz narradora como um caminho traiçoeiro, pois, ao desejar comunicar o que se passa no atrás do pensamento:

[...] representa também a vontade de escapar do já codificado e das construções da inteligência racional [...] como se a sua própria falta de jeito com as palavras pudesse facilitar-lhe a apreensão do que existe além das palavras. (ibidem, p. 142).

Quanto aos constantes reaparecimentos textuais em **AV**, o autor continua:

[...] contribuem para a indefinição dos limites entre autobiografia e ficção em *Água Viva*. [...]. Para o leitor familiarizado com sua obra, o efeito desses *déjà vu* textuais opera a contrapelo das revisões feitas por Lispector, dotando a protagonista não-autobiográfica de uma equívoca ressonância biográfica. (ibidem, p. 147).

Esta fronteira entre o autobiográfico e o ficcional acaba afetando as instâncias dialogais com o “tu”, também ele dissolvido entre o espaço escritural e o biográfico do leitor.

A um só tempo amante, leitor e fragmento de uma subjetividade dividida, o “tu” representa o espaço resistente para o qual a narradora dirige suas palavras e do qual deve arrancar legitimação para uma escrita que, como em tanto (sic) textos modernos e pós-modernos, menospreza as restrições de gênero literário, de estruturas narrativas básicas, de progressão lógica e de coerência. Essa legitimação, embora tenazmente buscada, nunca chega. (ibidem, p. 156-157).

Adriano Martendal (2007), em *A escrita no limiar do sentido*, estudou como se dá a produção de sentido e a circulação do nonsense no interior da escrita de Clarice Lispector. O autor trabalha com algumas obras clariceanas, inclusive **Água Viva**. A respeito desta obra, diz que:

[...] é pura circulação desenredada, onde o significante primeiro – a experiência, está em toda parte, nas linhas e nas entrelinhas, nos caracteres formadores das palavras e nos espaços em branco que as separam. Aqui, mais do que em qualquer outra obra, o leitor constrói o enredo. (p. 19).

Martendal acredita que Lispector foi mestra ao oferecer múltiplos sentidos para a dança das palavras em **AV**, que é um poema em prosa. “Tempo e ser, experiência e o agora são tratados nessa obra de maneira poética”. (ibidem, p. 78).

Quanto ao caráter poético de **AV**, encontramos ainda a dissertação *A imagem no romance Água Viva de Clarice Lispector*, de José Rogério Beserra (2008). O objetivo desta pesquisa é mostrar como Clarice Lispector articulou as relações entre as linguagens de prosa e poesia, num hibridismo de gêneros. O lirismo é um princípio construtor do ritmo e das imagens poéticas e se materializa na potência da palavra, fazendo-se e se refazendo em fluxos.

É como se esses sentimentos fossem pingos de tinta numa tela para a qual o observador se transporta no instante do acontecimento-coisa, aquele momento de simultaneidade, juntos, num lapso, não na hesitação que acontece fora do corpo. (p. 12, grifos nossos).

Ainda segundo Beserra, a pintura, o ritmo e o lirismo são forças para captar o instante-já de **AV**, caracterizando-a como uma prosa-poética.

A pintura como metáfora da escritura sugere um questionamento do ato de escrever. A busca da “palavra-coisa” não se encerra na palavra, mas pelas estratégias utilizadas pela narradora-personagem, nos sentidos inerentes ao ser humano para verbalizar aquilo que a palavra não consegue atingir. Por isso a imagem é recurso recorrente para captar o “é da coisa”, numa perspectiva metafórica. (ibidem, p. 38-39).

Earl E. Fitz, em seu artigo O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: Uma Avaliação Comparativa (1989), nos mostra como a autora firmou sua presença como uma das vozes literárias mais originais e poderosas de toda a literatura brasileira, inserindo-a em três grandes tradições ocidentais: a da narrativa lírica, a da tradição fenomenológica e a feminista.

Fitz comenta que os autores Lúcio Cardoso, Álvaro Lins e Antônio Cândido já haviam percebido o lirismo fundamental das narrativas de Clarice nas obras: Perto do Coração Selvagem, A Maçã no Escuro, A Paixão segundo G.H. e Água Viva, nas quais há “unificação não só das imagens poéticas, mas também das cenas e ações dos personagens. Um herói ou um ‘anti-herói’ [...] é um ‘*self-reflexive*’ e converte uma narrativa linear em alegoria auto-reflexiva”. (ibidem, p. 32).

Sobre o estilo de Clarice Lispector, bem como o caráter poético de sua obra, Benedito Nunes (1995) nos explica que existem certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. Ainda segundo o autor, **Água Viva**, como um texto inclassificável, revela experiências entre a vida e a literatura e entre o dizer e o ser. Os motivos que figuram no texto são aparentemente desconexos, mas as entrelinhas dizem muito e são mais importantes do que aquilo que se enuncia, pois exercem a função de fazer aparecer 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”. (p. 157-158).

E é com as palavras iluminadoras de Nunes que fechamos este capítulo e, ao mesmo tempo, abrimos para o desenvolvimento, nos capítulos seguintes, desta dança aquática de uma escritura de impressões entre a poesia e a prosa.

Nesse último texto⁵, tanto quanto em **A paixão segundo G.H** e **Água Viva**, a meditação apaixonada, feita de lampejos intuitivos, e a ficção propriamente dita, sempre meditativa, feita de súbitas iluminações, produzem-se reciprocamente, produzindo o movimento dubitativo, dramático, de uma escritura errante, autodilacerada, à procura de sua destinação, como que impelida pelo “vago objeto do desejo”, descendo ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de improviso intérmino, no qual parece abolir-se a distinção entre prosa e poesia, e que, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, novela ou romance.

⁵ Trata-se da obra **A Hora da Estrela**.

Cabe falar em improviso porque, tal como o *impromptu* musical, a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes [...]. (NUNES, 1995, p. 168-169, grifos nossos).

Capítulo II – Da prosa impressionista à escritura de impressões

Mais que um instante, quero o seu fluxo. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

2.1. A tradição da prosa impressionista na literatura brasileira

Na Literatura, o impressionismo se incorporou por meio de uma escrita pictórica, isto é, aquela que permite a digressão e a fuga da linha narrativa, penetrando nos meandros das impressões, dos avanços e recuos no tempo da memória e do espaço da consciência. Encontramos tal escrita impressionista em Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Henry James (1843-1916), Pierre Loti (1850-1923), Katherine Mansfield (1888-1923) e no Brasil em Raul Pompéia (1863-1895), Adelino Magalhães (1887-1969), Graça Aranha (1868-1931), dentre outros.

O impressionismo literário aparece nos fins do século XIX e início do século XX, com fortes influências da pintura impressionista. O novo ambiente que se delineava em meados do século XIX, devido à velocidade que a vida urbana trazia e às mudanças ocasionadas pela tecnologia, favoreceu o surgimento do movimento. O novo estilo de viver, mais acelerado e tenso, provocava sentimentos que culminavam na verificação de que os acontecimentos cotidianos são fugazes e que cada momento da vida é único. Surgia então a pintura impressionista na França, na segunda metade do século XIX. Com o seu advento, o cenário artístico mundial obteve grandes inovações visuais. Configuram-se como principais nomes deste movimento: Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre August Renoir, Alfred Sisley, Berthe Morisot, dentre outros.

Não vamos nos ater aos detalhes do surgimento do impressionismo pictórico, mas se faz necessário reportarmo-nos brevemente ao assunto, já que o movimento impressionista literário sofreu influências da pintura.

O método pictórico impressionista consistia em traduzir pura e simplesmente a impressão tal qual foi percebida materialmente, de maneira que o pintor representava os objetos de acordo com as suas impressões pessoais, ou seja, quais efeitos eram produzidos pela ação dos objetos exteriores sobre os órgãos dos

sentidos. Os adeptos do impressionismo pintavam ao ar livre (alguns preferiam o ateliê), captando melhor a realidade que os cercava e todas as nuances da luz e da natureza. A visão deste estilo é sempre renovada em função da luz e de suas variações e o pintor quer captar uma impressão que é fugidia. É exatamente isso o que atrai os artistas impressionistas: estes momentos efêmeros, fugazes, tudo o que é fluido, reflexo. Em suas telas, temos a representação da imagem pela cor, ou seja, a perda da linha pelas manchas de cores.

Fronteiriço com o realismo, o naturalismo e o simbolismo, o impressionismo literário tem sua origem no realismo-naturalismo. Coutinho (1969) esclarece que houve uma transformação na prosa a partir das últimas décadas do século XIX, “resultante de um processo estético consistente na confluência do simbolismo com o naturalismo, vindo a produzir em prosa o que hoje conhecemos pelo nome de Impressionismo, processo que viria influir na gênese do Modernismo”. (p. 3).

O Impressionismo é uma forma do Realismo, porém há uma diferenciação quanto à representação da realidade nos dois estilos: embora em ambos a força da observação seja a condutora da análise, os métodos são diferentes: enquanto no Realismo a razão impera; no Impressionismo o que interessa é o registro da impressão de uma dada realidade, no exato momento em que ocorreu. A realidade impressionista é, então, vista como um processo, pois as coisas ao seu redor estão em contínuo movimento.

Ao contrário, portanto, do Realismo, há colaboração da subjetividade na arte impressionista, e foi graças a esse elemento que o Impressionismo se destacou do Realismo, como estilo peculiar de arte, confundindo-se, no final, com o Simbolismo.” (ibidem, p. 13-14).

Os irmãos franceses Jules e Edmond Gouncourt criaram um estilo de escrita denominado *écriture artiste* (escrita artista) e assim são considerados os fundadores deste novo estilo, visto que com a estética por eles elaborada se deu a transformação do Realismo-Naturalismo no Impressionismo, conforme as explicações de Coutinho.

No Brasil, o Impressionismo não constituiu escola, mas uma corrente, uma influência. Como principais representantes do impressionismo escritural brasileiro, encontramos os seguintes autores: Graça Aranha, Adelino Magalhães e Raul

Pompéia. As primeiras marcas impressionistas são evidenciadas no romance **O Ateneu**, de Raul Pompéia, publicado em 1880, constituindo-se em obra bastante afinada com o modo impressionista. Sua classificação é complexa, pois encontramos não apenas aspectos impressionistas no texto, mas também realistas, naturalistas, expressionistas e simbolistas. Torna-se difícil resumir o romance justamente pelo contraste entre “ação e reflexão”, como bem pontuou Eliane Fittipaldi Pereira (1988) ao analisar a obra.

Pereira diz que em alguns momentos do texto há a predominância da ação, promovendo a linearidade dos eventos narrados por meio de frases objetivas. Já quando há a reflexão do narrador, percebemos que as digressões retardam a ação, dando ao texto um caráter mais subjetivo, lento e poético, como se as recordações da vida no internato de O Ateneu fossem manchas na narrativa. Este jogo de contrastes torna o texto tenso e instigante pelo suspense que se instaura.

O Ateneu é uma obra repleta de sensações e plasticidade nas descrições, semelhante ao método impressionista, quando podemos notar a presença de jogos de luz, cores e sombra nas frases, além de impressões sobre o tempo, que são lançadas na narrativa.

Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado beirando a estrada da vida. (O Ateneu, p. 30).

O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradua-se pela mesma escala os sentimentos e as impressões do mundo. Há estados de alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música; há sons brilhantes como a luz vermelha, que se harmonizam no sentimento com a mais vívida animação. (ibidem, p. 127).

E se as imagens do impressionismo são vagas, os contornos dos objetos na obra de Pompéia também são, já que se dissolvem e se misturam, como neste exemplo no qual o narrador descreve a casa (colégio).

Na ocasião em que me ia embora, estavam acendendo luzes variadas de Bengala diante da casa. **O Ateneu**, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilantes errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos, despertado um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações. Um jacto de luz elétrica, derivado de foco invisível, feria a inscrição dourada ATHENEUM em arco sobre as janelas centrais, no alto do prédio a uma delas, à sacada, Aristarco mostrava-se. [...]. (O Ateneu, p. 40-41).

É inegável o caráter poético desta obra, conforme nos explica Pereira:

A linguagem de Pompéia é predominantemente metafórica, caracterizada por “desvios” muitas vezes surpreendentes. Trata-se de uma linguagem culta, conforme as regras gramaticais e por vezes até erudita, adequando-se perfeitamente ao tema da retórica que perpassa em todo o livro, retórica essa que é ironizada, destruída e recuperada no nível poético. (1988, p. 155)

O ponto alto do impressionismo na ficção no Brasil se dá com Adelino Magalhães, de acordo com Coutinho (1969). A obra de estreia de Adelino, *Casos e Impressões* (1916), texto que reúne quatro contos, traz à baila diversos recursos impressionistas, que Coutinho sintetiza da seguinte forma⁶: sensações tanto físicas como morais mostradas de maneira artística; reações das personagens fixadas nas minúcias do movimento interno e externo; ambientes sendo definidos em notações dinâmicas; cenas vistas para o leitor pela mente da personagem; a objetividade tempo-espço é estabelecida pela sequência mental da personagem, havendo uma interferência do autor; a narrativa tem em vista o efeito; os elementos da realidade se contaminam com as sensações, sentimentos e reações das personagens; o Impressionismo psicológico em algumas passagens, pelo monólogo interior, em que há a despreocupação com a ordem lógica (os pensamentos são reproduzidos

⁶ Coutinho em **A Literatura no Brasil** separou as características impressionistas do livro **Casos e Impressões**, de Adelino Magalhães pelos contos, mas optamos por explicar de uma maneira mais geral.

conforme aparecem na mente); personagem num momento de semiconsciência, cujos pensamentos são imagens imprecisas e fragmentadas.

Sobre Adelino Magalhães, Coutinho (1969) declara que se trata de um escritor espontâneo com grande poeticidade nas palavras e também que se esquivou dos gêneros.

E escreve casos, impressões, perfis, crônicas, “manchas”, instantâneos, monólogos, devaneios, visões, caprichos de temas, pequenos poemas em prosa, prosa à imitação musical – exercícios, sonatilhas, rapsódias, sinfonias verbais. Esta fuga do gênero definido para o fragmentário acentua-se de maneira definitiva a partir de *Os Violões* (1927), prosseguindo em *Câmera* (1931), *Iris* (1937), *Plenitude* (1939) e *Quebra-Luz* (1946). Quanto a *Os Marcos da Emoção* (1933) trata-se de uma coletânea de pensamentos soltos de caráter muito pessoal. Em síntese, esquematiza tudo em função de seu tratamento. (p. 188).

Canaã (1902), de Graça Aranha, é uma obra que também se amolda ao estilo impressionista, embora entre também nas características do naturalismo, simbolismo e realismo. Os aspectos impressionistas da obra *Canaã* não são tão fortes como os encontrados em *O Ateneu*, mas se fazem presentes pela plasticidade nas descrições, em anotações visual-auditivas-táteis, visual-tátil-olfativas ou puramente olfativas, conforme nos explica Coutinho (1969).

Coutinho também inclui em sua extensa lista de escritores que se aproximaram do Impressionismo a escritora Clarice Lispector, referente ao período pós-modernista, especialmente com as obras *Perto do Coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949).

Como vimos, o impressionismo literário brasileiro teve impacto com *O Ateneu*, do final do século XIX e continuou no século XX, com *Canaã* e *Casos e impressões*. Estas obras não são apenas impressionistas, mas contêm outros estilos literários. Analisando com mais atenção algumas obras brasileiras, podemos notar características impressionistas, como é o caso de textos de Clarice Lispector, escritora preocupada não com o enredo e com os fatos em si, mas com o interior do ser, seja este o narrador ou a personagem.

O escritor, frente às mudanças inevitáveis ao seu redor, começa a ter a sensação de imediatez dos acontecimentos. Então, os momentos do aqui e agora

recebem um destaque especial aos olhos deste espectador-escritor que, diante do que é mutável, contempla o que vê e tenta captar o instante presente por meio de palavras. Suas experiências ópticas inspiram uma escrita que surpreende por evocações inéditas, porém repleta de deformações sobre o objeto observado. O material captado é fragmentado e os elementos tradicionais da narrativa aparecem com uma estruturação diferente, com um enredo distorcido e subordinado a um estado de espírito fugaz, nascido daquele exato momento.

O tempo, a lembrança e a memória também são temas da narrativa impressionista. Se nos quadros impressionistas o pintor buscava captar as mais sutis mudanças ocorridas na atmosfera, na escrita deste modelo, o escritor vai apreender a variedade dos estados mentais das personagens. Acontecimentos exteriores provocam estados de espírito num momento dado e é importante ressaltar que a “valorização dos acontecimentos rememorados decorre da situação do momento vivido, quer no plano do presente, quer no do passado, matéria de memória.” (PROENÇA FILHO, 1981, p. 248).

Como saber se a produção textual é impressionista?

Sua produção será impressionista se as notações sentimentais ou pitorescas forem analiticamente decompostas, justapostas em seguida, reduzidas cada uma delas à sua simplicidade elementar. (MURICI, 1922, s/p. citado por COUTINHO, 1969, p. 168).

Se na pintura impressionista há manchas de cores e luzes, na escrita temos os fluxos de palavras-imagens, que evocam no texto a falta de linearidade, pois a ênfase deste tipo de escrita não é no contar objetivo, mas nos “estados de alma” que são detalhados no texto e o enredo fica subordinado a estes “momentos”. Os pormenores das cenas descritas ganham suprema importância, bem como as digressões que ocorrem por conta das constantes interrupções para circunstâncias e impressões que fazem com que as personagens sejam conduzidas a recordações (às vezes uma recordação dentro de outra recordação). Assim, a mesma indefinição da pintura impressionista pode ser observada também na literatura.

Temos, no texto impressionista, um contar (prosa) mais voltado ao poético, que faz com que as palavras circulem em vez de seguirem uma linearidade. Na verdade, as palavras avançam e retrocedem no texto impressionista, estão em

constante movimento e marcam o texto como se realmente houvesse “manchas” na narrativa, ou seja, fluxos de palavras-imagens que revelam as sensações e impressões do narrador e das personagens. Deste modo, os estados da alma e as emoções das personagens ganham mais importância do que o enredo propriamente dito.

Enfim, um texto impressionista é fragmentado, contém o grande impacto de sensações que ocorrem repentinamente nas cenas que retratam o cotidiano das personagens, gerando impressões simultâneas que estimulam e transformam suas vidas. O leitor deste texto não deixa de desestabilizar-se, pois o enredo, assim disperso, não é completamente apreendido por quem lê. É preciso, então, unir todos os pedaços de observações, sensações e sentimentos que são lançados pelo autor nestas histórias, para que assim seja possível realizar uma interpretação.

2.2. A escritura de impressões à luz de uma rede teórico-crítica

Prosa: palavras na sua melhor ordem; poesia: as melhores palavras na melhor ordem. (Coleridge)

A escritura faz do saber uma festa. (Roland Barthes)

Ouvir o ritmo da criação – mas também vê-lo e apalpá-lo – para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma: missão do poeta. (Octavio Paz)

Refletir sobre a obra **Água Viva** hoje é vê-la em relações de proximidades e diferenças com a prosa impressionista do século XIX. Fragmentos e manchas, tanto em **AV** quanto na prosa impressionista, alteram a linearidade tradicional de uma narrativa e nos faz leitores trôpegos nestas linhas difusas e cambaleantes, sorvendo nosso fôlego no fluir da leitura.

Em **Água Viva**, sem compromisso com um plano construtivo, o “eu” escritural opta por escrever ao acaso, instigado pela angústia referente às palavras, ao constar que definitivamente não são as coisas que representam. Esta revelação é o motor que levará este “eu” a uma escritura diferenciada, pautada no hoje, na agoridade. O “eu” persegue um objeto: a palavra. Tal perseguição o faz lançar as suas emoções e o seu desespero no fluir da narrativa. Porém, nota-se que o modo

de narrar escolhido pelo “eu” contém uma espécie de deformação, manchas que invadem o texto, palavras que mais dançam do que andam, alterando o sentido tradicional e linear de uma narrativa e revelando, por fim, uma nova escritura.

Esta nova escritura não é igual à prosa impressionista do século XIX, pois os tempos e as propostas diferem, apesar de encontrarmos muitas semelhanças. **Água Viva** segue outro modelo e consegue ir além da prosa impressionista ao apontar mais manchas em seus contornos quanto à forma e uma preocupação que se faz obstinada com relação à composição textual, fato que até aparece na prosa impressionista do século XIX, mas não é o foco em sua composição. Se a obra *O Ateneu* visa denunciar uma pedagogia ultrapassada, bem como uma hegemonia patriarcal exagerada, em que o regime paternalista imperava (denúncias feitas por recordações vivas do narrador-personagem), **AV** delata o fazer literário e o confronto com a palavra poética por meio de um vaivém inédito entre a prosa e a poesia.

Denunciando o fazer literário e pensando sobre o próprio texto que se faz, percebemos em **Água Viva** uma obra que se volta para si, uma metaliteratura. A função metalinguística, conforme o modelo de funções da literatura, proposto por Jakobson, enfatiza o recurso ao código. Acerca do discurso poético, Barthes (2004) diz que seu surgimento é quando “a própria mensagem, a sua configuração, o lado palpável dos seus signos são ressaltados.” (p. 142).

Tanto em **AV** quanto em *O Ateneu* torna-se difícil resumir a obra devido à distorção que as palavras assumem em muitos pontos da narrativa: no primeiro, há um acúmulo de impressões e sensações sobre temas que vão se repetindo ao longo do texto, alterando consideravelmente o sentido de um enredo tradicional; no segundo, temos acontecimentos, sensações e impressões do passado (uma série de recordações dentro de uma recordação principal) que vão sendo rememorados pelo personagem Sérgio, sob a ótica subjetiva de suas recordações, fato que adquire força no tempo presente, uma vez que fixa os climas, os momentos e as atmosferas dos tempos anteriores como tentativa de recuperar o mesmo frescor e nitidez de quando surgiram.

Pompéia tratou o romance *O Ateneu* como ficção e o texto, embora fragmentado e inovador para a época, ainda mantém ao seu modo os elementos de uma narrativa tradicional: personagens (lembranças de Sérgio), espaço (o colégio), tempo (psicológico, sem a exatidão do tempo cronológico, mas tecido de memórias), quem narra (primeira pessoa, narrador-personagem) e um enredo montado pelas

recordações do passado. O tratamento desta ficção é diferenciado porque se pauta no poético, nos fluxos de palavras-imagens e na interrupção da narrativa em várias passagens para inserir divagações e digressões.

Já em **AV**, percebemos que todos os elementos da narrativa foram desestabilizados, de maneira ainda mais impactante do que n'O Ateneu e, sob a perspectiva da inovação da forma, nota-se que **AV** vai além da prosa impressionista, sem deixar de incorrer sobre as impressões e sensações que deformam as palavras e lhes dão uma nova aparência.

Amaral (1988), acerca da inovação encontrada n'O Ateneu, explica que:

Num momento em que se esfacelam tantos conceitos formais e tantas fronteiras literárias, em que os códigos da ficção, da poesia e do ensaio se interpenetram livremente, não causa estranhamento este aspecto d'O Ateneu. Ao contrário, sublinha sua independência e originalidade e projeta-o num futuro em que a escritura busca novas formas, contrapondo-se a esquemas prévios. Neste sentido, O Ateneu é um dos nossos primeiros romances modernos. (p. 209).

Partindo do comentário de Amaral, notamos que O Ateneu, ao buscar novas formas e a originalidade quanto aos esquemas de montagem da narrativa, pode ser considerado um romance moderno e uma escritura. Quanto à metalinguagem presente neste romance, encontramos no capítulo XII, episódio final da obra, as seguintes palavras:

E fora preciso que soubesse ferir o coração e escrever com a própria vida uma página de sangue para fazer a história dos dias que vieram, os últimos dias.

E tudo acabou com um fim brusco de mau romance...

Um grito súbito fez-me estremecer no leito; fogo! fogo! Abri violentamente a janela. O *Ateneu* ardia.

[...]

Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas, sobretudo - o funeral para sempre das horas. (O Ateneu, p. 212-213-218).

A última frase d'O Ateneu aponta para a sua escrita impressionista, ao dizer sobre a efemeridade dos fatos e sobre o funeral das horas, isto é, cada momento da vida é insubstituível, restando-nos “vasculhar” a memória em busca das recordações mais marcantes, aquelas que ainda vivem em nós.

A linearidade de **Água Viva** dissolve-se em proveito das impressões que circulam e revelam as facetas da própria palavra poética, que se apresenta de diferentes maneiras no texto, fragmentada tal como um caleidoscópio em suas múltiplas imagens. Também como um caleidoscópio, o colégio O Ateneu torna-se irreconhecível em seus “mil fragmentos irreconhecíveis de pedagogia sapecada” depois do incêndio. Tal desastre representa a destruição do colégio que reunia a hipocrisia, a ambição do diretor e a má pedagogia. A destruição d'O Ateneu se dá também no nível da própria obra, da própria escritura,

[...] já que Pompéia ataca a retórica tradicional, sujeita a regras que impedem a criatividade. Ao se desviar dessas regras e ao destruir, assim, a retórica, ele está fundando a liberdade de sua própria escritura. (PEREIRA, 1988, p. 159).

Temos, em **Água Viva**, além das impressões, as reflexões sobre as impressões, representando a razão construtiva do texto ao privilegiar o pensar sobre o próprio texto que se escreve. O caráter metalinguístico de **AV** é uma força que instiga um modo de escrever entre prosa-poesia, ao qual a autora se lança no afã de encontrar uma escritura capaz de traduzir a sua consciência dilacerada sobre os limites da palavra e da sua separação das próprias coisas pela mediação inevitável. É a mesma angústia do poeta que Pignatari diz: “vive o conflito *signo vs. coisa*. Sabe [...] que a palavra ‘amor’ não é amor – e não se conforma...”. (2005, p. 11).

O impressionismo escritural que emerge de **Água Viva** é uma escritura de impressões, pois se volta para si mesma, por meio de uma chave metalinguística. Mas antes de explicar o que é uma escritura de impressões entre a prosa e a poesia, faz-se necessário entendermos o conceito de escritura, para nos aventurarmos na definição deste novo modo de narrar inenarrável de **AV**.

O termo “Escritura”, amplamente abordado por Barthes, define um novo modo de escrever, diferenciando-se de “Escrevência”. Na “escrevência”, quem escreve (escrevente) escreve algo (transitividade). Na escritura, quem escreve (escritor)

simplesmente escreve (intransitividade). Isso significa que na escritura não há conteúdos definidos e/ou padronizados do que se quer escrever, porque as formas transgressoras ganham mais importância do que os conteúdos; o corpo é mais importante do que o conceito e as perguntas mais importantes do que as respostas.

Barthes (2007) afirmava que a língua é fascista, uma vez que não impede de dizer, mas obriga a dizer, constatação inegável e reveladora de que o poder e a repetição estão encarnados na linguagem. Assim, trabalhar com a linguagem torna-se uma repetição de modelos prontos, de conteúdos pré-estabelecidos e um proliferar de discursos arrogantes que impõem o saber. O que fazer, então?

O autor propõe algo inovador para “fugir” do autoritarismo da língua com seus estereótipos alienantes: deslocar a linguagem de seus centros de poder, desviando-a das funções que lhe são comuns, jogando com ela, trapaceando-a, subvertendo-a, em vez de limitar-se a transmitir mensagens, saberes e/ou verdades absolutas. E tudo isso dentro da própria língua, no caso, da língua literária ou *escritura*, pois para Barthes, “o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro”. (ibidem, p. 16).

A escritura inova e produz múltiplos sentidos que jamais são estáticos. O texto se transforma em escritura quando é capaz de criticar a linguagem fazendo-a entrar em crise, por meio de uma forma transgressora, que fuja ao lugar comum.

Há na escritura o prazer do texto, o desejo do corpo, de quem escreve e de quem lê. Se houver o saber com sabor, aí teremos uma escritura. Barthes define este saber saboroso da seguinte maneira: “Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.” (ibidem, p. 20-21).

E não é na escritura que o texto se efetiva, mas na leitura, pois cada leitor que lê a obra produz novos textos, com múltiplos sentidos. Seu corpo-leitor, imerso no deleite do que lê, várias vezes levanta a cabeça, interrompe a leitura com frequência, faz associações, excita-se no contato com o texto, reflete sobre as cenas descritas, rememora cenas suas e, assim, diversas outras ideias afluem em sua mente. Estes cortes, decorrentes do movimento que o corpo-leitor realiza, formam uma nova história na mente do leitor e um novo texto se projeta.

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho - do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases. (BARTHES, 2004, p. 29).

Com a “morte do autor”, ou seja, com o apagamento de sua voz, de seu corpo, de sua origem, nasce a escritura. E é na leitura que a estrutura se descontrola, ou seja, que os sentidos desta escritura se dispersam. O escritor moderno desloca o autor de seu centro para que o significado do texto não seja único, fechado, mas para que os diversos significados sejam encontrados em cada corpo-leitor que reescreve o texto, pois

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]. (ibidem, p. 64).

Paz (1982) corrobora com Barthes quanto à disseminação de sentidos durante a leitura esclarecendo que é na leitura ou na recitação que a recriação do poema acontece, ou seja, o “o poema se realiza plenamente na participação: sem leitor, a obra só existe pela metade.” (p. 48).

Esta leitura revelará “algo” ao leitor que não é da poesia. Aquele que lê encontrará alguma coisa que já estava dentro dele, revelação surpreendente e ao mesmo tempo familiar, que fará o interlocutor recriar o instante original.

No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. [...] O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia. (PAZ, 1982, p. 30).

A escritura, para Barthes, além de caráter de crítica da linguagem, possui também função utópica, que consiste em desejar, incessantemente, outra economia de linguagem, que revelará novos sentidos num constante deslocar-se. A literatura é realista e irrealista ao mesmo tempo: realista por ter o real como objeto de desejo; irrealista por acreditar ser sensato o seu objeto de desejo; que é impossível, por isso o seu caráter utópico.

O texto que se escreve na escritura tem de desejar o leitor (flertar com ele), num movimento corporal, mesmo sem sequer conhecer quem porventura lerá o texto, sem saber efetivamente onde ele se encontra. O corpo do escritor se movimentará e se inscreverá no texto (suas pulsões inconscientes) e o corpo do leitor, durante a leitura, também realizará os seus movimentos. Cria-se um espaço de prazer e a escritura “produz uma significação circulante que não é de tipo informativo. A significância não tem nem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 44).

Barthes (2008) diferencia o prazer da fruição (gozo)⁷. O prazer é dizível, confortável e vem da cultura sem romper com ela (textos clássicos e legíveis, por exemplo). A fruição (gozo) é um texto não dizível, desconfortável (textos radicais da

⁷ Em **O prazer do texto**, tradução de J.Guinsburg, é utilizada a palavra fruição para traduzir *Jouissance*. Leyla Perrone-Moisés, no posfácio do livro **Aula**, explica que fruição é uma palavra inadequada no contexto teórico de Barthes, pois *jouissance* é uma palavra libidinal, no sentido sexual do termo, expressão emprestada da psicanálise (Lacan). Em contrapartida, Guinsburg acredita que fruição reproduz poeticamente a palavra original e que esta não encerra o sentido de gozo, embora a palavra seja mais suave.

modernidade). O sujeito-leitor se perde no texto de fruição, entrando em crise com relação à linguagem, no contato com esta escritura indefinível e sem respostas.

Se em **Água Viva** a palavra não quer representar, mas ser objeto, sensação, massa tátil, sonora e visual, isto é, uma escritura gestual/sensorial que tende para o não-dito, num corpo a corpo entre leitor e texto, perguntamos: como é possível esta palavra poética se aproximar da “coisa”?

Pignatari (2005) nos explica, conforme a esclarecedora distinção de signos realizada por Charles Morris, que o *signo-para* é o da prosa porque “conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transversal ou extraverbal, que está fora dele.” O *signo-de* é o da poesia, “quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras”. (p. 11).

Melhor dizendo:

O signo-de pára em si mesmo é signo de alguma coisa – quer essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura. É o signo da poesia. [...] o signo-para é um signo por contigüidade, enquanto o signo-de é um signo por similaridade. (op. cit.).

O autor nos leva a pensar na poesia como um ser de linguagem, concreto, assim como Pound, quando associou poesia ao ideograma ao dizer que “o ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura.” (2006, p. 26).

E como é possível a linguagem apresentar e exercer a função poética?

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contigüidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma. Em termos de semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras. (PIGNATARI, 2005, p. 17-18).

Se fazer poesia é transformar o símbolo em ícone, a linguagem poética pode também aproximar-se da “coisa” tão almejada pelo poeta por meio da concentração de sentidos que a poesia carrega em si.

Para Pound (2006), a poesia apresenta maior carga de energia e é “a mais condensada forma de expressão verbal.” (p. 40). A condensação na poesia implica uma linguagem carregada de sentido até o máximo grau, o que permite dizer o máximo com um mínimo de palavras, resultando numa escrita concisa, saturada por múltiplos sentidos. As palavras poéticas são carregadas de significado até o máximo grau por três modos - *fanopéia* (projeção de imagens visuais sobre a mente), *melopéia* (palavras impregnadas de propriedade musical) e *logopéia* (dança do intelecto entre as palavras) que, num poema, ocupam graus variáveis e se contaminam entre si.

De acordo com Paz (1982), é por meio da poesia que a linguagem retornará à sua origem primitiva e o poeta se incumbirá de purificar a linguagem devolvendo-lhe sua natureza original: seu verdadeiro ser. E as palavras, em liberdade, mostrarão profundidade e sentido. O que acontecerá com as palavras ao se libertarem das agruras da prosa e do discurso falado?

Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em “outra coisa”. Essa mudança – ao contrário do que ocorre na técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser a “mesma coisa”: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são. (p. 26).

O poema é dotado de sentido inseparável do ritmo, pois “aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam. E mais: estas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule.” (1982, p. 70).

Também Valéry (1999) aponta para a questão da indissolubilidade entre som e sentido na poesia, bem como entre a forma e o conteúdo, entre o poema e o estado de poesia.

A partir do que Paz e Valéry esclarecem, conclui-se que o ritmo é inseparável da forma poética. É também imagem e sentido e não está fora de nós, pois o ritmo

é vida humana, é temporalidade concreta, não abstrata. Então, a frase poética é tempo vivo, concreto, é ritmo, tempo original e constantemente se recria e renasce. O dizer poético é indizível. “Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia”. (PAZ, 2005, p. 48).

As palavras de Paz nos lembram da questão da tradução, pois, ao traduzir um poema, de certa maneira, o tradutor está recriando o texto, uma vez que o poema traduzido jamais será idêntico ao original. O que a imagem faz com as palavras? O que acontece com a linguagem ao ser tocada pela poesia? Mais uma vez, recorreremos a Paz para responder estas indagações.

A imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. (op. cit.).

A linguagem do poema é pura tensão, pois mostra o outro lado da fala: o silêncio, o que não pode ser explicado, a não-significação, que é também o outro lado da prosa. Enquanto o poema apresenta o objeto, a prosa o representa. A prosa alude à realidade, o poema a recria. Não há falta de sentidos no poema, mesmo quando há o silêncio. De acordo com Paz “o próprio silêncio está povoado de signos.” (1982, p. 23).

Paz usou a comparação esfera e linha como uma forma de explicar as fronteiras entre prosa e poesia. O poema se apresenta como uma ordem fechada, assim como a esfera ou o círculo, e a prosa tem tendência para manifestar-se como uma construção aberta e linear. (ibidem, p. 83).

A prosa é aberta e linear porque segue para frente, a marcha do pensamento; já a poesia é fechada, autossuficiente como um círculo, porque retorna a ela mesma, num contínuo ir e vir rítmico objetivando retornar ao seu tempo original, numa espécie de recriação do tempo arquetípico, conforme o pensamento analógico.

Já Paul Valéry (1999) diferencia a prosa da poesia por meio da correlação entre o andar e a dança. A prosa implica apontar para uma meta fora de si e, assim que o objetivo for atingido, a prosa desvanece; já a poesia, à semelhança da dança, fecha-se sobre si mesma por meio de repetições e retornos sobre o seu próprio corpo. Segundo o autor, há um contraste entre prosa e poesia, visto que, embora elas se sirvam das mesmas palavras, o modo como vão coordená-las será diferente. O poema não morre por ter existido, mas renasce sempre, reproduzindo-se em sua forma, é o que afirma Valéry.

O que acontece quando nos deparamos com um texto que é classificado como um gênero, mas na verdade poderia ser outro? Paz (2005) oferece exemplos de textos em prosa que poderiam muito bem ser classificados como poemas, mas não são assim classificados porque a distinção de metro e ritmo nos proíbe de assim os classificarmos, tais como: *Os Cantos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas* e *El jardín de los Senderos que se Bifurcam*.

O que realmente acontece com estes textos?

Neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia. O mesmo deve dizer-se do verso livre contemporâneo; os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. (ibidem, p. 15).

Paz (1982) ainda esclarece que metro e ritmo não se confundem. Ritmo é imagem e sentido, portanto, “ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso.” (p. 84-85).

Quanto ao metro, que é medida abstrata, pode apresentar-se vazio de sentido, em si mesmo, independente da imagem. Já o ritmo não é medida e sim conteúdo qualitativo, temporalidade concreta. Se dois poetas, por exemplo, usarem o mesmo metro, ainda assim suas poesias serão diferentes, pois cada uma terá o seu ritmo.

O autor acredita que não devemos reduzir a poesia às formas épica, lírica e dramática, pois ela transcende. Existem romances, por exemplo, que simplesmente são carregados de poesia, são os chamados poemas em prosa ou prosa poética. De

acordo com o pesquisador, “todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são susceptíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico.” (PAZ, 1982, p.17).

Este é o caso de **Água Viva**, que pode ser considerado um poema em prosa, por ser autossuficiente, inenarrável, irrepetível, cujas palavras são coisas e o que impera são as imagens e o ritmo e não uma ordem temporal dos acontecimentos.

Quanto à imagem, explica-nos Paz que: “é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema.” (2005, p. 37). A imagem simplesmente diz o indizível e se dissermos que as *plumas leves são pedras pesadas*, temos nesta frase um significado contrário, aproximação de realidades opostas entre si, mas isso é possível porque o sentido da imagem poética está nela própria; já na prosa, uma frase pode ser explicada por outra frase, num circuito que avança em direção a alguma meta que está à frente.

A prosa sofre mais do que a poesia, há tensão entre imagem e conceito, pois no poema a imagem sempre triunfará ao abraçar os contrários sem destruí-los. A prosa, por sua vez, ao necessitar do conceito sofre mais do que a poesia porque, ao abraçar os dois contrários, trava uma luta entre as duas instâncias.

A partir desta rede teórico-crítica, buscaremos estudar agora o sentido de uma “escrita de impressões”, para nos referirmos a **Água Viva** como uma escritura singular que guarda aproximações e diferenças com a prosa impressionista de fins do século XIX.

Em **Água Viva**, o Instante-já é capturado por meio da palavra e ganha sua importância no texto por meio de uma escritura de impressões, de caráter inacabado, por vezes sensual e insinuante, nunca reveladora de verdades fixas e repleta de lacunas para que o leitor possa preenchê-las no gozo de sua leitura.

Sendo uma escritura poética e pautada no aqui e agora, **Água Viva** subverteu os elementos tradicionais de um texto narrativo, mostrando-se como uma escritura de impressões, que implica o lançamento de sentimentos, impressões, sonhos, sensações, delírios, pesadelos, pensamentos e observações do “eu” escritural, num jorrar poético que pretende capturar o aqui e o agora por meio da palavra, em anotações instantâneas e fugazes que vão compor a tela-texto deste livro-pintura ritmado como uma poesia.

As anotações de instantes são uma forma de subverter a narrativa tradicional e formam no texto manchas que revelam a circularidade escritural e a quebra parcial

da linha do texto, já que os temas (morte, vida, escrita, pintura, música, amor, eu, tempo etc.) se repetem. O enredo tradicional da narrativa é substituído em **Água Viva** por borrões na escritura que tentam contar algo à sua maneira, isto é, uma tentativa de dizer aquilo que não pode ser recontado por ninguém, nem pelo próprio “eu”, pois significaria alterar a escritura moldada nos instantes-já: única, irrepetível e insubstituível.

Diante de tantas deformações, o leitor não consegue entender imediatamente o que o eu-texto lançou, impedindo-o de recontar a história. Nesse sentido, a noção de escritura se fortifica ainda mais, pois Clarice Lispector realizou uma crítica à linguagem, questionando-a, desestruturando-a, escrevendo como uma tentativa de captar o que é impossível. A linguagem é colocada em crise e o leitor, diante de tantas manchas textuais, acaba por criar um novo texto durante a sua leitura, já que é impossível retomar com exatidão o que foi “contado” pelo “eu” enunciador. É uma crítica ao fazer literário e ao trabalho de composição textual em que o escritor se debruça, incansavelmente, em busca das palavras certas que lhe escapam. A metalinguagem presente em **Água Viva** assume uma dimensão utópica da linguagem, uma vez que o “eu” textual possui o ideal de recuperar todas as palavras que fluem na mente, buscando a liberação da angústia do ato de escrever, já que as frases não mais lhe escapariam.

A escritura de impressões é tecida por este “eu” escritural que precisa registrar algo a alguém, mas não quer um mero registro. Este registro é e não representa, ou seja, pretende ser o aflorar de uma espécie de “estado poético”, como diz Valéry, que este “eu” joga para fora de si, em direção a outrem, exatamente como saem de seu pensamento, ou até mesmo, atrás de seu pensamento, expressão muito usada em **AV** e que alude aos conteúdos inconscientes do ser humano. O texto pretende ser um “isto” e não um registro representativo, mas, ao mesmo tempo, contraditoriamente, ao se alçar ao plano metalinguístico estará envolvido com os conceitos, ou, como esclareceu Pignatari é a “linguagem que se usa para analisar”. (2005, p. 48).

O material lançado nesta escritura de impressões de **Água Viva** não é de fácil classificação, devido ao caráter caleidoscópico das palavras que o “eu” escritural oferece ao leitor, confundindo aquele que lê. O leitor percebe que na escritura-poesia de **Água Viva** as palavras ora são dizíveis, ora são puro silêncio e esta ambiguidade contamina os sentidos: o confronto entre a linha e a entrelinha

provoca reflexões intermináveis e múltiplos textos são formados na mente de cada leitor que se depara com **Água Viva**.

A escritura de impressões é a única saída para o “eu” escritural que se desespera diante das palavras e precisa mergulhar em sua matéria, almejando a essência dela e por isso excursionará em uma experiência inovadora. A verdade dilacerante para este “eu” é que as palavras são inalcançáveis e fugidias. Mas para fixar o instante-já é necessário usar palavras, mesmo que sejam insuficientes para exprimir o exato do momento. Por que não tentar? Há uma tentativa e uma luta com a vibração da palavra, pois ao passo que a palavra aparenta ser fascinante, ela é estranha e escorregadia. Há uma entrega total do “eu” às palavras a tal ponto que, em determinado momento do livro, o “eu” chega a ser a própria palavra e o seu eco, tamanho é sua entrega ao objeto de desejo, de busca, de angústia.

É necessário quebrar os estereótipos para que a linguagem entre em crise e para que nasçam novos sentidos, novas possibilidades textuais, por isso este eu-enunciador de **Água Viva** vai se transformando em outros no decorrer das anotações desta escritura de impressões. O lugar-comum simplesmente não existe em **Água Viva**, percebemos isso pelas evocações inéditas que são inseridas, frases que surpreendem e desestabilizam o leitor, como um poeta que transcende os limites de sua linguagem, como dizia Paz (1982).

Escrever no exato momento é uma experiência de prazer para este “eu” no contato íntimo com as palavras, todavia o autor nem sempre consegue captar o que lhe vem de maneira exata, pois algumas palavras fogem, escapam. Esta fugacidade das frases quebra o prazer que emana do “eu” no contato com o texto e gera uma terrível angústia e a seguinte reflexão: por que as palavras não são as coisas? Prazer e angústia fazem parte do percurso escritural do “eu” nesta nova maneira de expressar-se, num jogo que aparenta ser interminável entre impressões e reflexões sobre as impressões.

Por fim, dizemos que qualquer estilo escolhido para explicar **Água Viva** não daria conta de desfolhar, sozinho, todas as pétalas textuais, justamente porque **AV** é um texto movente, cuja classificação é difícil de ser delineada e cuja intenção do “eu” textual é justamente não ser apanhado por gêneros, pois estereótipos limitariam a sua produção. Concordamos com Helena (2006) quando diz sobre **AV** que “seria um empobrecimento assim rotular-lhe a obra ou procurar lê-la segundo parâmetros já conhecidos, querendo nela reencontrar estilos e estratégias bem realizados no

passado.” (p. 90). Fica, então, a nossa sugestão de escritura de impressões como uma possível definição para **Água Viva**.

CAPÍTULO III - **Água Viva**: uma escritura de impressões entre prosa e poesia

Minha palavra estala no espaço do dia. (*Água Viva*)

É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas. (Um sopro de vida)

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

Os fluxos de palavras-imagens em **Água Viva** duram o tempo breve da percepção, por isso não conseguimos memorizar o seu conteúdo. Podemos ler este texto milhares de vezes e ainda assim, não seremos capazes de contar a história a alguém. O que fazer então para analisar **AV**?

Percebemos que em **AV**, a poesia entra em confronto com a prosa, ou seja, a tentativa de criar uma linha, de contar algo, entra em tensão com a escrita metafórica, poética e dançante do texto. Como recolher histórias neste fluxo? Como compreender o que o eu-texto diz entre as massas de sensações que são pinceladas na tela-texto? E como apreender significados diante de tantas impressões entre o ir e vir do círculo e a progressão da linha?

Água Viva constrói um novo modelo de escrita, que é a **escritura de impressões** entre prosa e poesia, conforme esclarecemos no capítulo anterior. Também pudemos conferir as diferenças e as semelhanças entre a obra e a prosa impressionista do século XIX. Neste capítulo, analisaremos o livro à luz das hipóteses que foram delineadas na introdução.

A **escritura de impressões** é uma estratégia encontrada pelo eu-texto a fim de expressar a sua angústia, própria de um poeta e, ao mesmo tempo, tentar criar uma linguagem que é e não que seja uma representação das coisas, como já vimos. Esta escritura se fará de modo circular em avanços e retornos ao redor de seu próprio corpo, feito uma dança à semelhança da poesia, mas sem abolir totalmente

a linha, ou seja, o seu caminhar, que quer avançar e criar uma continuidade em direção a um outro a quem se dirige e espera um espaço de acolhimento e escuta.

Se fôssemos diagramar a **escritura de impressões** de **Água Viva**, diríamos que dentro dela inscrevem-se focos estruturais oscilantes entre prosa-poesia e que se contaminam reciprocamente, a saber: O “eu” e a cena da escrita no percurso água; as instâncias do “tu” a quem o texto se dirige e o tempo-espaço entre os retornos do círculo e a progressão da linha. Tais aspectos poderiam compor um diagrama que corporificasse o sentido da **escritura de impressões** da seguinte forma:



O centro de raiz é a própria **escritura de impressões**, estratégia para capturar o instante-já e uma tentativa para resolver as angústias diante da linguagem, cujo foco do eu é a palavra.

Como podemos visualizar no diagrama, a escritura de impressões entre prosa-poesia é a responsável por esta nova forma de narrar sem narrar e de fazer poesia sem versos. Pretendemos redefinir esta forma escritural de **Água Viva** dilacerada e

dissolvida em fluxo, em água. Esta prosa-poesia-impressionista coloca em tensão e desestabiliza os demais centros da estrutura tradicional de uma narrativa.

Ao atentarmos para a gênese de **Água Viva**, perceberemos que houve um árduo percurso para transformar o texto durante três anos. **Objeto Gritante** foi remodelado e se transformou em **Água Viva**. A partir destas informações, sabe-se que o texto não foi escrito de um fôlego só como aparenta ser, porém, a intenção é justamente mostrar isso: uma **escritura de impressões**, uma forma transgressora quanto à classificação para deixar o texto nuançar-se de modo espontâneo, como se fosse um lançar ininterrupto dos pensamentos, na busca angustiada do criador (o eu-escritural) pelo “é” das coisas, no seu presente instantâneo e puro, não contaminado ainda pelo fluxo ininterrupto do tempo e da representação inevitável.

3.1. O “eu” e a cena da escrita no percurso água

Aqui nos questionamos: quem é que narra em **Água Viva**? É um eu sem nome, um eu que é textual, portanto, eu-texto. Percebemos nesse sujeito que narra uma assinatura autoral contaminada e dissolvida pela voz anônima do texto. Percebemos também que esse eu quer conosco ‘jogar’, escondendo-se e há regozijo nisso, ou seja, prazer em trapacear. O sujeito perde-se em seu gozo, numa linguagem que é subvertida. Percebemos isso no seguinte trecho:

[...] eu mesma estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. Estou fruindo o que existe. Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada, entendo – então adiro à vacilante realidade móvel. O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade [...]”. (AV, p. 68, grifos nossos).

Esta nova forma inventada é uma armadilha da linguagem montada pelo eu-texto, no sentido barthesiano. Como tentar entendê-la? Perrone-Moisés responde:

A convicção de Barthes – expressa na Aula – é de que a língua deve ser combatida e desviada do interior, por gestos *de deslocamento*. Assim, Barthes desloca as palavras, desfocaliza significantes, desnivela a enunciação, marginaliza o discurso institucional, submetendo o terreno

lingüístico a breves, mas constantes sismos. E esses leves abalos fazem oscilar o sujeito pleno no discurso logocêntrico, colaborando para que um novo sujeito aflore na História, liberto do imaginário (discurso, ideologia) que, por enquanto, o lastreia e entrava esse é o alcance político (no sentido largo) e a dimensão utópica da obra barthesiana. (2007, p. 69).

O sujeito inominável de **Água Viva** trapaceia com a língua, encena e joga com ela. Afirma, reafirma, nega, renega, teima e se desloca, difícil entendê-lo porque não obedece a uma regra de estruturação fixa e vai movimentando-se no fluxo. Este sujeito é livre para criar e, criando a sua própria estrutura, insere novas significações, novos valores e sabores no tecido movente. As palavras de **AV** assumem vida própria, numa linguagem saborosa, significativa, adotando um caráter de encenação, conforme as explicações de Perone-Moisés:

O fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura. A “heteronímia” generalizada que, segundo Barthes, a escritura institui “no seio da língua servil”, atinge primeiramente o sujeito da enunciação. Teatro e escritura são inseparáveis. (ibidem, p. 88).

Este “eu” barthesiano poderia até ser comparado ao “eu” poético, assim como

os poetas, ele explora, nas palavras, suas conotações, suas ambigüidades, a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. A palavra é para ele um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual ou, inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 73).

Os fragmentos de **Água Viva** comprovam que o “eu” escritural de fato é um eu-texto e não um eu autobiográfico, conforme podemos verificar no quadro a seguir:

Eu-texto	Eu não autobiográfico
1) “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura.” (AV, p 14).	1) “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato nunca ninguém tocou.” (AV, p. 32).
2) “[...] e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.” (AV, p. 15).	2) “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio.” (AV, p.

	33).
3) “Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.” (AV, p. 20).	3) “Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza.” (AV, p. 41).
4) “Eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo.” (AV, p. 21).	4) “Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada.” (AV, p. 50).
5) “Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertenço ao gênero humano.” (AV, p. 27).	5) “Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo.” (AV, p. 56).
6) “[...] eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it é duro como uma pedra-seixo.” (AV, p. 28).	6) “Tomo conta para não me ultrapassar. Há nisto tudo aqui grande contenção”. (AV, p. 76).
7) “E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser.” (AV, p. 33).	
8) “E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta.” (AV, p. 36).	
9) “Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil.” (AV, p. 43).	

Os trechos da primeira coluna nos mostram que o eu-texto é impessoal e não pertence ao gênero humano, tornando-se pessoal poucas vezes e quando isto acontece, ele apodrece: “Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento.” (AV, p. 28). E, sendo um eu-texto, revela ao leitor que não pode se resumir: “Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma

cadeira e duas maçãs. E não me somo.” (AV, p. 67). E quanto ao “eu” não autobiográfico?

A frase “Não há arte que não aponte sua máscara com o dedo.”, presente no livro **O grau zero da escritura**, de Roland Barthes, foi escolhida por Clarice Lispector para compor uma das epígrafes de **Objeto Gritante**, projeto de escritura que não chegou a ser publicado, como vimos no primeiro capítulo referente à gênese de **Água Viva**. A epígrafe parece apontar algo importante para a nossa análise, já que não podemos ignorar o percurso de **AV**, o labor com as palavras e o que realmente esta frase poderia significar mesmo após a sua exclusão.

A origem de **AV** nos mostrou que Clarice Lispector escreveu alguns dados que pareciam ser autobiográficos em **Objeto Gritante**, coincidências que apontam para o cotidiano e para os dados pessoais da escritora. Os cortes, os acréscimos e as substituições realizados, na tentativa de apagar a escritura anterior e elaborar outra, podem revelar que Lispector, ao passo que não queria suas nuances e segredos sendo descortinados pelos leitores, tinha consciência de que a entrelinha poderia revelar algo e que, portanto, a máscara usada poderia apontar para ela mesma, em dados momentos do texto.

Água Viva é um texto mutilado, fragmentado, nascido de outros textos, gerado de outras tentativas e, nas mãos de sua criadora, foi remodelado tal como um boneco de barro que vai se formando conforme os diferentes toques dos dedos e mãos inventivos. Mas em algumas linhas e nas entrelinhas ficaram o que se poderia chamar de biografemas, termo usado por Barthes e que significa “pequenas unidades biográficas.” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 9).

Lispector aproveitou em **Água Viva** muitos trechos de suas crônicas para o *Jornal do Brasil*. Sobre esta questão de reaproveitar os próprios textos, “plagiando-se”, Lispector confessou em carta ao filho Paulo:

Continuo trabalhando forte para *Manchete*. As crônicas no *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me “plagiar”: publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este. (LISPECTOR, 2002, p. 276).

Constatamos que Clarice não se mostrou autobiograficamente nas páginas de **Água Viva** pelas mudanças ocorridas na gênese do texto, nas alterações cuidadosamente selecionadas pela escritora e também porque o “eu” de **Água Viva** é um eu-texto, conforme comprovamos por meio dos trechos que constam do quadro eu-texto X eu não autobiográfico. Podemos apreender sobre a relação da escritora com a escrita, sobre o modo como a escrita se fazia em sua vida, mas não sobre sua vida pessoal, talvez possamos encontrar ressonâncias que não comprovam que se tratava dela própria, mas que sugerem aproximações, ficando ao nosso encargo de leitor curioso e atento a possível relação, pois

o biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor.” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15).

Nas dobras do eu-texto entram também os biografemas que nos remetem a estes fragmentos de Clarice Lispector sobre a sua angústia de escritora ao escrever; uma mulher sempre agonizada com o trabalho de composição textual: a alegria estava nas anotações soltas e o martírio se fazia na hora em que Clarice precisava organizar todo o material. Em correspondências pessoais e em suas crônicas publicadas no Jornal do Brasil, Clarice Lispector revelou muitas de suas impressões pessoais e reflexões profundas sobre a arte de escrever, até mesmo suas angústias e alegrias referentes às incertezas deste processo. Estas informações clareiam em **Água Viva** como biografemas.

A preocupação em não se mostrar como um “eu” empírico também aparece em algumas de suas missivas trocadas com o amigo Lúcio Cardoso: “[...] como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar [...]”. (LISPECTOR, 2002, p. 42). Também revelou em entrevista datada de 1976 as seguintes informações: “Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si.” (LISPECTOR, 2005, p. 155).

Clarice confessou em uma de suas crônicas que não se delatava nos romances. “Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo

por quem os lê que eu me delatei”. (LISPECTOR, 1999, p. 78). Mas havia um paradoxo nisso, confessado pela própria escritora, pois

[...] lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e, no entanto, mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe. (LISPECTOR, 1999, p. 78-79).

Clarice queria a “coisa em si”, ou seja, a palavra materializada. Quando criança, “pensava que livro era como árvore, como bicho – coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Quando descobriu disse: *‘Eu também quero.’*” (BORELLI, 1981, p. 66).

Em outra carta direcionada a Lúcio Cardoso, Lispector fala sobre este mesmo assunto: “O fato é que eu queria escrever agora um livro limpo e calmo, sem nenhuma palavra forte, mas alguma coisa real - real como o que se sonha, e que se pensa uma coisa real e bem fina”. (LISPECTOR, 2002, p. 41-42).

Sobre uma escrita instantânea como é **Água Viva**, Clarice também se pronunciou em uma carta sem data a Lúcio Cardoso: “Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes. Que eu estou idiota, você não precisa dizer, sei bem...”. (LISPECTOR, 2002, p. 62). Há muito a autora vinha se interessando pelos instantes, mas possuía consciência de que este tipo de escritura “sufocaria” a personagem, e de fato em **AV** já nos deparamos com a complexidade que é o eu-textual, não tendo ele nenhum vínculo com o modo tradicional de ser de uma personagem.

Segundo nos esclarece Borelli (1981), escrever era um experimento na vida de Clarice, semelhante a um cientista que

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

A **escritura de impressões**, em seus clarões instantâneos, poderia ser uma metáfora da memória fotográfica da própria escritora, pois Lispector registrava os fatos observados captando os detalhes das cenas. Borelli (1981) aqui novamente nos elucida:

Sua memória era fotográfica, instantânea, registrando ininterruptamente tudo. Assim, o mais vulgar movimento do mundo, como um simples estender de mãos esmolando, ou o regaçar de uma calça expondo uma ferida, juntavam-se em sua mente a mil outros fragmentos de visões, até o momento em que, diante da máquina de escrever, 'via' nitidamente, por exemplo, um conto inteiro, acabado e pronto a partir de uma dessas imagens. (p. 70).

Voltando ao eu-texto e fazendo-o reverberar para os biografemas, nota-se que apresenta várias dobras, por isso é difícil defini-lo, "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais." (AV, p. 12-13). Ou como Clarice escreveu em uma de suas crônicas: "Nestes momentos de agora mesmo estou vivendo tão leve que mal pouso na página, e ninguém me pega porque dou um jeito de escorregar. Tive que aprender." (LISPECTOR, 1999, p. 398).

Mesmo escorregando e não querendo ser pega, é possível capturar os biografemas de **AV** no que se refere a angústias, dores e alegrias de Lispector frente ao ato de escrever. O eu-texto e os biografemas contaminam-se no texto, semelhante à poesia que faz as vozes se contaminarem.

De acordo com Paz (1982)

O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambigüidade consiste o mistério da inspiração. (p.194).

As facetas fugazes do eu-texto são inúmeras para fugir, escapar e assim jogar com o leitor, a saber:

1) eu-texto; 2) barata; 3) bicho de cavernas (ecoantes); 4) palavra e seu eco;

5) tempo; 6) obra (anônima); 7) rainha dos medas e dos persas; 8) (lenta) evolução;
 9) luminosidade (obscura); 10) morte; 11) Diana, a caçadora de ouro;
 12) entidade (elástica) e separada de outros corpos; 13) não humano;
 14) pessoal e impessoal; 15) coração batendo no mundo; 16) coração da treva;
 17) mundo; 18) inconsciência; 19) não-autobiográfico; 20) vida (bio); 21) it (coisa);
 22) pergunta; 23) árvore que arde com duro prazer; 24) tu;
 25) fruta roída por um verme; 26) luz de lamparina acesa;
 27) feiticeira dessa bacanal muda; 28) hoje; 29) estátua a ser vista de longe;
 30) espelho; 31) máquina de escrever; 32) objeto; 33) objeto sujo de sangue;
 34) objeto (urgente); 35) objeto (gritante).

Além desta classificação que inserimos aqui (facetas do eu-texto) também é possível classificar este eu por meio da adjetivação encontrada no corpus, vejamos:

1) ecoante; 2) anônima; 3) sozinha; 4) orgânica; 5) obscura; 6) implícita; 7) viva;
 8) misteriosa; 9) caleidoscópica; 10) coerente; 11) secreta; 12) inocente;
 13) ingênua (porque se entrega sem garantias); 14) inadequada; 15) inquieta;
 16) áspera; 17) desesperançada; 18) intrinsecamente má;
 19) boa (por pura bondade); 20) calada; 21) gritante; 22) aérea;
 23) exposta às intempéries; 24) dura; 25) mole; 26) elástica, etc...

A personagem e o enredo encontram-se contaminados na ação de escrever de **Água Viva**, assim como o sujeito que narra acaba sendo também a personagem e faz parte da constituição do próprio enredo, numa escrita dramática, porque é a encenação da própria língua, em suas convulsões e confrontos internos, no sentido barthesiano, conforme verificamos as várias posições assumidas pelo eu-texto, tornando-se difícil classificá-lo ou mesmo resumir o que acontece em **AV**.

No desenrolar do texto, uma impressão vai conduzir o eu-texto a outra impressão e assim sucessivamente. “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.” (AV, p. 14). Instaura-se com isso um enredo completamente diferenciado, onde a nova forma criará o conteúdo.

Aqui, o enredo, na verdade, não é uma história a ser narrada, mas são “os nós” de impressões sensoriais que avançam e se sucedem em torno de algumas

constantes temáticas como: alegria, medo, instante-já, tempo, silêncio, segredo, liberdade, palavra, música, amor, Deus, it, vida, morte, escrita, pintura, eu, tu, nascimento, dor, etc. Estes “nós” de impressões entrelaçam-se nas linhas textuais (verticais e horizontais), deixando marcas, amarras que criam vínculos inseparáveis. Tais ligas barram a sequência temporal cronológica do texto e constituem o conteúdo das anotações soltas que foram lançadas na **escritura de impressões em Água Viva**. Alguns dos “nós” se destacam mais e aparecem com maior frequência, outros aparecem menos, mas não deixam de ter importância no corpo do texto. Estes temas retornam numa repetição obsedante e circular, num ritmo cíclico: “Escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma.” (AV, p. 11).

À medida que as conexões constituem o enredo também se materializam e atuam como personagens, numa espécie de personas-sensações que ganham vida no texto. Enredados entre si, os “nós” de impressões condensam imagens-sons-sentidos.

Vieira (1998), em seu livro *Clarice Lispector – uma leitura instigante*, estudou sobre o paralelo entre a existência e a criação literária na obra clariceana e nos explica que

Ao realizar uma comparação entre as questões existenciais de suas personagens e as questões inerentes ao fazer literário, o texto clariceano ultrapassa o simples contar de uma história para flagrar um processo. Temos, então, a “ficcionalização” do curso da criação literária.

Ao “ficcionalizar” o ato de escrever, todos os elementos envolvidos na obra, como autor, narrador, leitor, são “ficcionalizados” e tornam-se “personagens”. (p. 18).

Entende-se, pelos apontamentos de Vieira (1998), que os elementos da narrativa são ficcionalizados por conta da metalinguagem que, como a própria pesquisadora diz: “permite que o autor, o narrador e o leitor, assim como próprio texto, sejam personagens.” (p. 58). Ou seja, deste processo reflexivo sobre o próprio texto que se faz vão surgindo as demais personagens “ficcionalizadas”, de modo que “as questões literárias se cruzam com as questões existenciais.” (p. 58).

Segundo Segolin, (1978, p.73-81 citado por VIEIRA, 1998, p. 58), “a ação é assumida pelo texto que tece a trama textual metalinguisticamente, enquanto as

personagens anulam-se, relegadas a segundo plano.” Segolin refere-se à funcionalização perdida pelas personagens, presente em muitos tempos modernos.

Para entendermos esta alteração quanto à forma de um enredo, encontrada em **AV**, trazemos à baila as palavras de Perrone-Moisés (1983), que nos esclarece como se instaura *a forma que se faz conteúdo* na escritura barthesiana.

Na escritura não temos idéias ou pensamentos; temos idéias-palavras, pensamentos-palavras, onde a forma não exprime, mas *faz* o conteúdo. A escritura, diferentemente do estilo, não se presta à análise tópica. Podemos mostrar as técnicas que fazem um bom estilo, mas não podemos isolar aquilo que transforma um bom estilo em escritura. (p. 54).

Algumas paisagens, pessoas e outros itens desfilam diante dos olhos do eu-texto, que vai fotografando cada instante com o olhar e recupera tudo isso pela escritura, lançando no texto todo o material que observou/fotografou. Sobre esta questão do olhar na obra clariceana em geral, Kadota (1995) nos esclarece que

Toda busca em Clarice é feita através do olhar, semelhante a um fotógrafo e sua câmera. Com ele, Clarice cristaliza o instante. Para o fotógrafo, um leve toque e ... clic. Um instante do mundo sensível é retido com toda a sua magia no mecanismo da câmera escura. Para o olhar de Clarice, também, em relação à escrita, num processo de inversão reflexiva da informação “luminosa”. Momento único em que a pulsão interior predomina e aquele que escreve fisga um recorte privilegiado do cosmo, e com esse ato se inscreve na leitura desse mundo, eternizando-o, pela mensagem que veicula; a sua mensagem. É o “flash” de Clarice (“epifana”, segundo Olga de Sá), e o seu olhar pleno de significado, cuja omissão das palavras se traduz não só no prazer estético da criação, mas em um registro insólito dos fatos, rarefeitos pela descontinuidade, através de uma pluralização dos significantes. (p. 15).

As formas das coisas são concebidas pela luz e não pelas linhas no impressionismo. Em **AV**, o olho e a mente que tudo capta/fotografa, para depois escrever ao correr da mão e dos pensamentos, simplesmente está se importando mais com o fulgor das palavras do que com a linearidade delas, ou seja, importa mais o fluir das frases do que o seu começo-meio-fim, o que nos lembra as palavras

de Perrone-Moisés (2007) sobre a “cintilação do sentido” (p.73) ter mais validade do que o próprio sentido na escritura barthesiana.

As cenas de **AV** nascem instantâneas do pensamento e são captadas pelo eu: “Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico.” (AV, p. 21). Acontece que esse eu perde o controle do que capta e se desespera: “Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar.” (AV, p. 15).

O que interessa ao eu-texto de **Água Viva** é uma escrita que almeja ser concreta, algo parecido com a pintura ou com um objeto artístico.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta [...] (AV, p. 12, grifos nossos).

A palavra em **Água Viva** é indizível e dizível. Metaforicamente no texto, a palavra pode ser corpórea e tocável/palpável como quem toca/pega um objeto. Quando tocada, a palavra transforma-se em coisa-palavra, palavra-objeto, pesada e dura. Quando o eu escritural cai em si e percebe que a palavra é intocável gera frustração e angústia. E esta agonia é tão intensa que o ‘eu’ questiona se deve continuar ou não o seu jorrar escritural de impressões.

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas.

[...]

Bem sei que terei de parar. Não por falta de palavras, mas porque estas coisas e, sobretudo, as que só penso e não escrevi – não se dizem. (AV, p. 51-78).

Esta sensação angustiante de assumir a impotência da palavra pode encontrar fundamento na explicação de Paz no que diz respeito ao poema puro, desejo do eu-texto.

Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. (1982, p. 225).

O poema é um ser de palavras e consegue ultrapassá-la. Como explicar este fenômeno? Paz nos diz que o 'algo além' do poema constitui o seu próprio ser e as palavras do poeta carregam significados implícitos, "dualidade íntima e irreduzível, que outorga às suas palavras um gosto de libertação." (p. 231).

A freqüente acusação que se faz aos poetas de serem aéreos, distraídos, ausentes, nunca totalmente deste mundo, provém do caráter de seu dizer. A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei de gravidade da história porque sua palavra nunca é inteiramente histórica. A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário, como já se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo. (ibidem, p. 231).

Existe um embate, um choque e uma luta constante entre o dizível e o indizível em **Água Viva**. Palavra e entrelinha encenam: o que uma mostra, a outra revela ou vice-versa. E esta relação entre as duas instâncias acompanhará todo o trajeto do texto, em uma colisão dramática, sendo a palavra e a não-palavra também personagens em **AV**.

Há um paradoxo em **AV**: é um jogo entre o pôr e o tirar da palavra. Tanto a palavra como a não-palavra são repletas de significação, conforme nos aponta Vieira: "O silêncio, na concepção de Clarice Lispector, é a plenitude da comunicação, que dispensa o uso da palavra e se apresenta como a solução para uma linguagem original que expressa o ser na sua totalidade." (1998, p. 53).

A palavra como isca, como engodo, seduz e ao mesmo tempo ameaça. Às vezes, as palavras atropelam-se umas às outras e se tornam ininteligíveis num conglomerado de frases que nada dizem, o que provoca o silêncio do eu e a percepção de que o real é inatingível, assim como as palavras, pois mesmo escrevendo ao correr das palavras, muitas delas são perdidas nos desvios de seu

pensamento: nem sempre há a exata captação da frase que quer nascer inteira, pronta e em plenitude, como deveria ter fluído do pensamento para o papel.

O “eu” se arrisca à desconexão, a esta maneira nova de escrever, que é a **escritura de impressões**, com a finalidade de ser, de conhecer a si mesmo, de entender os porquês dos espantos e dos revigoramentos que ocorrem diante do contato com a palavra e também da complexidade que o ato de escrever indica: escrever é ser em **Água Viva**. Viver, entender e ser: eis três experiências que se mesclam e transformam o eu-texto mergulhado na escritura poética, que vive enquanto dura o texto.

Os “estados da alma” deste “eu” são parcialmente revelados por meio de metáforas, pois não querem revelar claramente as nuances de seus segredos. Este fato faz com que o leitor acompanhe, curioso, os pensamentos que vão sendo lançados no fluxo, num enredo que é distorcido e subordinado a estes estados.

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir, pois fui ao fundo dos momentos. É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia. (AV, p. 13, grifos nossos).

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (AV, p. 16, grifos nossos).

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. (AV, p. 17, grifos nossos).

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. (AV, p. 65, grifos nossos).

O “eu” entra em contato com a energia circundante da própria **escritura de impressões** e seu corpo estremece, porque não escreve apenas com a mão, mas com o corpo todo, uma vez que

um texto é escritural quando nele ouvimos a voz única de um corpo, e a recebemos como um gozo: e o gozo é inalisável, irrecuperável por qualquer metalinguagem. Ele é sentido como intensidade, como perda do sujeito pensante e ganho de uma nova percepção das coisas. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54-56).

Maravilhado e imerso em suas anotações de instantes, o “eu” terá momentos epifânicos no contato com as próprias palavras. Epifania é um momento de revelação que ilumina o ser, súbita sensação que dura por instantes e, em seguida, desaparece, numa espécie de curto circuito instantâneo. Sá (2000) nos apresenta a seguinte explicação sobre a epifania clariceana:

Embora não exista em Clarice nem sequer a menção da palavra epifania, contudo pode-se deduzir de sua ficção toda uma poética do instante, essencialmente ligada à linguagem, enquanto questiona o próprio ato de nomear os seres. Essa poética se formula claramente em *Água Viva*. (p. 201).

Especificamente sobre a epifania em **Água Viva**, com relação ao captar a quarta dimensão do instante, Sá (2000) esclarece que “esse é da coisa tem que ser captado no átimo do tempo presente e seu maior obstáculo é a discursividade da linguagem, contra a qual Clarice luta, corpo a corpo.” (p. 201). O que aparece nesta escritura de instantes em **AV** está repleto de efeitos epifânicos.

A expressão “jardim com água correndo” em **AV** pode ser uma metáfora para “escrita ao correr da mão”, onde os efeitos sinestésicos condensam o sentido desta escritura. Cada vez que os momentos iluminados/epifânicos acabam, este “eu” volta para a sombra, ou seja, para o espaço sem luz, e precisa se refazer e refazer também o outro. Isso significa que a **escritura de impressões**, captação exata das palavras como elas surgem no instante-já, ganha força quando o “eu” está iluminado e quando o próprio instante está repleto de luz, metaforizado no texto como um

“pirilampo que acende e apaga”. Quando a luz se apaga, o “eu” concentra-se para voltar à luz.

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

O ser fica no vazio, no silêncio e no desespero quando as palavras somem e assim o “eu” desaparece por um instante, apagando-se, mas retornará assim que as palavras voltarem. É preciso um esforço nesta recomposição, por isso o “eu” está sempre se contorcendo, estremecendo-se, pois vive na dependência destes flashes de palavras que o instante-já lhe mostra e, ainda assim, não consegue dizer com o mesmo frescor do momento exato em que aflorou a sensação. Sá (2000) nos explica que em **Água Viva** ocorre a epifania do escrever, uma epifania da escritura. É “singular e rara em língua portuguesa essa epifanização do tormento de escrever.” (p. 218).

O “eu” se esconde atrás da narrativa e depois reaparece através dos vários “eus” que se instalam no texto, num jogo de mostra-esconde teatralizado. O próprio sujeito que tenta narrar na medida de seu fôlego acaba: uma personagem, o próprio texto que é narrado e também é um dos “nós” de impressões. Assumindo várias posições no texto, devido ao seu caráter caleidoscópico, este “eu” vai se metamorfoseando: “Divido-me em milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentaria que sou e precários os momentos.” (AV, p. 10).

Além do mais, este “eu” nasce, vive e morre em várias passagens do livro e vai assumindo novas facetas, justamente por “acender e apagar” e estar sempre atormentado no ato de escrever, tão dependente que é dos momentos iluminados que a escritura de impressões lhe proporciona.

Que febre: conseguirei um dia parar de viver? Ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. (AV, p. 20-21).

Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única. (AV, p. 23).

Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? (AV, p. 24).

As mutações faiscantes deste “eu” surgem como clarões, exatamente como momentos epifânicos: nascem, vivem e morrem em instantes fugazes. Perrone-Moisés (1978) nos esclarece que “[...] para Barthes a escritura não determina (nem revela) um ser próprio, mas produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação (ou, como diz Kristeva, um sujeito “em processo”)”. (p.46).

Temos, então, um sujeito em crise, um sujeito em metamorfose que em **Água Viva** não consegue ser apanhado por ninguém e por gênero algum e, além do mais, é um sujeito que brilha e em seguida apaga, nos “instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço.” (AV, p. 9).

Como interpretar-se? Ou mesmo formular-se? O “eu” precisa de “novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além” de sua história humana. (AV, p. 21), por isso a escritura barthesiana em **Água Viva**, no sentido de subverter a forma narrativa. O “eu” precisa transfigurar a realidade textual, inventando-a de uma maneira inovadora capaz de suportar tantas facetas deste “eu”, tantas metamorfoses e múltiplos sentidos, pois as interpretações tradicionais do que é um narrador, uma personagem e um enredo não dão conta de condensar a multiplicidade destes elementos de **Água Viva**. Esta nova forma poética é a **escritura de impressões**, irrepetível e inefável.

Equilibrar-se na linha tensa e bamba de **AV** é difícil, já escrever de maneira acrobática torna-se mais viável porque o “eu” é elástico neste percurso. Andar objetivamente em linha reta não ocorre no texto porque o eu desequilibra-se, cai e levanta a todo o momento.

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força - e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá. (AV, p. 19).

Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. (AV, p. 62).

O “eu” escritural se faz e se refaz nas linhas e esse movimento enovela as linhas textuais e o eu se emaranha junto ao texto, querendo que o outro também se perca, para que desta confusa experiência surja uma relação.

[...] perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. (AV, p. 11).

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evolva sutil do entrechoque das frases (AV, p. 20).

Água Viva abarca os três tipos fundamentais de concisão poética, conforme Pound (2006): fanopéia, melopéia e logopéia, condensando as palavras-coisas-vivas em movimentos de idas e vindas e, por isso mesmo, quebrando a linearidade do tempo e inserindo na trama outro tipo de temporalidade e saturando-as de sensorialidade.

Ao tentar contar uma história à sua maneira, mesmo que isso seja uma ação frustrada, encontramos a logopéia: uma tentativa de inserir ideias (prosa) junto às sensações no texto (poesia). Ao refletir sobre a língua, metalinguisticamente, há o confronto do conceito com as sensações.

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).

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente? (AV, p. 60).

Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume e em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. (AV, p. 74).

As palavras-coisas associadas à música, ao canto, à melodia (até mesmo quando ela nega que o seu texto pode ser musicalizado) cria a melopeia.

Vejo que nunca te disse como escuto música, apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos. (AV, p. 11).

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. (AV, p. 11).

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. (AV, 21-22).

Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? E a resposta é: vou. (AV, p. 27).

Quanto à fanopeia, podemos encontrá-la abundantemente em **Água Viva**, pelas diversas imagens, metáforas e comparações no texto, atribuindo-lhe um caráter mutante ao passo que as imagens são bem diversificadas e muitas delas se contradizem e fazem o eu-texto se metamorfosear.

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).

Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (AV, p. 21).

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia. (AV, p. 27).

Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpetua mutação. (AV, p. 34).

Este modo de condensação em **Água Viva** é o que faz a palavra ser viva como almeja. As sensações são elementos capazes de resumir o sentido poético de **AV**. A durabilidade desta palavra viva, carregada de sensações e sentidos, será instantânea e tão rápida como um relance de olhar, capaz de iluminar quem escreve e quem lê.

3.2. As instâncias do “tu”

Afinal, a quem se dirige o texto? A possível resposta é a palavra direcionada ao outro (o “tu” seja ele o leitor, seja uma dobra do próprio “eu” inscrito no texto em monólogo dialogal consigo mesmo).

Assumindo as suas várias facetas, o “eu” não quer que o outro descubra com exatidão quem ele é e abre o jogo: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo.” (AV, p. 16).

Na verdade, este “eu” quer jogar com o outro, trapacear com a língua, escondendo-se e mostrando-se de várias formas, configurando-se em escritura, conforme Barthes nos diz. Revela que o principal está escondido, pois é um “eu” implícito. “E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade.” (AV, p. 23).

A relação com o outro ocorre de várias maneiras, seja convidando o interlocutor (leitor) para participar do texto, seja remetendo-se a um interlocutor imaginário (um possível ex-amante do “eu”), ou mesmo pelas dobras do próprio “eu” que revela os seus outros. Vejamos, a seguir, trechos de **Água Viva** que nos mostram as diferentes instâncias do “tu”.

Leitor	Ex-amante	Dobras do eu
1) “Você que me lê que me ajude a nascer.” (p. 33).	1) “Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós	1) “E se eu digo “eu” é porque não ousa dizer “tu”,

	dois? Dificílimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. Houve o que se chama de comunhão perfeita.” (p. 49).	ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.” (p. 12).
2) “Este instante é. Você que me lê é.” (p. 33).	2) “Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca [...] Falamos pouco, tu e eu. [...] E os nossos grandes olhos inexpressivos como olhos de cego quando estão bem abertos no terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. “ (p. 57).	2) “Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu. É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso.” (p. 49).
3) “Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me.” (p. 19).	3) “Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver.” (p. 66).	3) “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.” (p. 61).
4) “Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas o amor demais prejudica os trabalhos.” (p. 11).	4) “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias.” (p. 67).	4) “Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem.” (p. 43).
5) “O que te escrevo não	5) “Mas como fazer se	5) “Eu te conheço todo por

<p>tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?” (p. 44).</p>	<p>não te enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto só eu sei. Estive só. Só de ti. Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim.”</p>	<p>te viver toda. Em mim é profunda a vida. As madrugadas vêm me encontrar pálida de ter vivido a noite dos sonhos fundos.” (p. 48).</p>
<p>6) “Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas.” (p. 51).</p>		<p>6) “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.” (p. 24).</p>
<p>7) “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para um novo reino.” (p. 52).</p>		

Importantes descobertas podem ser feitas por meio destes fragmentos selecionados. Em primeiro lugar, no quinto fragmento da segunda coluna, o “eu” nos informa que o improviso não existe, o que corrobora com o que já dissemos anteriormente acerca da “espontaneidade como um recurso”, uma maneira de transgredir as formas da narrativa, pondo-as em crise. “Escrevo para ninguém” significa que até o “interlocutor” e suas diversas facetas foram ficcionalizados, uma maneira diferente de invocar o outro e com isso estabelecer uma rede de relações complexas.

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. (AV, p. 11, grifos nossos)s

A complexidade maior destas instâncias do “tu” encontra-se nas dobras do “eu”, quando o “eu” encarna no “tu” e em outros. No diálogo com o “tu”, o eu-texto se transforma, mescla-se a ele e também dele se afasta, como podemos perceber no quarto fragmento da terceira coluna, quando se apresenta o diálogo, o monólogo e depois o silêncio (que pode ser ouvido e captado pelo outro) e tudo é intencional para este “eu” textual que sabe perfeitamente quando deverão ocorrer as aproximações e os distanciamentos. Jogo encenado que nos confunde e é justamente esta a intenção: deslocar ao modo barthesiano.

Quando o “eu” abdica de um nome é porque quer a pluralidade, quer ser ele e todos ao mesmo tempo em seus variados deslocamentos, por isso este “eu” é impessoal. “Eu me ultrapasso de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única.” (AV, p. 44).

Paz cria o conceito de “outridade”, que aqui seria pertinente destacar, pois a fala do poeta revela outra coisa além daquilo que diz, operação de palavras capaz de revelar a condição humana. “Também nós nos fundimos com o instante para melhor ultrapassá-lo; também, para sermos nós mesmos, somos outros.” (1982, p.233). O “eu” que tenta narrar em **Água Viva**, direcionando-se ao outro, na verdade, direciona-se a si mesmo, já que a outridade é outra coisa e ao mesmo tempo é o próprio ser.

A inspiração, a “outra voz”, a “outridade” são, na sua essência, a temporalidade brotando, manifestando-se sem cessar. Inspiração, “outridade”, liberdade e temporalidade são transcendência. Mas são transcendência, movimento do ser para o quê? Para nós mesmos.” (PAZ, 1982, p. 218).

A realização completa do ser se dá quando ele se torna outro, de acordo com Paz, pois é desta experiência que poderá recuperar, “reconquistar seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em “eu” e em “outro”.” (ibidem, p. 219).

A relação corpo a corpo com ele próprio e com o outro é sensorializada, amálgama dos cinco sentidos no ato de escrever.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. (AV, p. 10).

E se eu 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).

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. (AV, p. 12).

O leitor foi ficcionalizado na ação de escrever. Vieira nos diz:

Desse modo, Clarice Lispector proporciona ao leitor a possibilidade de preencher, com sua interpretação, as impressos e idéias em suspenso, tornando-o um co-autor da obra. (1998, p. 84).

Para que fique claro o papel que o leitor deverá desempenhar, ele é textualizado e freqüentemente convidado a participar do processo de criação do texto. (VIEIRA, 1998, p. 84).

O leitor foi ficcionalizado em **Água Viva** para que, juntamente ao eu-texto, pudesse captar o instante-já, pois o que interessa é o tempo presente, a atualidade. Então, o “eu” pede para que o outro capte o que ele diz/escreve/canta/pinta. “Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão”. (AV, p. 14).

O eu-texto dirá os instantes para o outro, esta é a intenção e a única história que interessa, sendo a **escritura de impressões** uma ponte que liga aquele que escreve e àquele que lê. Mas será que o interlocutor está interessado no tempo presente? Será que está preparado para isso? Estas dúvidas afligem o “eu” textual e ele pergunta: “Pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora e já”. (AV, p.32).

O leitor terá que preencher as lacunas nesta luta entre palavra e não-palavra, já que elas sempre indicam a incompletude do texto, a angústia do “eu” que lança a palavra e tem a entrelinha como um mistério. O texto sempre será um segredo, já

que ninguém será capaz de explicar com exatidão o que há por trás das linhas de **Água Viva**, mas o leitor pode brincar e encenar também, inventando/improvisando ao seu modo os tais mistérios do texto, já que

O texto oferece ao leitor “vazios” que são preenchidos com suas projeções, mas, ao mesmo tempo, os vazios regulam as projeções. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados, isto é, assinalam a quebra das conexões dos segmentos textuais, mas também proporcionam essas quebras, aumentando as possibilidades de significação. (VIEIRA, 1998, p. 87).

Em **Água Viva**, houve o apagamento do Autor pela instauração do texto como sujeito da escritura que, conforme Barthes (2004) significa a “morte do autor” para que a escritura possa nascer, de maneira que a explicação da obra não seja buscada sob o enfoque de quem a escreveu, mas sim do próprio texto: a linguagem sobressai-se, marcando os textos modernos. Apagando o autor, abre-se as possibilidades de interpretações em cada corpo-leitor, já que “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p. 64).

O leitor de **Água Viva**, além de ser uma das instâncias do “eu”, ficcionalizado, é alguém que também construirá o texto. Sobre o leitor enquanto personagem, Barthes (2004) explica:

Uma maneira de ligar o leitor a uma teoria da Narração ou, mais amplamente, a uma Poética, seria considerar ele mesmo como ocupante de um ponto de vista (ou sucessivamente de vários); em outras palavras, tratar o leitor como uma personagem, fazer dele uma das personagens (mesmo que não necessariamente privilegiada) da ficção e/ou do Texto. (p. 40).

Retomando os biografemas explicados anteriormente, é possível verificar que apontam também para as instâncias do “tu” seja para o leitor, seja para as “dobras do eu” onde há a junção do eu-texto com o “tu”. Lispector, em suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, escreveu as seguintes palavras sobre o leitor: “O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor.” (LISPECTOR, 1999, p. 79).

Além de considerar o leitor intrínseco ao escritor, Lispector queria, em seus livros, uma comunicação profunda com o leitor e consigo mesma, pois considerava que

o contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano.

[...]

Não dou pão a ninguém, só sei dar umas palavras. E dói ser tão pobre. Estava no meio da noite sentada na sala de minha casa, fui ao terraço e vi a lua cheia – sou muito mais lunar que solar. E uma solidão tão maior que o ser humano pode suportar, esta solidão me toma se eu não escrever: eu vos amo. Como explicar que me sinto mãe do mundo? Mas dizer “eu vos amo” é quase mais do que posso suportar! Dói. Dói muito ter um amor impotente. Continuo, porém a esperar. (LISPECTOR, 1999, p. 95-96).

Lispector amava os seus leitores e sabia que o seu caminho estava no outro, nos outros, conforme podemos verificar no trecho a seguir:

O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1999, p. 118-119).

Clarice encontrava-se nos outros, nos seus leitores: “E tantas vezes não consegui o encontro máximo de um ser consigo mesmo, quando com espanto dizemos: “Ah!”. Às vezes esse encontro consigo mesmo se consegue através do encontro de um ser com outro ser.” (LISPECTOR, 1999, p. 201).

A autora sabia que ao ultrapassar-se, saindo de si mesma, fatalmente cairia nos outros, o que significava autoconhecimento e também o entendimento do outro ser. “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu”. (LISPECTOR, 1999, p. 385).

Lispector desejava que o seu leitor preenchesse as lacunas de seu texto. É a autora afastando-se para o seu texto nascer no corpo do leitor: “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos.” (LISPECTOR, 1999, p. 347).

3.3. Tempo-espaço: o círculo e a linha

Desde o princípio, o eu-texto em **Água Viva** é tomado por várias impressões que o fazem mergulhar no tempo, pelos flashes epifânicos que duram fugazmente. O instante-já é a obsessão de quem narra pela constante necessidade de captá-lo.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem do ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. (AV, p. 9).

É na **escritura de impressões** que está a possibilidade de capturar as frases que veem ao eu no momento mesmo em que narra-escreve:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. (AV, p. 69).

O eu-texto tem consciência da impossibilidade de apossar-se da vida, tem consciência de que a vida é um constante devir e que os fatos são efêmeros, e não esconde isso de seu interlocutor, porém essa constatação não o impede de continuar a sua experiência: “Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me

da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso.” (AV, p. 25)

Captar o instante-já faz com que o ‘eu’ mergulhe nessa experiência mesmo sem compreendê-la:

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e, sobretudo, a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei, porém, que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda. (AV, p. 62).

Tão imerso e envolvido esse eu está em capturar o que lhe ocorre no instante-já dessa **escritura de impressões**, que método e conteúdo acabam não tendo muita importância: “Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo cada coisa que surgir e não importa o que: estou quase livre de meus erros.” (AV, p. 18).

As linhas do tempo em **AV** estão disseminadas, multiplicadas no texto, esparramadas no espaço textual. Essas linhas podem ser entendidas por movimentos horizontais e verticais, que, perdidas no texto, podem ou não retornar e se empilhar, ou ainda, o cruzamento vertical entre elas pela correspondência e retorno no espaço da verticalidade. Na tabela a seguir, é possível verificar a propagação do tempo e a demarcação do espaço de maneira original, contaminada, subvertida, enfim, sem limites.

Tempo subvertido	Espaço inventado
1) “(...) o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração?” (AV, p. 9).	1) “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, 14).
2) “O que te falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço.” (AV, p.	2) “Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora

17).	transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar.” (AV, p. 15).
3) “O que canta a natureza? A própria palavra final que não é nunca mais eu. os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar das palavras pesadas que se atropelam umas nas outras.” (AV, p. 38).	3) “E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia.” (AV, p. 16).
4) “Os objetos são tempo parado?” (AV, p. 40).	4) “Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras.” (AV, p. 21).
5) “Só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. ” (AV, p. 10).	5) “Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal.” (AV, p. 22).
6) “A palavra é minha quarta dimensão.” (p. 10).	6) “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim.” (AV, p. 23).
7) “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já”. (AV, p. 11).	7) “O risco – estou arriscando descobrir terra nova onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado.” (AV, p. 41).
8) “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância.”(AV, p. 13).	8) “Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra.” (AV, p. 44).
9) “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora	9) “Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante.” (AV, p. 48).

estou livre de ti. Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. ” (AV, p. 15).	
10) “Agora é um instante. Já é outro agora. E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já.” (AV, p. 27).	

Pignatari (2005) explica a diferença entre tempo lógico (discursivo, linear, causa e efeito, princípio/meio/fim) e analógico (tudo ao mesmo tempo). Logicamente, teríamos um texto narrativo mantendo a linearidade temporal, já de modo analógico, haveria a sincronia de todos os elementos. **Água Viva** é constituída analogicamente, num espaço-tempo não-linear: tudo ao mesmo tempo, como diz o autor: “Esse elemento a mais é o espaço não-linear, que cria um tempo também não-linear é a parataxe no espaço. Dessa forma, você não só lê, como também vê as palavras no espaço – como se fossem coisas concretas, objetivas.” (p. 49-50).

Se o tempo, como movimento em progressão irreversível, distingue as etapas de uma transformação, em **Água Viva** tal sequencialidade é perturbada pelas interrupções frequentes de outro movimento de retorno e retomada, numa espécie de repetição obsedante, onde tudo se faz no instante condensado da simultaneidade, que tenta sincronizar a multiplicidade perceptiva num instante único do tempo, na sua presentidade. Esse é o lugar de outro princípio lógico que opera por meio da analogia que faz próximo o distante, como Pignatari (2005) nos explica:

é um corpo analógico dentro de um corpo lógico representado pela palavra e suas relações lógico-gramaticais, que obedecem a um processo linear (causa-efeito, princípio/meio/fim). A poesia concreta rompe com esse sistema. Uma causa não pode ser um efeito, um efeito não pode ser uma causa? Por que não criar logo uma sintaxe analógica, em que causas e efeitos se confundam e pareçam ocorrer ao mesmo tempo, simultaneamente, em lugar de uma coisa-depois-da-outra? Por que não tratar as palavras como figuras, como imagens que a gente monta no espaço e no tempo? (p. 54-55).

Para Olga de Sá, **AV** é uma “escritura em que o analógico se sobrepõe ao lógico, a estrela toma o lugar do sol.” (2004, p. 232). Por isso, a efemeridade do instante-já se contrapõe à tentativa de propagar a linha no tempo em **Água Viva**. É o totalizante e indivisível metaforizado pela dança, pela escrita circular em confronto com a divisibilidade que a escrita impõe: uma coisa depois da outra; o tempo que quer seguir adiante, mas que retrocede porque os elementos tradicionais da narrativa foram contaminados, subvertidos.

Por isso, é possível traçar a indissolubilidade de tempo-espço em **AV**, numa cena imersa em poeticidade.

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (AV, p. 16; grifos nossos).

Condensadamente o eu que escreve, o lugar desta escrita e aquele que lê sincronizam-se num mesmo tempo-espço inventado, feito de palavras que reverberam imagens visuais, tatéis e olfativas. É a metáfora que comanda a construção da cena poética por meio da equivalência entre a descrição do espço físico - reflexos do sol na água, jardim de perfumes, sombras, água correndo - e o lugar da escrita onde autor e leitor convivem no instante efêmero do ato de escrever e brilhar na imaginação daquele que lê. Lugar de passagem e trânsito, mas que possui densidade suficiente para instalar a presença de um corpo vivo na fração de tempo de um acontecimento único: o ato da escritura-leitura.

No entanto, embora as marcas da passagem do tempo cronológico e do espço físico se dissolvam neste espço-tempo escritural de sensações e impressões nômades, é possível percebê-las como ressonâncias entre o fora e o dentro da escritura em momentos como os citados abaixo.

Tempo cronológico	Espço físico
1) “Agora está amanhecendo e a aurora	1) “Moscas azuis cintilam diante de

<p>é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do dia”. (AV, p. 13).</p>	<p>minha janela aberta para a rua entorpecida.” (AV, p. 17).</p>
<p>2) “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.” (AV, p. 33).</p>	<p>2) “Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente.” (AV, p. 18).</p>
<p>3) “Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de júpiter estou sozinha em casa.” (AV, p. 60).</p>	<p>3) “Vitória-régia está no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Enorme e até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, é de se morrer delas. Elas são o amazônico: o dinossauro das flores.” (AV, p. 54).</p>
<p>4) “Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia”. (AV, p. 24).</p>	<p>4) “O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com uma luz alvar e suspensa.” (AV, p. 36).</p>
<p>5) “Hoje é dia de lua cheia. Pela janela a lua cobre a minha cama e deixa tudo de um branco leitoso azulado.” (AV, p. 29).</p>	<p>5) “Não quero ser engavetada na parede como no cemitério São João Batista que não tem mais lugar na terra. Então inventaram essas diabólicas paredes onde se fica como num arquivo.” (AV, p. 42).</p>
<p>6) “De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra.” (AV, p. 47).</p>	<p>6) “Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta no alto de meu atelier.” (AV, p. 50).</p>

Observamos que, em cada um dos fragmentos, as referências à temporalidade e à espacialidade, como marcas exteriores ao “eu” textual, são interrompidas para a inserção de impressões, sensações e digressões, que transformam o tempo-espaço numa marcação interna à própria escritura impressionista.

Em **Água Viva**, há uma tentativa de integrar, num mesmo espaço-tempo da escritura, o observador e o observado que estão em lugares e tempos diferentes,

veem a partir de outras marcas históricas e contextuais, mas estão juntos neste instante do tempo (da escrita e da leitura), que é também o espaço vivo da escritura vista como um corpo, cuja densidade se concretiza e se dissolve entre a palavra e a não-palavra, o silêncio.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (AV, p. 20).

O eu-texto instala-se no vazio, no silêncio, ao esperar o próximo instante e confessa que a falta de linearidade é uma opção na construção textual: "Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca." (AV, p. 48).

Sobre a palavra-objeto, Borelli nos traz considerações enriquecedoras sobre o processo escritural clariceano, que nos auxilia a entender **Água Viva** como espaço-tempo da escritura de impressões.

Para ela, a palavra era um objeto a ser tateado no escuro. Nunca inventava uma história, para depois 'transcrevê-la'. Não - suas histórias, os 'enredos' de seus contos ou romances brotavam desse mergulho na região onde as palavras, segundo Carlos Drummond de Andrade, se encontram em estado de dicionário, à espera de quem venha desvendar-lhes o segredo. (1981, p. 77).

Aqui também é possível inserirmos os biografemas clariceanos no que tange ao tempo-espaço, pois Lispector já refletiu acerca destes elementos.

O infinito é um vir-a-ser. É sempre o presente, indivisível pelo tempo. Infinito é o tempo. Espaço e tempo são a mesma coisa. Que pena eu não entender de física e de matemática para poder, nessa minha divagação gratuita, pensar melhor e ter o vocabulário adequado para a transmissão do que sinto.

Espanta-me a nossa fertilidade: o homem chegou com os séculos a dividir o tempo em estações do ano. Chegou mesmo a tentar dividir o infinito em dias, meses, anos, pois o infinito pode constranger muito e confranger o coração. E, diante da angústia, trazemos o infinito até o âmbito de nossa consciência e o organizamos em forma humana simplificada. Sem essa forma ou outra qualquer de organização, nosso consciente teria uma vertigem perigosa como a loucura. Ao mesmo tempo, para a mente humana, é uma fonte de prazer a eternidade do infinito: nós, sem entendê-lo, compreendemos. E, sem entender, vivemos. Nossa vida é apenas um modo do infinito. Ou melhor: o infinito não tem modos. Qual a forma mais adequada para que o consciente açambarque o infinito? Pois quanto ao inconsciente, como já foi dito, este o admite pela simples razão de também sê-lo. (LISPECTOR, 1999, p. 291-292).

O interessante é que Lispector cita o círculo como tentativa de entender o infinito.

Será que entenderíamos melhor o infinito se desenhássemos um círculo? Errei. O círculo é uma forma perfeita, mas que pertence à nossa mente humana, restrita pela sua própria natureza. Pois na verdade até o círculo seria um adjetivo inútil para o infinito. (1999, p.292).

Se o tempo retorna, o espaço torna-se curvo, enrola-se no corpo das palavras que encapsulam o eu-texto: “E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas.” (AV, 21). E diversas outras articulações corporais serão utilizadas como tentativas de contar as conexões de impressões, os substitutos do enredo. O eu-texto, além de andar (em corda bamba), rola, permanece no lugar, navega, trota, cai, levanta, pula e faz piruetas. “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar.” (AV, p. 12).

Estes vaivéns corporais diferenciados, do início até o fim do texto, se assemelham ao dançar por meio de coreografias não ensaiadas, dança estranha, complexa, sensual e única, que estremece e contorce o corpo diante dos mistérios da vida, dos enigmas da palavra, da angústia por saber que as palavras não são as coisas, sendo a dança uma tentativa de buscar as possíveis respostas: “Um sujeito ‘vindo a ser’, cujas partículas fluem num marítimo balé, entre algas e águas vivas.” (HELENA, 2006, p. 82).

Paul Valéry, ao se referir à dança, nos diz que há o prazer de quem dança e de quem vê. O espaço é o lugar da dança, mas é no tempo que ela exercerá o papel mais importante, criando um “ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrasses o impulso do seguinte.” (2003, p. 36).

Estes dois modos transformam-se um no outro, sendo o primeiro aquele que se atém aos movimentos em intervalos e, o segundo, o que focaliza as repetições dos motivos no espaço.

É neste campo que o eu-texto oscila entre a densidade da terra e a fluidez da água, pois ora caminha no espaço firme, ora navega na liquidez fazendo do tempo-espaço um corpo indivisível feito de nós de impressões que avançam e voltam em círculos, repetindo-se na cena escritural.

A possível prosa que tenta se delinear em **Água Viva** não é uma história, mas uma espécie de narração ensaística feita de impressões e comentários sobre o escrever em ato poético e metalinguístico.

Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas me lembram o chão de infância. (AV, p. 24).

A palavra quer ser tocada pelos sentidos neste tempo-espaço: “Quero como poder pegar com a mão a palavra.” (AV, p. 12); “Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som.” (AV, p. 25). Por isso, seu caráter é sinestésico, criando correspondências entre o som, a imagem visual, tátil e olfativa e os sentidos, numa mixagem simultânea destes elementos no tempo-espaço da percepção.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. (AV, p. 10).

[...]

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

[...]

Criar de si um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de

parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida da matéria elementar. (AV, 41-42).

A dramática deste corpo escritural no tempo-espaço se faz em movimentos ora contínuos, ora quebrados por abruptas passagens e é deste choque faiscante que brotam iluminações epifânicas sobre o sentido desta escritura de impressões: um lugar onde palavras-coisas surgem para se dissolverem em seguida, sugerindo o próprio movimento do tempo, que tudo consome, não sem antes deixar rastros, manchas da passagem fugaz de um corpo no espaço.

E há uma bem aventura física que nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente. (AV, p. 80).

As manchas no tempo-espaço nos mostram que o “eu” e a cena da escrita, bem como as instâncias do “tu”, ao existirem como palavras sensoriais e carnis, passaram por ele e deixaram seus rastros, indiciando que um dia existiram, mesmo que fugazmente: “A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it.” (AV, p. 61).

Considerações finais

Não se *faz* uma frase. A frase nasce. (Clarice Lispector)

Como vimos ao longo desta pesquisa, **Água Viva** é pura poesia gestual que se movimenta o tempo todo em busca da captação do instante, em confronto com o seu outro: o gesto prosaico em manchas. Ao lado do desejo intenso do eu-texto por uma escritura tátil e visual de sensações, haverá também uma forte angústia ao constatar que isso é uma utopia da linguagem. Do desejo e da angústia nascerá um novo modo de escrever: uma **escritura de impressões** entre prosa e poesia, uma maneira de subverter a linguagem, dramatizando a língua a fim de criar uma nova realidade que atenda às expectativas do “eu” enunciador.

Metalinguagem (tentativa de manter uma linha) e escrita de sensações (o escrever em círculos que vão e vêm) lutam para encontrar cada uma o seu tempo-espaço em **Água Viva** e ganham materialidade ao condensarem sentidos numa dramática viva, cujo tempo-espaço é a cena da escrita, a grande personagem.

Mas, afinal, o nosso corpus consegue resolver este conflito de base da criação poética? É capaz de eliminar a mediação entre as palavras e as coisas, tornando-as coisas vivas em puras sensações?

Chegamos à seguinte consideração: as palavras também encenam em **Água Viva**, portanto, são coisas vivas no texto e ganham um novo sentido ao se condensarem entre sons, imagens e sentidos, gerando uma escritura carnalizada e viva em fluxo, no seu percurso água. Abarcando os três tipos de condensação poética poundiana, **Água Viva** amalgama sentidos que iluminam quem escreve e quem lê apenas no fugaz momento em que ocorrem. São frases em flashes capturadas pela **escritura de impressões**, algumas delas deixadas pela metade, já que o correr da mão nem sempre acompanha o pensamento que flui em jato.

Como, enfim, romper a mediação da linguagem? Como libertar-se da palavra? Há possíveis soluções: a primeira é silenciar-se e a outra é usar a própria palavra, mas de uma outra maneira: “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.” (AV, p.78), diz o eu-escritural de **Água Viva**, duplo autoral de Clarice Lispector, em ato metalinguístico.

A escritura de impressões é um paradoxo, uma vez que é a tentativa de “ser um livro como linha reta no espaço” entrando em tensão com a “escritura redonda, enovelada e tépida” (AV, p. 11-17). Ou seja, o caráter metalinguístico e conceitual confronta-se com as palavras-sensações da escrita poética. Ao mesmo tempo em que se pensa sobre a própria escritura, numa tentativa de firmar-se, logo em seguida descentra-se, ficando em suspensão no percurso água. Conclui-se disso que há uma construção racional contaminando-se e lutando corpo a corpo com o seu oposto, deixando marcas inapagáveis no texto.

Apreendemos disso que há um fracasso do eu-texto de **AV** neste embate que parece ser interminável entre as impressões e as reflexões destas impressões, principalmente, ao constatar que as palavras-coisas-imagens duram apenas fugazes instantes: “Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam.” (AV, p. 37).

Este “eu” que narra não pode ser autobiográfico, mas é um eu-texto, à medida que se encarna na própria linguagem. Ficam apenas os biografemas como ressonâncias do fazer literário de Clarice Lispector, todavia não como reverberações de sua vida pessoal.

Água viva encontra aproximações com a prosa impressionista do século XIX no sentido de que ambas têm suas raízes dilaceradas, no que concerne à forma narrativa. A prosa impressionista do século XIX diferenciou-se da prosa realista e naturalista de sua época por importar-se mais com as impressões e sensações das personagens do que com o enredo propriamente dito, como acontece com **O Ateneu**, por exemplo, no qual encontramos muitos cortes bruscos da narração para a inserção das lembranças e impressões de Sérgio.

Em **Água Viva**, porém, não temos personagens pessoais como as d’O Ateneu, mas as persona-sensações. **AV** trabalha com o nível interrogativo, trazendo para si um caráter metalinguístico inegável e uma obsessão pela palavra que almeja ser coisa. Entre as impressões e as reflexões, **Água Viva** firma um sentido em seu texto-organismo e, na realidade, a espontaneidade que percebemos é parte da escritura de impressões, sendo uma estratégia para recolher o *é das coisas* liberto da mediação trazida pelo tempo e, assim, subverter a narrativa, contaminando-a com a poesia.

A estratégia metodológica de análise do livro à luz de três focos estruturais - *O eu e a cena da escrita no percurso água, as instâncias do “tu” e o tempo-espaço;*

o círculo e a linha - revelou a consistência da hipótese de partida de que **AV** é realmente uma escritura de impressões movida pela busca da não mediação entre a palavra e as coisas. É esta consciência do ser da linguagem que leva o “eu” escritural a encontrar uma forma de escritura centrada no instante-já, na tentativa desesperada de deter o fluxo do tempo e colher o presente na fulguração de uma “quase” palavra viva, embora saiba que “A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim.” (AV, p. 73).

Ao fundamentarmos por meio da análise de **AV** o sentido do que chamamos de *escritura de impressões*, acreditamos trazer uma nova perspectiva interpretativa para a obra, contribuindo para a redefinição de seu gênero, questão polêmica enfrentada pela crítica e fonte de tantos mal entendidos.

Nada melhor do que as próprias palavras de Clarice Lispector para testemunhar a fonte e a angústia do ato criativo de um escritor, que está na raiz não apenas de **AV**, mas de todo o seu trabalho de escritora.

[...] infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei vestir uma idéia com palavras. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. (LISPECTOR, 1999, p. 285).

Referências

AMARAL, Glória Carneiro. O Ateneu e os movimentos literários. **O ateneu: retórica e paixão**. Organização Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. **Aula**. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O Rumor da Língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés e tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004

BESERRA, José Rogério. **A imagem no romance Água Viva de Clarice Lispector**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

CIXOUS, Hélène. Entrevista para Betty Milan. **Revista eletrônica Agulha de cultura**. Fortaleza: maio/junho/julho de 2009. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag69milan.htm>. Acesso em 19 jan. 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

DUARTE, Edson Costa. **Clarice Lispector: máscara nua**. 1996. Dissertação (Mestrado em teoria Literária), UNICAMP, Campinas, 1996.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: Uma Avaliação Comparativa. **Remate de Males** – Departamento de Teoria Literária, n. 9. São Paulo: Unicamp, 1989, p. 31.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice – Uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Eduff, 2006.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada: o Social em Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Plêiade, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco: 2002.

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

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

_____. **Objeto Gritante**. In: Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1971

MARTENDAL, Adriano. **A escrita no limiar do sentido**. São Paulo: Escuta, 2007.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MURCE, Newton. Água Viva – A palavra que treme. In: Seminário Internacional CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS. Organizado por André Luís Gomes. Brasília. **Anais Seminário Internacional CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS**. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2008.

NUNES, Benedito. Água Viva. In: **Colóquio/Letras**, n. 19, 1974.

_____. **O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Marta. **Ficções Apaixonadas: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector.** Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi. O discurso em chamadas. **O ateneu: retórica e paixão.** Organização Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: O saber com sabor.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

_____. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. **Aula.** Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POMPEIA, Raul. **O ateneu.** Biografia, introdução e notas de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de Época na Literatura**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1981.

RIBEIRO, Leo Gilson. Auto-inspeção – resenha de Água Viva. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, 1973, n. 263.

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

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: A travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

_____. **A Escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SCHWANTES, Cíntia. Água-Sempre-Viva. In: Seminário Internacional CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS. Organizado por André Luís Gomes. **Anais Seminário Internacional CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS**. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2008, p. 47.

SEVERINO, Alexandre. As duas versões de Água Viva. **Remate de Males** – Departamento de Teoria Literária, São Paulo: Unicamp, 1989, n. 9.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira e posfácio de Aguinaldo Gonçalves. Bv São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1999.

VASCONCELOS, Maria Helena Falcão. **Devir: – água do texto: uma escrita em intensidade**. 2002, Doutorado (Doutorado em Psicologia Clínica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: Uma leitura instigante. São Paulo: AnnaBlume, 1998.