

O fio metálico em *Água viva*

Luciana Abreu Jardim
PUCRS

Água viva abre de forma esplendorosa e sobretudo incomum – *É com uma alegria tão profunda*¹ –, que desde o início impõe certa barreira interpretativa. A rapidez das cenas, dissolvidas em breves pinceladas da pintora-narradora e mescladas às imagens pesadas e sonolentas que contrapõem o seu relato vertiginoso, suspende a tentativa do exercício laborioso de investigá-la nos seus pormenores agônicos, em percursos quase obsessivos pelo “é da coisa”, ou o “it”, ou “o estado de graça”, ou pela mascarada simplicidade do “vigor animal”. Esses são todos temas recorrentes da trajetória literária clariciana, mas em *Água viva* eles ressoam numa intrincada tonalidade visceral.

Desde o seu romance de estréia – *Perto do coração selvagem* – publicado em 1944, configurou-se certa desvinculação da escrita de Clarice Lispector aos domínios que preconizam uma investigação voltada a aspectos marcadamente sociais.² É nessa perspectiva um

¹ Cf. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Circulo do livro, 1973. p. 7. Em *Three steps on the ladder of writing*, Hélène Cixous refere-se a essa estratégia no romance *O lustre*, no qual a frase de abertura ganha espessura que ultrapassa o simples começo do texto, funcionando como se estivesse no corpo da obra, em situação de trabalhado contato com o receptor (1993, p. 82).

² Na esteira de Cornélio Pena e de Lúcio Cardoso, os primeiros representantes do romance introspectivo, Antonio Candido aproxima os primeiros romances de Clarice Lispector. O crítico situa *Perto do coração selvagem* e *O lustre* (publicado em 1946) em “curiosas encruzilhadas do tempo psicológico”. No entanto, ele rechaça a possibilidade do apelo histórico nessas narrativas, já que as considera em descompasso com a realidade circundante, pois, segundo Candido, são obras “fora do espaço” (1965, p. 153). Alfredo Bosi também acentua a tendência à introspecção nos textos de Clarice, através do destaque de recursos explorados pela romancista como o “uso intensivo da metáfora insólita”, a “entrega ao fluxo de consciência”, a “ruptura com o enredo factual” (1994, p. 424).

tanto avessa às relações históricas que se consolida o caráter fragmentário de *Água viva*. O texto, publicado em 1973, foi recebido no âmbito de interpretações que não levaram em conta a sua relevante dimensão social. A reportagem de Léo Gilson Ribeiro, na *Revista Veja*, por ocasião da publicação do livro, sublinha o caráter egóico da narrativa. Intitulada “Auto-inspeção”, não há nesta matéria qualquer referência que aluda à perspicácia da narradora-pintora, uma personagem cuja sagacidade flagra momentos para além do solipsismo de sua subjetividade narcísica. O crítico realça antes o desmantelamento da estrutura narrativa para, em seguida, isolar a protagonista em meditações amorosas: “Não há enredo, nem personagens, nem transição cronológica entre passado e o presente. Rudimentarmente, trata-se de um monólogo? Ou de uma carta? De qualquer maneira, de uma auto-inspeção sofrida, lúcida e despojada, em que uma mulher se dirige a um homem que a amou” (Ribeiro, 1973: 113).

Nessa mesma linha, o trabalho “Anotações sobre ‘Água Viva’” – I, de Elias José, no qual a obra em questão reaparece como expressão máxima do exercício literário, ou seja, trata-se da liberdade de escrever apenas o instante vivido, eximindo a narrativa de qualquer “compromisso estipulado” (1974: 2). Publicado no ano de 1979, o trabalho de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, de forma análoga, acentua o recorte fragmentário: “o improviso que é *Água Viva* só termina, porque a narradora decide deliberadamente, por ato voluntário, encerrá-lo, isto é, morrer um pouco” (2000: 269, grifo nosso). Na introdução do volume *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* (1988), Benedito Nunes capta a poeticidade da obra e a classifica como um improviso musical, de forma a retratar o espaço agônico da linguagem. De acordo com Nunes, trata-se da narração de uma história que não pertence a ninguém, a partir da alusão a histórias episódicas. No ensaio elucidativo do mesmo crítico, “O jogo de identidade”, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), a reavaliação do livro possibilita uma “espécie de meditação apaixonada, feita de lampejos intuitivos” (1989, p. 168), marcada por “súbitas iluminações” (1989, p. 169). A função do improviso é desdobrada, uma vez que esta não atua apenas como variação, mas impossibilita a restrição do texto a um único gênero. Para Nádia Battella Gotlib, em “Um fio de voz: histórias de Clarice” (In: Nunes, 1988), existe em *Água viva* algo de inovador na produção clariciana que cria “estilhaços em desintegração”. Analisando as crônicas da ficcionista em

relação a esse texto, Gotlib, semelhantemente aos críticos antes mencionados, mantém a noção de segmentação da narrativa.³ Na biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995), a crítica alude a um ténue substrato de enredo, que, no entanto, a personagem narradora “não sabe definir bem” (1995: 410). Sobre esse fio que transpassa o livro, Gotlib sugere uma espécie de monólogo com um interlocutor ausente e salienta a imbricação com as crônicas da escritora. Dos fragmentos que ilustram a bricolagem da escritora, ela destaca alguns pertencentes ao volume *A legião estrangeira*, entre eles estão “Os espelhos de Vera Mindlin”, “Esboço de um guarda-roupa” e “A pesca milagrosa”. As referências ao “estado de graça”, que estão no final de *Água viva* e remetem diretamente à obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, também participam da colagem evidenciada pela biografia. Tal princípio, no entanto, permanece quantitativamente acentuado na obra, suplantando a possibilidade de nela haver uma linha condutora que reúna o desconexo, conforme o recorte crítico que apresentamos sucintamente.⁴

Algumas indicações em *Água viva*, ainda que ténues, sugerem uma leitura diversa daquela que valoriza a desconexão, a sucessão aleatória de imagens fugidias criadas por uma personagem em deslocamento, pois ela já não se satisfaz com a pintura – sua atividade anterior à prática da escrita –, tampouco a protagonista se deixa seduzir pelas construções pertencentes às convenções semânticas e sintáticas da linguagem corrente. A entrada da pintora no terreno da escrita incita disposições pulsionais de composição e justifica, por um viés entre outros, a relevância do elemento corpóreo para a sua criação. A pintora pretende estender a sua prática fluida, na qual se vale da liberdade das tintas, para o domínio da escrita, com a finalidade de aproximar o interlocutor de sua exploração no campo verbal, uma vez que, com a pintura, ela reconhece as armadilhas que encobrem a busca pelo ambicionado estado bruto das coisas. Como a expressão de sua sabedoria depende justamente da ausência de

³ “*Água Viva* apresenta-se basicamente como uma colagem de fragmentos, alguns anteriores e aqui reaproveitados em novo arranjo, cujas histórias, enxertadas, ganham novo realce: tal como a história do homem bonito que vê na rua, a dos bichos, a das flores” (Gotlib, 1988, p. 188).

⁴ Em JARDIM, Luciana Abreu. *Revolução poética em Água Viva*. Porto Alegre: 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002, exploramos mais detalhadamente os temas abordados nesse ensaio.

habilidade, nesse aspecto a sua escrita ideal seria o exercício de delicadas apreensões do imponderável, algo no caminho da pronúncia de “sílabas cegas de sentido” (AV, 1973: 10). Como a escritora não pode prescindir das palavras, ela se evade para o que chama de sentido “quase que só corpóreo” (AV, 1973: 10), por isso a necessidade de alimentar-se da própria placenta, o que intensifica a corporalidade intrínseca à composição da pintora, alcançando também o leitor. Este participa de toda a *vía crucis* da personagem-pintora, sendo enredado pela narradora num jogo de violenta cumplicidade.

A escrita corporal da pintora-narradora vai-se esclarecendo aos poucos e, em seguida, ela se rende ao simbólico, visto que reconhece a urgência de um instrumento diferente das tintas para se comunicar com o leitor – o fenotexto⁵: “(...) Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (AV, 1973: 10-11). Quanto ao “direto” que ela atribui à pintura, está na facilidade com que esta captura o que não precisa mais do que o olhar para fazer sentido. Assim, a pintora-narradora cria uma cena que se assemelha a uma pintura: “Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida” (AV, 1973: 11). Essas imagens remotas da escrita corporal remetem tanto à visão de uma tela quanto instigam a nossa audição, necessitando da leitura para apreensão da nossa ancestralidade. Através do signo verbal, a leitura corpórea destaca o eco presente em dinossauros, ictiossauros, plessiossauros – desdobrando o invisível que está na tela, o qual, para a pintora-narradora, é dado diretamente, ou seja,

⁵ Cf. KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1985. Em linhas amplas, a teórica postula duas noções que fundamentam a prática literária – o genotexto e o fenotexto. O primeiro vale-se da mobilidade característica da *chora*, referência ao *Timeu* de Platão como algo de difícil apreensão, pois está fora do alcance do sensível e do inteligível. A apropriação da *chora* pela teórica resulta em dispositivos fonemáticos e melódicos que formarão o genotexto. Cabe ao genotexto o resgate da anterioridade signíca própria da *chora* semiótica. Dessa forma, ele se apresenta subjacente à linguagem, que é designada pelo termo fenotexto. Este se manifesta diretamente ligado à lei paterna e à noção do simbólico. Por isso, a combinação desses dois termos, isto é, de um lado a mobilidade do genotexto e de outro a necessidade das regras, das convenções do fenotexto constituem os fatores que possibilitam a comunicação e também a linguagem poética. Em *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Kristeva desenvolve as etapas que compõem a gênese das funções semiótica e simbólica, com base em conceitos psicanalíticos, até a configuração dos mecanismos do genotexto e do fenotexto.

sem a sofisticação que configura a complexidade de sua escrita. Percebemos que ela transpõe o procedimento para o texto literário, pois ficamos antes envolvidos com a sonoridade do enunciado do que interessados pelo seu significado. Nesse momento, ainda que com atenuada parcela de ingenuidade, ela aproxima a escrita da pintura, na medida em que oferece à nova forma de expressão o imediato da pintura, fazendo com que os signos se obscureçam na malha poética. Para tanto, a pintora-narradora os sobrepõe e, através do recurso da repetição, ela os desgasta, deslocando a atenção para a leitura corporal que se caracteriza pelo entrecruzamento da necessidade de libertação signíca e a finalidade de comunicação com um novo público: o leitor. Eis o enviesado que percorre o estilo clariciano:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piroetas (...) (AV, 1973: 11, grifos nossos).

A contorção de sua escrita convulsa é intensa, e, tenazmente, ela vislumbra a palavra para além de suas possibilidades imediatas: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (AV, 1973: 12). A personagem-narradora, entretanto, não pretende encurtar o acesso ao direto de sua pintura-escrita, já que existe um caminho a percorrer carregado de espontaneidade, e, nesse ponto, a comparamos com a simplicidade grácil e animalésca de Lucrecia Neves, de *A cidade sitiada*. Em contrapartida, diversamente da protagonista do subúrbio de São Geraldo, a narradora do texto aquoso tem consciência de que sua natureza instintiva é perigosa, e por isso não se restringe à atitude de cunho simplesmente pulsional. A complexidade da pintora-narradora dá-se pelo seu avesso, isto é, pela fugaz vivacidade do sangue exposto. Sem nome, sem pele – paradoxalmente próxima e distante, ela guarda os resquícios das unhas vermelhas de Macabéa, ou da boca vermelha de Joana, ou das rodela carmim no rosto de Lucrecia –, a voz protagonal de *Água viva* realça algo da nossa organicidade nas suas formas mais simples: plasma, sangue, água. Oscilando entre a racionalidade e algo mais complexo, a pintora-narradora colide nos limites da narração do “instante-já”: “Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro. (...) Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima” (AV, 1973: 12).

Essa breve ilustração do percurso agônico da pintora-narradora é apenas uma das múltiplas trajetórias que evidenciam a existência de um “frágil fio condutor” (AV, 1973: 43) no seu relato pungente. Outro aspecto que justifica a busca de coesão nesse texto diz respeito à recorrente metáfora metálica que transpassa o desafio corporal da personagem, movimentado-se em flagrante sentimento de revolta com e contra o signo, pois está diretamente imersa no mal-estar característico do instante-já, este, que, segundo Paul Virilio,⁶ instaura o desaparecimento do político, portanto, da reflexão. O espelho representa, em *Água viva*, o apagamento das interrupções espaciais, as quais justificam a afirmação da personagem narradora: “só no tempo há espaço para mim” (AV, 1973: 9). A referência ao espelho que se desenrola no final do relato promove acurada reflexão acerca desse espaço ubiqüitário que o constitui e retira o impacto de outra afirmação ainda no início da obra, na medida em que a narradora aprofunda a vagueza atribuída ao objeto metálico: “Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é espaço mais fundo que existe.” (AV, 1973: 93).

A mobilidade do fluxo textual que é percorrida pela isotopia referente à velocidade mantém-se no espaço sem referencialidade característica do material metálico suscitado pela protagonista. Na predicação dada ao espelho do “ir para frente sem parar” está o prenúncio do retrato – tanto no sentido fotográfico⁷ quanto no aspecto modelar desta palavra – da contemporaneidade marcada pela perda do político, este que se imiscui na tessitura engendrada pela protagonista, de maneira a apagar as interrupções hostilizadas pelas sociedades “técnicas”. A necessidade de produzir ininterruptamente, de modo a percorrer o tempo habitando-o, constrói um dos eixos temáticos mais corrosivos de *Água viva*. O desenvolvimento da alusão ao espelho demove a violência intrínseca ao instante-já, fazendo com que a pintora-narradora percorra o *dromos* no seu âmago. Ela se

⁶ Cf. *L'espace critique e Vitesse et politique*, obras que criticam a violência decorrente da velocidade aliada à dominação excessiva da técnica sem limitações próprias de um ajustamento reflexivo conveniente para a esfera social.

⁷ Em *A câmara clara*, a formulação do punctum barthesiano constitui a metáfora fotográfica que transpassa todo o percurso da narradora: “O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash” (AV, 1973, p. 19).

recusa a ser um objeto, atitude de sublevação contra a maquinação, por isso a pintora perscruta o direto da sua escrita torturada – “O que é um espelho? É o único material inventado que é natural” (AV, 1973: 93):

Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa (AV, 1973: 93-94).

A personagem narradora nos fala diretamente do domínio ubiqüitário simbolizado por esse espaço metalizado que é o espelho. Ela que afirmara, ainda no início do seu relato, que se metaliza para pegar a “palavra que estala no espaço do dia” (AV, 1973: 17), escolhe a transparência perigosa de um objeto que prefigura a perda do horizonte da humanidade. Trata-se do estreitamento espacial motivado pela cobiça do olhar que Paul Virilio elucida, entre outras obras, em crônicas do volume *A bomba informática*. Ou seja, o filósofo nos coloca na urgência de um mundo apagado por intermédio da virtualização exacerbada de uma existência que privilegia a superexposição, a superiluminação em detrimento das variações, das oscilações e das sutilezas que participam das rupturas, das alternâncias e da necessidade da permanência da trajetória.

Eis o exercício clariciano da pintora-narradora que interrompe a visceralidade constante da fluidez do seu vermelho-escarlata (o qual também constitui sentimento de revolta contra a automação) para protestar contra o desaparecimento da capacidade do pensar/sentir aludida por esse paradoxal material metálico, outrora descrito como “dura água” (AV, 1973: 17). Por isso, o espelho hesita entre a naturalidade da água em movimento – água viva – e seu perigoso efeito de elemento marinho que esconde o segredo da técnica, delineando a natureza petrificante de medusa deslocada para as interrupções artificiais da máquina fotográfica da pintora-escritora:

Para isso há de surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não corpo. Corpo da coisa (AV, 1973: 94).

Não se trata do mesmo quarto da protagonista de *A paixão segundo G.H.* Esta personagem de tonalidade epifânica, no encontro palpável com a viscosidade da massa branca da barata, também luta contra a redução do espaço do quarto de empregada que a encerra sem movimento. Em *Água viva*, observamos a radicalização dessa experiência: a personagem narradora sem nome entra num quarto vazio com um espelho. Existe, entre essas experiências, certa violência que a crítica já sedimentou na exploração mística de G.H. Para tanto, basta percorrer os comentários que se avolumam sobre o percurso da protagonista em tensão com a busca pela neutralidade, pelo inexpressivo ao qual a barata a impele.⁸ Em contrapartida, em *Água viva*, essa luta é ainda mais árdua, porque percorre a sutileza de um elemento sem a vivacidade e a náusea despertada pela barata – características que se desdobram para formar o enredo lispectoriano. O insosso do espelho, que pontua a nossa ubiqüidade, faz com que o relato da pintora-narradora seja incompreendido. Manifesta-se, nessa medida, efeito de coesão discursiva na expressão “linha de aço” (AV, 1973: 43). Seus interlocutores são desafiados, assim como a personagem narradora instiga, a percorrer esse espaço – “linha de aço” –, e o processo é mais complexo que a ingestão do inseto:

Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo (AV, 1973: 94).

A pintora-escritora nos ofusca com a recriação desse espaço agônico que é o espelho de acordo com a descrição do imperceptível: “É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água” (AV, 1973: 95). Existe uma delicadeza cortante nesse apelo sinestésico que funciona como a sutil ingestão de água – a qual, em seguida, é percebida não pela sua ausência de gosto, mas, enviesadamente, pelo seu excedente gosto metalizado.

⁸ O volume coordenado por Benedito Nunes – *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* (1988) concentra-se na análise do livro em questão. Além do estudo que perscruta todas as páginas do livro, há uma extensa bibliografia que o coloca no centro dos estudos claricianos.

A personagem narradora nos torna tão “metalizados” quanto ela própria, que antes se metaliza (AV, 1973: 17) para suportar o relato de quem esteve em contato com a luz crestante. Em *Perto do coração selvagem*, romance de estréia já evidenciado pela crítica em função de sua fragmentariedade, o apelo sinestésico ganha uma personagem transgressora. Sobre o roubo cometido por Joana, esta protagonista subversiva diz: “O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS, 1998: 20). Em *Água viva*, o vermelho-escarlate nos salva, pois a personagem narradora nos ensina a respeitá-lo como forma de não perdermos a nossa humanidade. O perigo está na aparente neutralidade grácil dessa transparência da água viva metalizada que engolimos sem consciência. Por isso, a escritora-narradora nos contempla com a leitura corporal extenuante. Ou seja, ela toca no interdito e faz com que respeitemos o mistério: “Há objetos que são esse mistério total do ‘X’” (AV, 1973: 96). Tocamos nesse “instante-já” em outra possibilidade que rompe com a fragmentação de *Água viva* e atija uma multiplicidade de caminhos, ainda mais delicados, porque secretos, a percorrer.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1965.
- CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Trad. Sarah Cornell e Susan Sellers. New York: Columbia University Press, 1993.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, B. (Org.). *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC, 1998. p. 161-195.

- JARDIM, Luciana Abreu. *Revolução poética em Água Viva*. Porto Alegre: 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.
- JOSÉ, Elias. Anotações sobre “*Água Viva*” – I. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Minas Gerais, p. 02, out. 1974.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1985.
- _____. *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris: Fayard, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1949.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC, 1988.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Auto-inspeção. *Revista Veja*, São Paulo, 19 set. 1973.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois, 2000.
- _____. *Vitesse et politique*. Paris: Galilée, 1977.