



Fernando Moreira
Universidade de São Paulo
emaildofernandomoreira@gmail.com

Confluências plásticas e intersemióticas em *Água viva*

Plastic and Intersemiotic Confluences in Lispector's *Água viva*

Resumo

Água viva [1973], de Clarice Lispector, pode ser lido como um projeto de ressignificação linguística. Para isso, é preciso entender o contexto em que se insere, a terceira fase do Modernismo literário no Brasil. O movimento, não apenas em seu segmento literário, influenciado por vanguardas europeias tais quais o abstracionismo (e a negação, também, da figura discursiva no texto), o surrealismo etc., encontrou em solos latino-americanos novas incorporações, resultando em produções genuínas que se consolidaram rompendo com o Romantismo mimético e instaurando a marca de uma produção que incorporava elementos da brasilidade. Em *Água viva*, a enunciação pincela efeitos de entoação musical e plasticidade iconográfica para abordar a forma e a não-forma, no limiar entre elas, em um construto desse projeto iconoclasta permeado por momentos ora de abstração, ora de figuratividade. Apresentamos algumas chaves para essa leitura do livro neste trabalho.

Palavras-chave

Plasticidade; estética; Semiótica; Lispector; Água viva.

Abstract

Clarice Lispector's *Água viva* [1973] can be read as a project of a linguistic resignification. For this, it is necessary to understand the context in which it is set, the third phase of literary Modernism in Brazil. The movement, not only in its literary segment, influenced by European vanguards such as abstractionism (and the denial, too, of the discursive figure in the text), surrealism etc., found new incorporations in Latin America, resulting in genuine productions which were consolidated, breaking away from mimetic Romanticism and establishing the mark of a production that incorporated elements of Brazilianness. The enunciation in *Água*

viva brushes up effects of musical intonation and iconographic plasticity to address the form and the non-form, on the threshold between them, in the construction of this iconoclastic project permeated by moments sometimes of abstraction, sometimes of figurativity. We present some keys for this reading of the book in this paper.

Keywords

Plasticity; aesthetics; Semiotics; Lispector; Água viva.

Introdução

Em *Água viva* [1973], de Clarice Lispector, tem-se a impressão não de uma narratividade sendo apresentada em leves doses para manter o apelo e a intersubjetividade com o leitor (enunciatório), mas do fazer discursivo em ato, mesmo tendo o leitor plena ciência de que o livro já foi acabado. Esse é apenas um dos esgarçamentos na enunciação na obra. Partindo desse efeito de sentido, Lispector provoca uma discussão mesma sobre a linguagem. No livro, um sujeito do enunciado, do sexo feminino, dirige-se a um interlocutor do sexo masculino a quem alega ter deixado de amar. Esse instante ganha dramaticidade à medida que o narrador se reconhece em um embate visceral com a linguagem para expressar em palavras seus sentimentos, sensações e percepções mais interiores, o que está “atrás do atrás do pensamento” (Lispector 65). O que se desvela nesse esforço enunciativo é a própria colocação da língua em funcionamento. Há uma metalinguagem que flerta com os estudos da percepção e da significação. Mesmo o leitor menos familiar com os textos lispectorianos notará que há um vazio que angustia o sujeito do enunciado, precisamente, os espaços brancos entre a *coisa* e o discurso sobre a *coisa*, entre o instante e o discurso que tenta, em vão, reproduzir esse instante fugaz que se esvaiu. Há uma inquietude e uma busca pela compreensão das nuances, das gradações entre a virtualização e a realização discursivas. Uma linha tênue, pois, ora, a linguagem não é, senão, essa instância de contato em que a representação da coisa não é mais a coisa *per se*?

Ao propor um efeito de enunciação em fluxo contínuo, um projeto de leitura é instaurado no livro, obra em que o protagonismo é dado à expansão do momento presente, aquém e além dele próprio, no processo concatenado de construção do momento seguinte que é figurativizado pela isotopia do nascimento do sentido. A essa emergência, negam-se sentidos doxológicos tradicionais. O nascimento é também a morte, a complexidade do fim para o recomeço, a perda de um sentido para a emergência de outro, menos triado. O que acaba de nascer é *it*. É o impessoal que perpassa o pessoal. Se no inglês, a palavra tem correspondência com o que poderíamos traduzir como a *coisa* ou o *objeto*, em português, essas duas letrinhas, nessa disposição, não remetem a algo que tenha um significado socialmente partilhado em muitos dos dicionários da língua portuguesa. Há, contudo, o registro no *Houaiss*: “um quê, um certo traço ou alguma coisa que fascina, encanta, atrai; charme magnetismo” (it *apud* Houaiss [on-line]). A delimitação do verbete é semelhante no *Dicio*: “Mais ou menos O mesmo que charme e glamour; encanto, atrativo: aquela mulher tem um it irresistível” (it2 *apud* Dicio [on-line]). O termo, difundido na imprensa nos anos das décadas de 1950 e 1960 foi apropriado por parte da classe média, empregando-o em contextos pretensamente sofisticados. Em *Água viva*, Clarice subverte tal emprego e dá ao vocábulo uma conotação absolutamente original: o *it* clariciano é um circundamento das afirmações de edifícios epistemológicos estabelecidos, um entreabrir de possibilidades para que enxerguemos um paradigma diferente, um elogio à dúvida, que nos leva a perceber a existência, sempre possível, de outro(s) caminho(s) de emergência de sentido, sem que um deles tenha uma prioridade predeterminada. Acreditamos que *Água viva* mostre, em uma prosa com toques de poesia, que um sentido já desgastado precisa morrer, como dissemos, para a irrupção de outro, menos fechado, menos *triado*.

Enxergamos um projeto ousado na obra, que subverte verdades imutáveis, com força catastrófica de promoção de uma dismorfização libertadora. O mais premente é que instâncias diversas no que tange a plasticidades e interdiscursividades podem ser identificadas e se desvelam como adjuvantes

potentes do projeto de ressignificação do romance e da própria língua. Deve-se localizar que se trata de um período de efervescência, o do Modernismo literário, que tomou por inspiração as influências de vanguardas europeias, incorporando princípios de várias delas para a eclosão de uma produção genuína e ressignificante na interface com um projeto de maior liberdade formal e se encorpou e se fortificou a partir de sua realização voltada aos aspectos socioculturais¹ brasileiros.² Desse modo, efetuou-se uma cisão premente com a tradição do Romantismo na literatura brasileira, esta marcadamente determinante de valores estéticos e éticos tradicionais europeus hegemônicos que reproduziam na cultura os resquícios e continuísmos colonizadores, contudo, tal cisão com a dependência não se faz absoluta seja cultural ou economicamente. Marca da coerência do andamento do movimento histórico, tais rupturas se dão em um contexto ainda sempre fronteiro e hidridizado e não estanque ou discretizante como, de forma grosseira, alguns observadores costumam se referir a emergências e quedas paradigmáticas. Concordamos com Abel (47-48) quando trata de origens, a partir de influências externas e ressignificações próprias reivindicando para si uma reformulação, que caracterizaram o Modernismo no Brasil:

Os vanguardistas chegavam ao deboche, à galhofa, ao chiste, a fim de alcançar a inovação. Lutavam para substituir a arte passadista, porém, não com o intuito de permanecer como novo estilo de época, pois sabiam que a vanguarda deixaria de ser presente e tomar-se-ia também passado [...]

¹ Dentre movimentos e grupos mais atuantes que surgiram na década de 20 no Brasil durante essa efervescência cultural, encontram-se: *Pau-Brasil*, *Verde-Amarelo*, *Anta*, *Bandeira*, *Antropofagia* e os das revistas *Festa* e *Verde* (Abel 46).

² Stegagno-Picchio (66) elenca: *Revista do Brasil*, 1ª fase, São Paulo, 1916-1925, aderirá, em 1924, ao Movimento de que são porta-vozes: *Klaxon*, São Paulo, 1922-1923; *Novíssima*, São Paulo, 1923-1925; *Estética*, Rio de Janeiro, 1924-1925; *A Revista*, Belo Horizonte, 1925-1926; *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, 1926; *Revista do Brasil*, 2ª fase, Rio de Janeiro, 1926-1927; *Cidade Verde*, Belo Horizonte, 1928-1929; *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928-1929; 2ª fase: 1929, no Diário de São Paulo; *Verde*, Cataguases (MG), 1928-1929; *Madrugada*, Porto Alegre, 1928; *Arco & Flecha*, Salvador, 1928; *Leite Crioulo*, Belo Horizonte, 1929; *Cipó de Fogo*, Fortaleza, 1935.

Essas vanguardas tiveram dois momentos no seio da nossa intelectualidade: o primeiro, o da importação, o da transplantação para o nosso solo e sua aclimação; o segundo, ajudando-os a lutar pela nossa originalidade, pela nossa autenticidade, levando-os a reagir contra um passadismo que nos definhava em todos os ramos da vida nacional. Há um choro lamurioso, quando se estuda a história da literatura brasileira e se constata que estamos a reboque dos movimentos de mudança das literaturas imperiais europeias. Como se a literatura tivesse de ser um foco de criatividade independente do resto do país que a abriga. Uma "ilha da fantasia", num vasto arquipélago subdesenvolvido e dependente. As nossas "elites dirigentes" erigiram para o país um modelo de desenvolvimento dependente [...] passamos de uma dependência para outra. Seguramente... dependentes econômicos... dependentes culturais...! (Abel 47-48)

É por meio do deboche questionador que o Modernismo foi se desenhando tardiamente ao seu marco inaugural no Brasil, a Semana de Arte Moderna, de 1922. Pouco antes mesmo dela, ainda no começo da década de 20, os intelectuais que reivindicavam uma arte mais genuína eram identificados como “futuristas”, em uma referência ao *Manifesto Futurista*, do escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti. Buscava-se superar o que era visto como retrógrado, “como a tradição agrária, regional e popular, além da acadêmica e parnasiana” (Simioni 7). Tais intelectuais estavam em “compasso com o cosmopolitismo irradiado pelas vanguardas europeias” (7).

O acesso dos modernistas às frentes de vanguardas europeias por força de sua proximidade social junto aos círculos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira. (Miceli 15)

Em 1928, Oswald De Andrade produz o *Manifesto Antropofágico*, delimitando melhor do que se tratava o Modernismo à brasileira. Precisamente, a negação da reprodução acrítica dos valores europeus, ética e esteticamente. Esse *deglutir* o que é exógeno (a tradição europeia), passou a ser tomado não como regra regente de um processo em sua completude, mas como apenas um princípio de método. Parte-se dessa incorporação para fococitar tal influência, transformando-a em algo novo, de modo potente e primitivo, beirando o canibalismo simbólico. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade O. 47).

O exemplo excepcional de Oswald de Andrade sugere, muito provavelmente, o caminho para reavaliar as relações culturais entre Brasil e Europa. Muito além da influência passiva, sem alterações, desfere-se o golpe da ruminação antropófaga, glutona, digerindo e repetindo o elemento estrangeiro, porém inscrevendo-lhe o traço da diferença. Nisso, é toda uma determinação entre dominador e dominado que se vê abalada como um todo, quando o “selvagem” faz o “civilizado” escrever, levando-o a ver o que ele não poderia ter visto e conseqüentemente dito, por motivos de etnocentrismo. (Nascimento 388)

Voltaremos ao Modernismo, tratando de seus desenvolvimentos culminando em fase posterior de que nos valem para pensar a obra lispectoriana, em seção específica neste trabalho (cf. seção 3). Por ora, cabe afirmar que é a partir dessa visada que começamos a pensar *Água viva*, talvez a obra mais próxima da desiconização e abstração de Lispector, como de ordem iconoclasta. Ao mesmo tempo em que integra um movimento vanguardista, destaca-se entre seus integrantes de forma candente. É sempre delicado comparar Lispector e sua literatura a quaisquer outros autores ou movimentos. Aliás, tarefa passível de críticas seja quais forem os alvos. Tomamos, aqui, alguns traços e as confluências plásticas e

intersemióticas que fizeram *Água viva* definitivo no projeto de reivindicar uma literatura questionadora, que subverte a espera do leitor convencional e que questiona a forma sem, contudo, libertar-se dela. Usa a língua para questionar a própria língua em uma rica e bonita metalinguagem. No presente trabalho, cabe-nos apontar confluências reunidas com sutileza e maestria em um processo enunciativo vigoroso.

Navegando *Água-viva-oceano* adentro

Em *Interfaces estéticas em Clarice Lispector*, Maria Eugênia Curado resgata uma entrevista da autora a Germana Lamare, realizada em 1972, ano anterior ao do lançamento de *Água viva*, antes mesmo de o livro ter seu título definitivo³.

Germana – Fui até o Leme atrás de sua *Felicidade clandestina*, mas [...] descubro o *Objeto gritante*, sobre a mesa, seu décimo terceiro livro.

Clarice – Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo que dizem de mim me magoa. O *Objeto gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tão pouco livro de viagem. [...] Sabe, *Objeto gritante* é uma pessoa falando o tempo todo. (Lispector *apud* Curado 67)

³ O livro foi escrito ao longo de anos, tendo sua primeira versão ficado pronta em 1971. À época, seu título provisório era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Com 151 páginas, o texto original era bem maior que a resumida versão final, *Água viva*, publicada em 1973. Antes da derradeira, contudo, houve uma edição intermediária ainda maior, com 185 páginas, intitulada *Objeto gritante* que, assim como a primeira, não foi a opção para publicação. Moser aponta, em sua biografia da escritora (540-541), que Lispector havia desistido de publicar esse livro por achá-lo caótico. Olga Borelli a teria convencido e a auxiliado com revisões e com a estruturação dos fragmentos do manuscrito. Trechos altamente pessoais e autobiográficos também foram suprimidos. Fazemos tal adendo, apesar de, neste estudo, não haver uma perspectiva crítica genética.

A impossibilidade de classificação do gênero textual e de eixos temáticos bem delimitados em *Água viva* marcou a inquietação comum à recepção crítica da obra. Talvez uma das mais fidedignas seja a de Nunes, que transcrevemos, parcialmente, abaixo:

[...] *Água viva* (1973) une as duas vertentes, a do transe visionário, da iluminação extática, instantânea, e a do pensamento conceptual, num fluxo narrativo contínuo, feito de momentos descontínuos, tematicamente diversos. Comparado pela própria narradora a um *improviso* musical, a narração é o prolongamento do movimento errante da escrita de *A Paixão Segundo G.H.*, criando o espaço agônico da linguagem, onde a narradora se perde à busca de um sentimento que a ultrapassa, e onde ela se acha sem outra identidade senão a de instância enunciativa da palavra, água viva batismal em que se banha.

Improviso, o texto, contando a história de ninguém em histórias episódicas, reclama o leitor ativo que o retome e que possa fundir, através dos intervalos de silêncio, da entrelinha do sentido das palavras, que se distende com o discurso, o real ao imaginário e o imaginário ao real. A realidade dialogal reconquistada transfere-se, com o novo pacto ficcional, a esse leitor mais do que implícito, a quem se dirige a narradora-personagem.

Refratário à “sequência lógica do relato”, mais fiel à dialética da experiência vivida, o discurso, em que a introspecção rebenta no *improviso*, mantém a pulsação descontínua do instantâneo, incorporando vestígios isolados de intuição, sob a forma parcelar, fragmentária, da escrita momentânea que os recriou. Basicamente uma “colagem de fragmentos”, *Água viva* revela essa técnica de sutura, utilizada com frequência por Clarice Lispector, como a contraparte composicional da primazia do fragmentário, da expressão intensificada, instantânea e

passional que a impeliu ao desvio estético. (Nunes XXX- XXXI, destaques do autor)

O trecho é longo, mas de uma precisão dificilmente igualável ou questionável, cumpre uma importante função ao ser aqui reproduzido: a de esmiuçar melhor do que poderíamos e de forma concisa a direção tensiva da enunciação no livro. Para a professora da UFF, Lúcia Helena, “a trama do livro é tênue, o que faz dele um ‘romance sem romance’. Um *eu*, declinado no feminino, escreve a um *tu*, no masculino, expondo suas ânsias e procuras, num discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução” (Helena *apud* Lispector n.p, destaques da autora). Mastroberti faz a respeito desse mesmo *tu* interessante indagação: “e se o Tu não for nada mais do que um elemento do próprio discurso — e, por consequência, parte da existência de Eu que só existe, por sua vez, na função de ser/gerar o discurso ele mesmo?” (Mastroberti 322). A autora se vale de trecho de *Água viva* em que o sujeito da enunciação assume na alteridade não o *outro*, mas o que é próprio: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’, ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (Lispector 13). Da provocação confrontada com o excerto, Mastroberti conclui que “o *eu-tu* remetentes da narrativa implica apenas um único narratário, papel que assumo enquanto leitora que ali se viu como parte de um jogo fictício à espera da minha intromissão” (322). Para a analista, esse *tu* do discurso não passaria de mero “estímulo para atingir o it [...] voz assumidamente intra e homodiegética, sem a qual o Tu não sobrevive, tão imbricado está à narradora” (322). Mastroberti compara o it, ainda, ao *id* descrito pela psicanálise como “reduto das nossas pulsões ou impulsos instintivos, dominados pelo desejo” (322). Nesse sentido, quem também se vê intersubjetivamente no tu é o enunciatário de *Água viva*, em seu contrato de intersubjetividade com o enunciador:

A impressão de que se trata de uma mensagem endereçada a um Tu não-amoroso, duro como o inatingível *it*, entretanto, se esvanece, uma vez que ela parece feita justamente para a atitude interceptativa de um leitor. Fosse de fato dirigido a um Tu-persona, esse discurso não seria o seu reflexo. O espelho de *Água viva*, eu o enxergo vazio e cristalino. Delicadamente, penetro nesse texto e vejo refletir-se nele a minha face. (Mastroberti 328-329)

A impessoalidade do *it* clariciano é também a sua [inter]subjetividade. O impessoal é da ordem da complexidade, já que o *termo complexo*, nos estudos de semiótica tensiva (Zilberberg 32), é a coadunação de opostos em um *continuum*, o sim e o não, a morte e a vida, ele e ela, *eu e tu*, o mistério, as forças do caos, as ausências e as presenças.

Quando estou só, eu não estou só, mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertencço a esse tempo morto que não é o meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. Ali onde estou só, não estou ali, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal. (Blanchot 23)

Há, ainda, outras observações acerca do que optamos por classificar como *temas atemáticos* que preenchem o enredo, parafraseando a própria classificação do sujeito do enunciado em *Água viva*⁴. Sobre isso, voltemos a recorrer à professora da UFF:

⁴ “Um instante me leva insensivelmente a outro e o *tema atemático* vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio” (Lispector 14, destaque nosso).

O *eu* e o *tu* de *Água viva* ganham dimensões permutáveis de significação, integrando-se com o não humano: a natureza, as palavras, os animais, a “coisa” ou o “it” [...] Sem nome, escondida sob o pronome *eu*, a personagem procura entender o significado da solidão e o de seu estar no mundo, no desencadear dos instantes que prefiguram um presente contínuo onde os limites cada vez mais esgarçados entre o que é interior e exterior à personagem desaparecem. (Helena *apud* Lispector n.p, destaques da autora)

A confluência entre o que é interior e exterior de que falou a professora Lúcia Helena e a sutura dos retalhos de temas atemáticos, levando a um desvio estético, observado por Benedito Nunes, direcionam o livro para uma discussão em torno da língua, da expressão do subjetivo. É esse o desvio que se faz na obra. Esse subjetivismo está subentendido, mostrando-se em lampejos “Quero longuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade” (Lispector 25).

O discurso em *Água viva* é apresentado em primeira pessoa. Diferentemente do que ocorre em um romance tradicional, personagens, inclusive a principal (a narradora), não têm nomes: “Eu me ultrapasso, abdicando de meu nome, e então sou o mundo” (Lispector 47). A narradora chega a ensaiar um simulacro de um estado epistêmico incoativo, um protótipo de nebulosa de saberes, para a emergência de novos sentidos, promovendo a instauração de um novo sistema de valores, livre de conhecimentos a eles incrustados: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (45). De acordo com Welington Andrade:

À autora interessa empreender a busca da “coisa em si”, do inefável, daquilo que não se consegue pronunciar. Entretanto, destituídos de tom grandiloquente e sem a pretensão de proferir verdades definitivas, os



textos priorizam o detalhe, o circunstancial, as bordas da vida, assentando-se por sobre um discurso que é epifania pura. (Andrade W. 55)

O projeto proposto em *Água viva* é justamente o de revisitar o *âmago tensivo do ser*, por meio da abstração, para uma expansão do sentido. A discussão a respeito da ressignificação ou *ressementização* da língua, sua figurativização, passa pelo necessário contrato de veridicção entre o *ser e o parecer*⁵ - questões que se ligam à figuratividade, racionalidade sintagmática para Greimas (140), como parte integrante do nascedouro do sentido e não mais do acabamento do discurso, conforme se pensava anteriormente (Bertrand 158). Ainda em relação à potencialidade linguística, nossa leitura é a de que o sujeito enunciativo em Lispector, ao falar sobre a dificuldade de discursivizar o subjetivo perante limitações que a ele são impostas por um código excessivamente semantizado, referia-se muito mais ao que Hjelmslev chama de processo⁶ (a articulação sintagmática, concatenada, que possui uma relação sequencial) do que ao sistema em si, ou seja, a escolha paradigmática (a língua). Por isso, inferimos que a narradora reconhece que esse sistema tem força, carecendo ser desafiado e prova sua hipótese escrevendo por esboços, deixando ao enunciatário, o leitor, a tarefa de compartilhar com ela o sentido, vislumbrando a intersubjetividade, composta pelo valor que esse enunciatário passa a atribuir aos valores já dados pelo discurso, visto que "tendo o sensível ganhado paulatinamente a primazia no concurso da emergência da significação, o afeto passa de efeito à 'razão' das razões do sentido" (Beividas 19).

O livro é uma emergência, durante a discursivização, do *impulso fórico tensivo* do existir do sujeito - existência semiótica. Da oposição semântica fundamental entre vida e morte, o sujeito da enunciação em Lispector retira o sumo.

5 "Ser (o estado), ele também, pode ser modalizado. Pode ser determinado pela apreciação que se faz sobre ele: combinar-se-ão, neste caso, um ser e um parecer. É o jogo das aparências e das realidades que se abre aqui" (Floch 25).

6 "A todo processo corresponde um sistema que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas" (Hjelmslev 8).

A ele, parece-nos, importam as relações, as estruturas mais marginais e fragmentárias e, ao mesmo tempo, a falibilidade, o instante que se esvai, um projeto geral e abstrato que garante à língua a possibilidade de ultrapassagem semântica de limites, pelo discurso. É negando a língua, mas por meio dela que a escritora sem nome em *Água viva* salva suas palavras de limites impostos a elas pela tradição doxológica. Nesse projeto, o sujeito valoriza o *instante-já*, que o deixa de ser no próximo *instante- já*. Nascer e morrer se aproximam como um só *sujeito frástico* e o tempo na narrativa lispectoriana pode ser quanto dura um pensamento, como a própria autora escreveu. A obra se interessa por tudo que *é*, pelo *ser* daquilo que é descrito como *it*, que não é o objeto ontológico. É o Deus, o mistério, o primeiro. O esforço é o de abstração, à procura de uma estrutura que justifique o sentido mais geral e na qual o afeto subjaz a sua emergência. Essa abstração não é absoluta, contudo, em razão de o discurso não abandonar por completo o figurativo, como poderia fazer, diferentemente, o autor de um tratado filosófico. Em vários fragmentos, nota-se o figurativo como interpretante do não-figurativo, pelo emprego de metáforas, das comparações, entre elas aquelas a motivos musicais. O tempo subjetivo na contemplação dos *objetos estéticos* nascimento/morte expande-se, torna-se durativo. Ele continua, está enfeitado.

A gramática modernista: um projeto de abalo de limites e expansão de limiares

A obra de Lispector é delimitada por grande parte da crítica como integrante da terceira fase do movimento modernista literário no Brasil (Oliveira 95-96; *Brasil escola* n.p). O modernismo literário costuma ser referendado como vinculado às manifestações da Semana de Arte Moderna, no ano de 1922 em São Paulo, inspiradas em vanguardas europeias e que primavam pelo rompimento com a tradição romântico-realista. O moderno evocou o contraste ao ultrapassado. As manifestações culturais e artísticas passavam a operar mudanças estéticas e formais na sua concepção e no seu formato, portanto, padrão, estilo e estética seja nas artes, música, literatura.

[...] a mudança proposta na esfera da ficção rompia os parâmetros naturais do gênero - o tempo e o espaço narrativos -, para impor uma noção nova para a espécie: a noção de texto. E isso acontecia em nossa plena sincronia de modernidade com a ficção de língua inglesa ou francesa, a contar mesmo do *Ulisses* de James Joyce. Assim, a propósito de obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, podemos falar francamente em romances-textos e não mais em romances *tout court* como os que nos vinham da tradição romântico-realista. (Ávila 35)

O Modernismo na literatura brasileira foi marcado, primeiramente, pela fase heroica (Barbosa e Santos 22; *Brasil escola* n.p), de 1922 a 1930, em que se buscava a renovação estética inspirada em movimentos no Velho Continente datados das primeiras duas décadas do século XX.

Esse princípio valorizador da experimentação exerce-se em nível de reflexão, com o escritor voltado de início para a inerência linguística imediata - a palavra, a frase, o sintagma -, daí evoluindo para operações mais complexas que abarcam toda a problemática estrutural de seu texto. Entretanto, o que passa a ser questionado e reflexionado não é tão só uma linguagem literária brasileira que se precisa rever e reformular, mas a própria modernidade da escrita naquilo que as correntes internacionais do momento impõem então como força renovadora do pensamento criador. O modernismo quer também utilizar-se da lição das culturas mais amadurecidas, assimilando técnicas e, se possível, reduzindo-as a uma necessidade nossa de expressão, de atualidade de expressão. E aqui que o processo da reflexão modernista, como um grande leque de arejamento crítico, primeiro se abre ao sopro novo da viração universal, para depois fechar-se sobre nossa própria perplexidade e repensá-la já não apenas em

termos de linguagem, mas sobretudo de realidade. O pêndulo linguagem/realidade, experimentação/construção ritmará o desenvolvimento do projeto literário brasileiro ao longo de uma vigência cíclica em que viremos, afinal, a conhecer a nossa opção maior de originalidade. (Ávila 34)

A segunda fase, conhecida como de consolidação e que durou de 1930 a 1945, firmou-se com temáticas nacionalistas em especial. A fase posterior, marcada pela atuação de um grupo de escritores denominado Geração de 45, ou neoparnasianos, é chamada por alguns de fase pós-modernista, por outros de terceira fase do Modernismo literário, ou, ainda, de literatura contemporânea. Sobre esse período e o que se seguiu a ele, não há um consenso⁷. Bosi, por exemplo, chama de “literatura contemporânea” os anos compreendidos entre 1956 e 1970 no Brasil (Bosi 378; Cavalcanti, 1225). Cavalcanti (1224) organizou as divergentes propostas de organização histórico-literária apresentadas em cânones como Bosi, Massaud Moisés, Castello e Stegagno-Picchio (cf. Quadro 1):

Quadro1: Propostas divergentes sobre a periodização histórico literária a partir da terceira fase do Modernismo.

⁷“Além de vários problemas, a periodização literária também assombra a literatura contemporânea. Os dois principais modelos historiográficos divergem na demarcação de fases e períodos após a chamada “2ª Geração” Modernista de 1930, porque o período literário conhecido como Geração de 1945 ora integra o Modernismo como 3ª Geração, ora se diferencia, por seu caráter opositor, como “Pós-Modernismo”. Entendida como terceira fase, muitos compreenderam que, em seguida, o “Pós-Modernismo” se instalaria, isto é, em 1956, quando o Concretismo surge vigorosamente em poesia, e Guimarães Rosa publica o vultoso romance *Grande Sertão: Veredas*, cuja estrutura literária se autonomiza frente aos parâmetros modernistas, concluindo o esboço revolucionário (na escrita) de *Sagarana*. Ao lado desse impasse epistemológico, outro problema: a literatura contemporânea sucederia ao Pós-Modernismo ou com ele se confunde? De modo atabalhoado ou inocente, a crítica novecentista importou de José Veríssimo a divisão do Romantismo em três gerações, que cai postiza na literatura do séc. XX”. Cf. (Cavalcanti 1222-1223).

PÓS-MODERNISMO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA				
	1945-1956 Geração de 45	1956-1964 Concretismo	1964-1980 Sem nome	1980-2000 Sem nome
Proposta 1	Modernismo (3ª fase)	Pós- -Modernismo	Pós- -Modernismo	Lit. Contemp.
Proposta 2	Modernismo (3ª fase)	Pós- -Modernismo	Lit. Contemp.	Lit. Contemp.
Proposta 3	Modernismo (3ª fase)	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.	Pós- Modernismo ou Lit. Contemp.
Proposta 4	Pós- -Modernismo	Pós- -Modernismo	Lit. Contemp.	Lit. Contemp.
Proposta 5	Pós- -Modernismo	Lit. Contemp.	Lit. Contemp.	Lit. Contemp.
Proposta 6	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.	Pós- -Modernismo ou Lit. Contemp.

Fonte: (Cavalcanti 1224)

A despeito da polêmica, pode-se dizer que nesse período derradeiro, há diversidade da prosa urbana, intimista e, também, regionalista. À luz desse contexto, ao se referir à literatura modernista de Lispector, Yudith Rosenbaum não deixa de observar que:

Estamos imersos na atmosfera da dissonância, da ruptura, do fragmento, da ruína benjaminiana. O que a arte pode exprimir, como bem mostrou Adorno ao tratar do romance moderno, explode os limites do Belo artístico, uma vez que a modernidade do pós-guerra mutilou a integridade de qualquer experiência. Trata-se, agora, de uma nova estética, inclinada ao que se ilumina no escuro, ao que seria o recalcado da história. (Rosenbaum 200)

Reconhecemos, no movimento, um projeto maior e englobante de questionamento formal nos trabalhos de uma miríade de intelectuais que, a despeito de estilos diversos, tinham em comum essas marcas de uma vanguarda que pretendia reposicionar as artes no país, dando-lhes, se não em um primeiro

momento, gradativamente, mais liberdade e independência e, nesse sentido, pode-se dizer que Lispector não foi uma voz isolada⁸ em seu tempo ao propor experimentações linguísticas e estilísticas, como é de notório conhecimento a partir dos estudos literários, contudo, a autora chega a um limé paroxístico em que não conseguimos delimitar paralelos entre seus contemporâneos modernistas brasileiros no sentido de romper com o contrato de narratividade em romance tradicional e, ainda assim, ser o seu livro um romance, ou um híbrido entre a prosa e o lirismo. Ao se referir a *Água viva*, a pesquisadora do movimento modernista na literatura, Larissa da Mata, observa que há características que o destacam do cânone que marca, de forma corrente, o período:

O cânone modernista é, portanto, orientado pela antropofagia, na qual, por meio do reviramento das raízes formadoras do brasileiro (europeu, indígena ou africano), buscava-se consolidar a cultura e a literatura nacionais na qualidade de mescla, de mistura desses diversos elementos. Por conseguinte, o cânone e as obras modernistas se tornariam homogêneos, de “forma” determinada por aspectos herdados e, portanto, existentes a priori.

Uma alternativa a essa perspectiva seria uma tentativa de interpretação que se afastasse das especulações em torno do caráter nacionalista do movimento e que, por outro lado, estivesse desassociada da forma como ponto de partida. Além disso, para que se torne possível um exame literário do devir, do “vir a ser”, é necessário, para além da forma, encontrar pontos de confronto, de tensão, o que se dá pela valorização da heterogeneidade em detrimento da homogeneidade (mescla), da força em detrimento da forma.

Nesse trabalho, encontram-se intenções que caminham nesse sentido: enfatizar a heterogeneidade e a fuga da forma em um romance brasileiro.

⁸ Há diversos nomes que desenvolveram esse projeto que rompia com o romance tradicional, dentre eles, o mais célebre contemporâneo de Lispector foi Guimarães Rosa.

Isso será feito com relação ao livro *Água viva*, de Clarice Lispector. (Mata 08)

A autora ainda observa algo comumente comentado sobre a enunciação no livro, a ideia de um fluxo narrativo contínuo (Nunes XXX; Muzait, 76; Moreira 73 etc.) e que é de singular importância para o presente estudo: um certo descompasso entre os planos da expressão e do conteúdo.

Água viva, romance de Clarice Lispector, é um exemplo de como o modernismo brasileiro pode tomar uma dimensão que pende à tensão resultante da heterogeneidade e do informe através da valorização de uma unidade híbrida e da percepção da incapacidade do signo de constituir um sentido único. A escritora produz um excerto literário no qual a linguagem libera-se em um fluxo contínuo e desordenado que demonstra a intenção de desvincular o significante do significado. (Mata 09-10)

Entendemos esta última afirmação do excerto acima à maneira como acreditamos que a própria autora vislumbrou a análise de *Água viva*, a saber, no âmbito da conotação, em face de não se privilegiar o mero significante no livro, em puros jogos sonoros ou gráficos, nem haver uma exploração de significados desatenta aos significantes, como pode fazer um discurso teórico em filosofia. O que há são certos trechos em que se acentuam significados e, em outros, são enfatizados os significantes, contudo, a relação que se pretende inscrever aqui é de outra ordem, precisamente, a cisão entre o significado e o significante que, em algum momento anterior erigiram uma cristalização discursiva a tal ponto que a cotidianidade se transmutou em monotonia, afastando de si novos significados possíveis. É a essa desvinculação que lançamos nosso olhar analítico: o *it*, o *Amptala* (Lispector 45), lexemas inauditos que instauram novos discursos ao seu redor, contraindo relações entre significado e significante diferentes daquelas que cristalizavam a língua. É como se dá a articulação no discurso clariciano: o

questionamento da língua pela língua, ressignificado, no romance, pelo esgarçamento⁹ entre essas instâncias de forma e substância, sem que se rompa a coesão absoluta entre eles, o que seria um contrassenso linguisticamente.

Aproximações entre dois modernistas: Lispector e Beckett

É, ainda, nesse ambiente transfigurador que se pode estabelecer um paralelo, no que tange ao embate com a língua, não com outro(a) autor(a) brasileiro(a), mas entre Lispector e o escritor irlandês Samuel Beckett, representante do movimento modernista na literatura europeia e ganhador, em 1969, do Nobel de Literatura. Por essa razão, antes de desenvolvermos maiores aprofundamentos plásticos e icônicos, tomando mais marcadamente observações do plano da expressão, faz-se necessário desenvolver um pouco mais algumas reflexões sobre a gramática modernista e o faremos traçando um paralelo entre produções dos autores supracitados. As aproximações entre Lispector e Beckett não são inovação nossa. Há estudos em que se vislumbra essa correspondência, entre eles o ensaio “O impronunciável”, de Plínio W. Prado Jr.: “É isso que busca uma escritura da ‘não-palavra’ (assim como os escritos de S. Beckett procuram, a seu modo, uma literatura do ‘unword’)” (Prado Jr. 26). Em sua trilogia pós-Segunda Guerra Mundial (*Molloy* [1951], *Malone Morre* [1951] e *O inominável* [1953]), essa não-palavra atinge seu ápice no último dos livros, mas perpassa os três. Em uma de suas entrevistas, o próprio autor falou a esse respeito: “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *O inominável*, há uma desintegração completa. Nada de ‘eu’, nada de ‘ter’, nada de ‘ser’. Nada de

⁹ Esse esgarçamento se dá ainda dentro da premissa saussuriana da indivisibilidade do signo, contudo, trata de afastar o uso convencionado (ou cristalizado) das palavras e dos discursos, dando-lhes uma nova emergência de sentidos. Nessa instauração da experimentação do novo, que nega convenções, reside o esgarçamento, isto é, usa-se a língua para operar uma outra inscrição entre forma e substância. A rebeldia e o confronto ao código se dá pelo próprio código, alterando sua forma, seu ponto focal, sua localização discursiva e, com isso, seu significado.

nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante” (Beckett *apud* Andrade F. 186).

[...] sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu, onde se dissipar, reencontrando para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que deixam, as que ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula nascidos e mortos numa jaula de animais nascidos numa jaula mortos numa jaula nascidos e mortos nascidos e mortos numa jaula numa jaula nascidos e depois mortos nascidos e depois mortos, como um animal digo eu, dizem eles. (Beckett150)

Esse conceito da essência do acontecimento que se debate violentamente e não se distende em palavras segue como uma crescente, perpassando a trilogia ao borrar a narratividade, desintegrando-a gradualmente e trazendo à tona o grande discurso que se faz: na dificuldade de expressar, com exatidão, o que há de mais subjetivo e inexplicável, opera-se um desvio temático que enfoca a forma, o meio e a condição para a expressão. Há uma contingência no percurso, a *pedra no caminho*. Dela, sim, pode-se dizer, inclusive para reclamar o que, para o sujeito da enunciação, é inexprimível, indizível: “Nomear, não; dizer, não, nada é dizível” (Beckett 150). Pesquisadores da obra beckettiana não se furtam a delimitar essa questão central na trilogia “[...] esse projeto, denominado por Beckett de uma ‘literatura da despavra’, também o aproxima de uma concepção nominalista de linguagem, como ele mesmo dá a entender ao contestar a correspondência entre a

multiplicidade de objetos e a unidade do conceito” (Gatti 109). É também o que postula Maciel:

Conscientes da impossibilidade que temos de dar conta do ser em si das coisas, resta-nos pensar a realidade da língua, que, por outro lado, não deixa de dialogar com aquilo que nos está dado.

[...]

O texto aparenta explorar, através de um conjunto de relatos imprecisos, os limites do dizível. As tensões criadas por Samuel Beckett, nesse romance, extrapolam qualquer expectativa de linearidade. Aqui o tema da narrativa torna-se a própria impossibilidade de narrar; a linguagem deixa exposta sua fraqueza. Todo esforço de Malone em criar um método para suas narrativas e para composição de seu inventário resultará em algo novo, longe do controle do narrador que não sabe ao certo o que deve dizer. (Maciel 09 e 82)

Notam-se muitas aproximações ao texto clariciano. O animalesco, a *coisa*, o embate com a língua, o silêncio. Há, ainda, as temáticas de morte e vida muito presentes e se misturando: “Este é o tema principal dos textos de Beckett. A morte deve ser tratada como a possibilidade insuperável, um poder ser que se revela fenomenologicamente na incerteza do vir a ser” (Maciel 57-58). Não podemos deixar de observar o paralelismo entre excertos, como as últimas linhas de *O inominável*: “[...] vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (Beckett 185) e as derradeiras em *Água viva*: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar; continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e eu estou enfeitada” (Lispector 95). Aqui é preciso pontuar, contudo, que o que aproxima – a linguagem e a busca pela expansão dos sentidos em uma batalha para fazer caber no plano da expressão toda a dimensão do conteúdo– entrelaça-se com o que afasta as obras de

Lispector e Beckett. Trataremos, assim, após as pontuações a respeito das aproximações com Beckett, muito mais fortes do que com contemporâneos modernistas brasileiros, dos afastamentos, que, a nosso ver, inspiram cautela ao fazer analogia entre as obras, o que não procede de interdição, especialmente, pelo pressuposto de os discursos valerem por si e existirem as interdiscursividades temática e formal entre as obras. A [in]conclusão de *O inominável* se liga à sua abertura “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar: Dizer eu. Sem pensar” (Beckett 29) e trata de um apagamento do sujeito, de um niilismo em um contexto muito específico em que, apesar do acontecimento bárbaro, deve, mas não sabe se pode, continuar. Em Lispector o acontecimento foi passional por uma não-conjunção e a tentativa de restabelecimento levando a novos acontecimentos: a experiência do instante extremada ao seu paroxismo transfigurador.

No que se dirige ao confronto com o código linguístico, a analogia é premente. Quando derivamos nosso olhar para outros aspectos, é que podemos vislumbrar os distanciamentos. Lispector parte de uma paixão (um aleluia porque ninguém a prende mais) para tentar se dirigir a um interlocutor e, no percurso, depara-se impossibilitada em dizer tudo o que deseja em palavras. Na trilogia pós-guerra de Beckett, não se pode deixar de levar em conta o acontecimento do horror e da barbárie da desumanização, da violência, do esfacelamento coletivo em uma Europa fragmentada e sangrando após o período mais cruel de sua história. Rumar ao nada e ao indizível em Beckett, passando pelas limitações da linguagem, constrói sentidos inseparáveis desse contexto e, nisso, não nos apoiamos em quaisquer transcendência discursiva. A trilogia nos permite a analogia intertextual com o horror do período posterior ao assombro que dividiu o mundo, a partir de então, conhecendo uma tecnologia massiva de ataques, a indústria da morte nas câmaras de gás, humanos enjaulados e coisificados. *Água viva* foi lançado em 1973, no Brasil. Em contexto histórico, a obra de Lispector surge no mais sombrio momento da ditadura civil-militar de 1964. Pode ser lida em chave política? Talvez, mas, como quer que seja, não se deve fazer uma projeção pura e mecânica do contexto imediato e da obra, pois seria uma redução abusiva acerca do sentido desta – muito

embora seja inegável a inserção, do ponto de vista cronológico. A obra de Beckett, por sua vez, foi lançada no início da década de 1950, na Europa. Ademais, Beckett apresenta personagens e uma narrativa que, contudo, vai se esfacelando e há um desvio para a centralidade da linguagem, como lemos na contracapa do primeiro livro da série, *Molloy*, de 1951: “Não falta ação dramática ao romance, incluindo um caso de amor e um de morte. Mas a verdadeira ‘ação’, tratando-se de Beckett, está na própria linguagem – ainda que seja a de comunicar a incomunicabilidade moderna” (n.p). Em *Água viva*, há apenas a personagem sem nome e a menção a seu interlocutor, também sem nome. A narratividade é trivial, apesar de o desvio temático-linguístico ser um forte elo observado entre as produções.

A pena e o pincel

*Aliás, verdadeiramente,
escrever não é quase sempre
pintar com as palavras?
(Lispector 198).¹⁰*

No contexto modernista, as vanguardas europeias do começo do século XX e que inspiraram as artes, em geral, e a literatura e as artes plásticas, em particular, tinham como fio condutor um rompimento com um certo realismo ingênuo e as experimentações em relação à forma da expressão. Pode-se citar¹¹ o *cubismo* na pintura,¹² em que as formas eram muito mais como uma mímese de pensamentos, problematizando e desautomatizando a reprodução dos objetos e/ou natureza; o *dadaísmo*, com experimentações e ressignificações formais, tendo os chamados

10 Esta referência específica está em: Lispector, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rocco, 1999 [1984]. Todas as demais citações da autora se referem à obra em análise: Lispector, Clarice. *Água viva*. Rocco, 1998 [1973].

11 Os movimentos e vanguardas citados foram por nós sintetizados a partir de diversas referências sobre o tema. Entre elas, encontram-se: Curado (50-52); Barbosa e Santos (11-21); além dos repositórios on-line *Rivage de bohème* e *Enciclopédia Itaú cultural* (cf. seção “Referências” deste trabalho para informações completas).

12 Tendo sido o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) seu maior esplendor. Picasso também é relacionado ao surrealismo.

*ready-made*¹³ (*objet trouvé*, no original em francês) como símbolo, questionando os estatutos desses objetos e mesmo o da própria arte, em um contexto *lato sensu*; o *expressionismo*¹⁴ com os contrastes, intensidades cromáticas, distorções e a ideia de valorização da subjetividade em detrimento do dito objetivo / real; o *abstracionismo*,¹⁵ em que se rompe com a figura de maneira paroxística; e o *surrealismo*, que tem nas colagens, na escrita dita automática, características muito marcantes, uma certa tentativa de representação do mundo dos sonhos, mesclando figuratividade, abstração e imagens do inconsciente. Vários artistas plásticos e escritores modernistas são apontados pelos críticos como representantes não apenas de uma, mas de várias dessas vanguardas. Por haver um fio condutor comum, há muitas características que as aproximam e que justificam que sejam partes de um todo – o próprio movimento modernista nas artes.

Apresentados os elementos das tendências que compuseram o *guarda-chuva* modernista, assumimos enxergar a intertextualidade presente em *Água viva* em duas características em especial. O abstracionismo, por motivos óbvios, já que há uma relação declarada desde a epígrafe do livro,¹⁶ um excerto do pintor belga que usava o pseudônimo de Michel Seuphor (1901-1999), e o surrealismo, em que se pode notar uma intertextualidade mais fina entre a obra *La Trahison des Images* [*A traição das imagens*] (1928-1929), do também artista belga René Magritte (1898-1967), e o texto lispectoriano.

13 Não se pode deixar de mencionar o maior responsável pela popularização do conceito, o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968).

14 Costuma-se apontar como precursor dessa manifestação o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944). Sua obra mais famosa é *O grito*, de 1893.

15 Os nomes de maior estofa são os do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), do holandês Piet Mondrian (1872-1944) e do suíço Paul Klee (1879-1940). Esses mesmos artistas também são incluídos em vanguarda como o expressionismo que, por não ser homogênea, englobava representantes de várias correntes como o cubismo, o futurismo etc. Também destacamos entre os abstracionistas o belga Fernand-Louis Berckelaers (1901-1999) que usava o pseudônimo de Michel Seuphor (anagrama de Orfeu), citado na epígrafe de *Água viva* em um excerto que questiona a necessidade da figura nas artes e, em um sentido mais amplo, no próprio discurso.

¹⁶ “Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contentava-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência” (Seuphor *apud* Lispector 7).

Aproximar literatura a outras artes não é algo incomum, trabalho que já foi feito por muitos analistas.¹⁷ As figuras, ou não figuras do discurso, os efeitos de sentidos, a visualidade ou até mesmo a sonoridade podem ligar o fazer literário-discursivo ao iconográfico, pictório, lírico, sonoro-musical, o que também é premente em Lispector quando o sujeito da enunciação compara a sua própria escrita a música erudita e ao jazz: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara” (Lispector 47) e, ainda, “improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (Lispector 23). Argumento reiterado pelo jornalista Alberto Dines, que entendeu a enunciação no livro como algo da ordem do ritmo musical: “É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia” (Dines *apud* Mastroberti 317-318). Librandi-Rocha é outro nome que escreveu sobre esse fascínio sinestésico, priorizando a escuta melódica em alguns trechos, mobilizado por Lispector:

[...] demanda, aliás, leitores aptos a “ouvir” um texto escrito de modo a captar precisamente aquilo que passa entre as linhas, como a forma e o desenho de uma entonação, de um tom ou de um timbre [...] quer, então, dizer que se escreve com a língua pré-consciente, com a língua que se ouve antes que se entendam seus significados, com a língua que é significante antes de ser significado; com a língua que é antes de tudo som, tom nuance e vibração [...] sua escrita atua como a captação constante de uma vibração, como um dizer que quer inscrever o não dito. Como escritora, Lispector não se contenta com seu material, a palavra escolhida e efetivamente usada; como escritora, ela quer que seu leitor leia, ou melhor,

17 Curado (14-15) faz referência a diversas obras, entre elas *Literatura e artes visuais* (1982), de Mário Praz; *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1987), de Étienne Souriau; *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991), de Maria Adélia Menegazzo; *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), de Solange Ribeiro de Oliveira; *O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde* (1999), de Danilo Lobo; *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões* (1999), de Valdevino Soares de Oliveira.

ouça, na palavra escrita todas aquelas que ficaram como virtualidades não realizadas”. (Librandi-Rocha 08)

Em *Água viva*, temos muitos motivos que justificam as analogias a serem exploradas. A voz que narra a *não-história* ensaia trocar as tintas e o pincel pelas palavras, promovendo a evocação da isotopia da liberdade que, como um recém-nascido, parece gritar ao longo das páginas e reiterar essa ideia perene da separação. Da separação amorosa à separação de uma certa conotação de um *parto* discursivo, uma ode à dismorfia vai se compondo. Antes mesmo disso, parece-nos não haver metáfora mais bela da transfiguração, carregando a libertação da forma, que a placenta, órgão que é criado a partir da fecundação de um óvulo pelo espermatozóide, e essa origem, que gera o novo, irá, de forma complexa, ser responsável pela nutrição do óvulo fecundado que ensejou sua aparição, intermediando, ainda, a transformação em embrião, em feto, em bebê. É essa mesma figura que irá se desprender do útero, morrendo para que o bebê venha à vida exterior, em que há o rompimento do cordão que o liga à mãe. Para entender esse mistério, é preciso ir do concreto ao abstrato, retirando camadas de significação no discurso. Partindo do nascimento em direção a sua concepção pela fecundação do óvulo. A essa *travessia do oposto* é que se lança o sujeito da enunciação numa metáfora do nascimento do sentido, uma espécie de “estética da decomposição” (Greimas 60). É sobremaneira premente esse efeito de sentido, tanto que o sujeito da enunciação chega a comparar o que escreve a um “clímax” (Lispector 12), afirmando não ser um livro aquilo que ele está produzindo. Uma curiosidade: na primeira página do datiloscrito anotado de *Água viva* (cf. Figura 1), há indicações manuscritas da autora, de que o trabalho consistia em um “anti-livro” (Lispector *apud* Curado 66).

Um leitor minimamente atento, ainda que não tenha tido acesso a esse manuscrito, apenas pela indicação da página 12 de *Água viva* (“Este não é um livro”) e, mesmo não sendo familiar ao surrealismo de Magritte, ou ao dadaísmo nos *ready-made* de Duchamp, ficará intrigado sobre a metalinguagem da

ressignificação da forma, do gênero. A nós, foi patente o intertexto com *A traição das imagens* (cf. Figura 2), a conhecida imagem de um cachimbo com a legenda “*Ceci n’est pas une pipe* [Isto não é um cachimbo]”, de Magritte, o que nos levou a pensar em aproximações dada a relevância da discussão sobre a correspondência entre figura e efeito de sentido, expressão e conteúdo, forma e substância presentes em nosso objeto de pesquisa, ou o “figurativo do inominável”¹⁸ (Lispector 81). Foi, então, que nos deparamos com a análise de Curado:

Nas poéticas surrealistas, o acaso objetivo é uma forma de manifestação, interrogação e revelação daquilo que está por detrás das aparências, isto é, o desvelamento do que se objetiva diante de nós. O texto “visivamente” figurativo de Lispector mostra primeiro a dimensão concreta do objeto, para em seguida apontar, via estranhamento, a possibilidade da geração de outras figuras que existem sob as aparências. (Curado 105)

Como não relacionar o trecho citado ao “atrás do pensamento” (Lispector 13)? As figuras, realmente concretas, são maleáveis e remetem à *não-concretude*. Seja uma placenta, seja uma água-viva, ou flores, que trazem em si beleza e falibilidade; uma gruta, a escuridão, as folhas, o abismo e o espelho que, em um caleidoscópio, reflete o reflexo do reflexo do reflexo, assim como o pensamento se liga a outro indefinidamente. “Lispector dá ao enredo seu objeto, mas seu interesse transcende o visível e alcança outro significado, de modo que aquilo que os olhos veem não é só o que deve ser visto” (Curado 107). Segundo a constatação da analista, endossada pela nossa análise, parte-se das figuras palpáveis para se atingir o surreal, desvelando ou alterando significados.

Ao relacionar Magritte a Lispector, Curado observa que “Na obra de ambos, o figurativo conta com poucos elementos no construto textual e recolhas sígnicas semelhantes” (113), o que leva a autora a sustentar a hipótese de que a tradução do

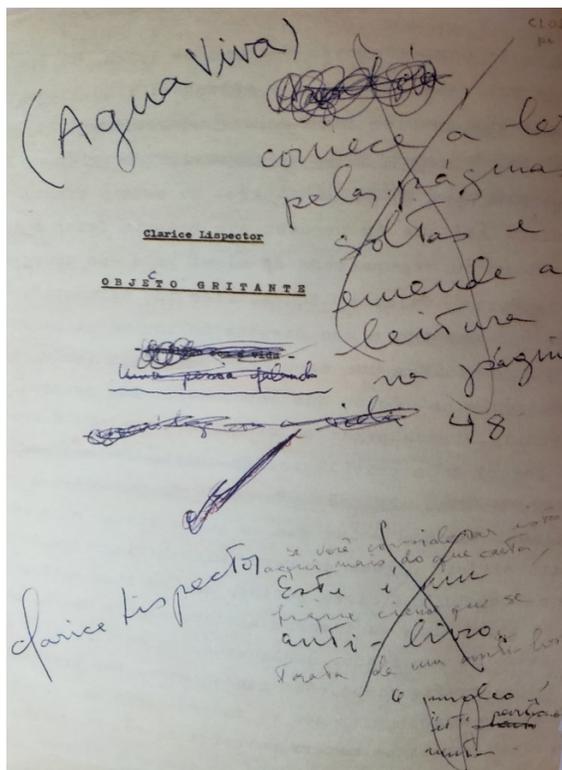
18 E, aqui, poderíamos fazer mais uma intertextualidade com *O inominável*, de Beckett...

que chamou de “cosmovisões similares” se dá por modos diferentes, concluindo com a sustentação de que os textos literários têm pares em outras linguagens e vice-versa. O processo de ressignificação das palavras e discursos é, todavia, uma prerrogativa da enunciação, fortemente encontrada na obra de Lispector. Temos ciência de que a língua é recursiva e se ultrapassa a si mesma por meio dela própria, contudo, o que percebemos é a avultação dessas possibilidades em *Água viva* em um esgarçamento entre forma e substância.

A palavra aparece, portanto, como um meio de identificação com o objeto. Ao negá-la, Lispector chama a atenção não só para a “realidade exterior, mas para o mistério por trás dessa realidade”, revelando a impotência e a limitação da palavra que também “pertence ao mundo do que é visível” (Paquet, 2000, p. 67). Apoia-se, tal qual Magritte, na “heterogeneidade de reflexão e [no] reflexo de especulação de espelho e imagem, a fim de resolver a exclusão mútua da visão e do pensamento (p. 79). Se Lispector questiona a palavra, Magritte perscruta o objeto, e ambos (des)realizam o que buscam realizar na medida em que negam seus meios de expressão, ou seja, a palavra e a forma. (Curado 94)

Cabe, também, refletirmos aqui sobre observação de Ivã Carlos Lopes de que “Ao lidar com o estético em qualquer de suas manifestantes, somos forçados a desacelerar nossa atenção para com o plano da expressão, contrariamente ao que costumamos fazer na comunicação corriqueira e utilitária do dia-a-dia” (Lopes 67), o que nos parece fazer muito sentido ao apreciarmos *Água viva*.

Figura 1 – Reprodução da primeira página do datiloscrito anotado de *Água viva*.



Fonte: (Curado 66)

Figura 2 – Reprodução de *La Trahison des Images* [*A traição das imagens*] (1928-1929), de René Magritte (1898-1967), óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm.



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/a-traicao-das-imagens-de-rene-magritte/>

Algumas reflexões finais

Apontamos confluências plásticas, em um processo marcadamente intersemiótico presente em *Água Viva* [1973]. Acreditamos que tais confluências foram imprescindíveis para que a leitura do livro se tornasse um acontecimento estésico, da ordem da tão celebrada e reiterada epifania lispectoriana. Tais raízes profundas nem sempre são apontadas em todas as dimensões trazidas aqui nos trabalhos sobre esse importante livro. Há diversos outros aspectos que não são mencionados pelo simples fato de ser a escritora e sua obra imensos e não delimitáveis por completo. O que se instaura na obra lispectoriana é, não há dúvida, a inscrição de perguntas.

Há profusão de catálises (Hjelmslev 99). Em linhas gerais, o enunciador deixa ausências propositais no texto, convocando o enunciatário a preenchê-las primando pelo *sensível*, sem negligenciar, contudo, que este é indivisível do *inteligível* e é, então, uma espécie de *valência* que atua em uma correlação inversa (mas indissociável e passível de nuances) com aquele para a produção de um valor, precisamente a produção de sentido. Essas ausências propositais na enunciação tornam o texto mais acelerado, como um unísono, uma grande carta sem pausas, o que para o enunciatário pressuposto, por outro lado, imprime uma necessidade de desaceleração. Toda aceleração textual exige do interlocutor uma leitura mais apurada, mais lentificada, por vezes carecendo de iteração. É o que faz o artista abstracionista ao negar a figura, instaura catálises.

Lispector não consegue prescindir completamente da figuratividade, afinal, a correspondência com um mundo natural pressuposto e, portanto, com sua ligação intersubjetiva com seu enunciatário, por ser a figuratividade a tela de um parecer que ancora a significação (Greimas, 82). *Água viva*, contudo, é um ensaio jazzístico, um improviso rumo a desiconização. Não se liberta da figura, mas consegue borrar muitas de suas formas clássicas. Sua escrita é o pincel modernista que também não rompe com o traço, mas o subverte. Para compreendê-la de maneira mais eficaz, assim como um observador desacelera seu olhar ao buscar indentificações na tela

abstrata, é preciso dessemantizar lexemas, [des]ancorar a doxa, e deixar o significante ter a predominância mais premente para atingir o inteligível. Por complexo que seja, e o é, o processo é de uma carga de inteligibilidade extrema. É na coadunação dos componentes da significação que se focalizam os vetores que se transpotencializam nesse projeto transfigurativo de emergência do sentido.

Depois de apresentarmos essa perspectiva estético-formal que perpassa a obra e que encontra amparo em outros artistas que repensam a forma da expressão, resta pelo menos uma discussão de cunho nuclear aos estudos discursivos: o quanto há de traços figurativos e qual seria o tipo de figuratividade, que se instala na nascente do sentido e não em seu acabamento, em *Água viva*? Como a confluência atua no efeito de transfiguração e constrói novos enunciados e estados de ser na enunciação, por meio de uma presença sensível do enunciador? Cremos ter apresentados chaves para vindouras e, quiçá, diversas outras investigações de tão vasta, densa e complexa obra de nossa literatura.

Referências

- Abel, Carlos Alberto dos Santos. “O movimento modernista brasileiro (1922-1945): caráter literário, econômico e político”. Revista *Cerrados* [online], v. 4 n. 4, Brasília, fevereiro, (2015 [1995]), p. 44–60. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/755> Acesso em: 02 out. 2021.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago”. Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Globo, 1995. p. 47-52.
- Andrade, Welington. “Clarice Lispector, ou a poética da esfinge”. *Getúlio* [online] n. 06, ano I, novembro, 2007, p. 53-55. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61428> Acesso em: 28 jan. 2021.
- Ávila, Affonso. “Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”. *Revista Iberoamericana* [on-line], Vol. XLIII, Núm. 98-99, Janeiro-Junho, 1977, p. 27-38. Disponível em: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1977.3208> Acesso em 20 nov. 2020.
- Barbosa, Frederico; Santos, Elaine Cuenca. *Modernismo na literatura brasileira*. IESDE Brasil, 2009



- Beckett, Samuel. “Algumas entrevistas”. Andrade, Fábio S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Ateliê Editorial, 2001, pp. 183-195.
- _____. *Malone Morre*. Tradução e posfácio de Paulo Leminsk. Brasiliense, 1986 [1951].
- _____. *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. Editora Globo, 2014 [1951].
- _____. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza; prefácio de João Adolfo Hansen. Globo, 2009 [1953].
- Beividas, Waldir. “A dimensão do afeto em semiótica: entre fenomenologia e semiologia”. In: Marchezan, Renata C.; Cortina, Arnaldo; Baquião, Rubens C. (Org.). *A abordagem dos afetos na semiótica*. Pedro & João editores, 2011, pp. 13-33.
- Bertrand, Denis. *Caminhos da Semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. SP: Edusc, 2003.
- Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rocco, 2011 [1955].
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix, 1989.
- Brasil escola. “Literatura: modernismo no Brasil. In: *Brasil escola* [on-line]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/o-modernismo-no-brasil.htm> Acesso em: 10 mai. 2021.
- Castello, José Aderaldo. *Literatura brasileira: origens e unidade*. Edusp, 2004.
- Cavalcanti, Camillo. “Sistematização da literatura contemporânea”. In: XXI congresso nacional de Linguística e Filologia em homenagem a Luiz Antônio Marcuschi. *Anais do CNLF*, vol. XXI, n. 03. Universidade Veiga de Almeida, 28 de agosto a 01 de setembro de 2017, p. 1217-1230. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/cnlf03/088.pdf Acesso em: 01 out. 2021.
- Curado, Maria E. *Interfaces estéticas em Clarice Lispector*. Editora UFG, 2010.
- Dines, Alberto. [Carta à Clarice Lispector, 1973]. In: Mastroberti, Paula. A palavra em quarta dimensão: leituras de *Água viva*, de Clarice Lispector. *Letrônica* [on-line], v.2, n.1, julho 2009, p. 317-318. Disponível em: (PDF) A palavra em quarta dimensão: leituras de *Água viva*, de Clarice Lispector (researchgate.net) Acesso em 02 dez. 2020.
- Enciclopédia Itaú cultural. *Enciclopédia* [on-line]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: 10 abr. 2021.
- Floch, Jean M. “Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral”. In: *Documentos de estudo do centro de pesquisas sociosemióticas*. Tradução de Analice Dutra Pilar. Revisão: Ana Cláudia de Oliveira e Eric Landowski. Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- Gatti, Luciano. “‘Sou feito de palavras’: A(s) voz(es) narrativa(s) em O inominável de Samuel Beckett”. *Viso: Cadernos de estética aplicada* [on-line], v. IX, n. 17, jul-dez/2015, pp. 103-132. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_LucianoGatti.pdf Acesso em: 18 mar. 2021.

- Greimas, Algirdas J. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. Estação das Letras e Cores, 2017 [1987].
- _____. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. 1 ed. Nankin : Edusp, 2014 [1983].
- Helena, Lúcia. [Orelha de livro] In: Lispector, Clarice. *Água viva*. Rocco, 1998 [1973]. Não paginado.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. Perspectiva, 2013 [1943].
- it. In: *Houaiss* [on-line]. São Paulo: Editora Moderna, 2020. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1 Acesso em 08 jan. 2021.
- it2. In: *Dicio*, Dicionário online de Português [on-line]. Porto: 7graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/it/> Acesso em: 09 jan. 2020.
- Librandi-Rocha, Marília. “Escritas de ouvido na literatura brasileira”. *Literatura e Sociedade*. [on-line], v. 19, n. 19, p. 131-148, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148> Acesso em: 02 jan. 2021.
- Lispector, Clarice. *Água viva*. Rocco, 1998 [1973].
- _____. *A descoberta do mundo*. Rocco, 1999 [1984].
- Lopes, Ivã C. “Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação”. *Itinerários* [on-line]. Araraquara, n. 20, p. 65-75, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2672> Acesso em: 10 out. 2020.
- Maciel, Ulisses A. G. *Samuel Beckett e os limites do in-dizível*. 2016, 98f. Dissertação [Mestrado em Letras], Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2016. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3318/1/tese_9579_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Final%20-%20Ulisses%20Augusto.pdf Acesso em: 17 fev. 2021.
- Magritte, René. *La Trahison des Images [A traição das imagens]*. 1928-1929. Óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm. Disponível em: <https://arteartistas.com.br/a-traicao-das-imagens-de-rene-magritte/> Acesso em: 30 nov. 2020.
- Mastroberti, Paula. “A palavra em quarta dimensão: leituras de Água viva, de Clarice Lispector”. *Letrônica* [on-line], v.2, n.1, julho 2009, p. 317-329. Disponível em: (PDF) A palavra em quarta dimensão: leituras de Água viva , de Clarice Lispector (researchgate.net) Acesso em 02 dez. 2020.
- Mata, Larissa da. “Água viva: orienta(liza)ção modernista”. *Anuário de Literatura* [on-line], número 12, p. 07-20. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5445/4880> Acesso em: 23 nov. 2020.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920 - 1945)*. Difel, 1979.



- Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira*. 5. Cultrix, 2001.
- Moreira, Fernando de Freitas. *Transfigurando o código: A presença sensível na ressignificação da palavra em seu deslimite*. 2021, 145 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-24052021-191446/pt-br.php> Acesso em: 05 abr. 2021.
- Moser, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. Cosac Naify, 2011, 752 p.
- Muzait, Zahide L. *O fluxo da consciência no conto “a imitação da rosa” de Clarice Lispector*. Universidade Federal de Santa Catarina, v. 14, n. 4 (1979).
- Nascimento, Evando. “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico”. *Gragoatá* [on-line], Niterói, n. 39, 2º sem. 2015, p. 376-391.
- Nunes, Benedito. (coord.) “Introdução do coordenador”. In: Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed crítica. Paris: Association Archives de La littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine Du XX siècle. CNPq, 1988, p. XXIV-XXXIII.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”. *Remate de Males*, v. 9, 1989, pp. 95-105.
- Prado Jr., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. *Remate de males*, n 9, p. 21-29. 2015 [1989]. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636558/4277> Acesso em: 12 dez. 2020.
- Rivage de bohème. “Mouvements picturaux 20-21e siècles”. *Rivage de bohème* [on-line]. Disponível em: <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-20-21e-siecles/mouvements-picturaux-20-21e-siecles.html> Acesso em: 02 fev. 2021.
- Rosenbaum, Yudith. “As metamorfoses do mal em Clarice Lispector”. *Revista USP* [on-line], n. 41, p. 198-206, São Paulo, março-maio, 1999. Disponível em <http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/download/28446/30304> Acesso em 10 dez. 2020.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”. *Perspective* [on-line], 2 | 2013, p. 01-17, Paris, publicado on-line em 19 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539> Acesso em: 02 out. 2021.
- Stegagno-Picchio, Luciana. *História da literatura brasileira*. Nova Aguilar, 2004.

Zilberberg, Claude. *Elementos de Semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. Ateliê Editorial, 2011 [2006].



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).