

**A palavra em quarta dimensão:  
leituras de *Água viva*, de Clarice Lispector**

---

**letrônica**

---

Paula Mastroberti<sup>1</sup>

Clarice,  
Li o seu livro de um jato só (*Água viva*). Sem parar. É curioso, pois sem nenhum “plot” ele tem um suspense próprio, transmite grande carga de uma ansiedade pelo que de bonito você vai dizer no parágrafo seguinte. Sabemos que não há um desfecho mas corremos até o fim em busca dele. E então é aquele suspiro final. Acho-o maravilhoso. É um contato com o bonito-puro. E isto dito por mim tão pouco abstrato, tão “operacional” mesmo na minha atividade como escritor, é muito significativo. Você venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento. Mas mesmo sem estes o livro prende e se enovela porque dentro da abstração há uma série de vivências muito nítidas e muito lindas. A gente vai encontrando a todo instante situações -pensamento e vai se identificando com elas como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo. Eu pessoalmente me liguei a uma dúzia deles.  
É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia. É o mesmo uso do tema principal desdobrando-se, escorrendo até se transformar em novos temas que, por sua vez, vão variando, etc. etc.  
O Gustav Mahler está muito em voga, não? Mas apesar do modismo mahleriano tenho tido um especial prazer em descobrir essas coisas só minhas nas obras dele. Você certamente o conhece, mas deve cultivá-lo porque se parecem nesta ansiedade elevada à condição de harmonia.  
E aí acho que posso responder à sua pergunta fundamental: o livro está terminado? Está. Definitivamente. Mas na mesma medida em que um movimento de uma sinfonia se contém em si mesmo. Ou, na mesma medida em que uma sinfonia de Beethoven ou do próprio Mahler dispensam as outras. O seu *Água-viva*, assim como os

---

<sup>1</sup> Escritora, Artista Plástica, Mestre e Doutoranda-bolsista CNPQ pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com projeto de tese inserido dentro da área de Teoria da Literatura, Literatura Infantil e Juvenil, Leitura e Ensino, intitulado *Leitores na Terra do Nunca: ressignificações a partir de uma viagem imaginária*

movimentos e as sinfonias “funcionam” individualmente, tem sua vida própria. Mas também podem pedir uma continuação. (Aqui entra a minha furiosa imaginação e onipotência te sugerindo dois outros movimentos: quem sabe um sobre encontro-desencontro, mezzo-vivace e, depois, um outro andante-maestoso, final?)  
O importante, porém, é isto: você concebeu e produziu algo exatamente bonito. E terminado.

Abraço  
Dines<sup>2</sup>



Composition n. 8, Michael Seuphor

### 1 O salto da plataforma

Ao término da leitura de *Água viva*, restam três impressões: a primeira é a de um tempo diegético praticamente inexistente — o único que avança é o que se leva para ler o livro, variando conforme o modo como o fazemos (de um fôlego só, ou com interrupções para um cafezinho, para uma ida ao banheiro, para responder a um instante nosso, fora do espaço das palavras, o instante da vida que circunda nossa leitura); a segunda é a de que se trata de uma correspondência dirigida à alguém; esse alguém — minha terceira impressão — não sou eu, mas outro além de mim, verdadeiro destinatário para a carta que intercepto.

Essas três impressões poderão ser de pouca valia para o trabalho que se segue. Contudo, não gostaria de menosprezar os sentimentos imediatos de um leitor, mesmo o mais leigo. E, muito embora falar em impressões esteja fora de moda, me afirmo sobre elas como plataforma de salto para um mergulho cuja profundidade, espero, aumente no decorrer das reflexões destituídas, essas sim, de sentimentos no nível de primeiridade<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Carta de Alberto Dines à Clarice Lispector, datada de 20 de julho de 1973.

(Disponível no site da autora: [http://www.claricelispector.com.br/carta\\_albertoDines.aspx](http://www.claricelispector.com.br/carta_albertoDines.aspx))

<sup>3</sup> A expressão *primeiridade* aqui tem relação com o significado semiótico atribuído por Charles Sanders Peirce: o lugar que ocupam as impressões sensíveis e imediatas, os sentimentos que afloram antes mesmo que deles se tome consciência e que, para Peirce, já se qualificam como signos em si mesmos. Por baixo da estrutura aparente desse ensaio, subjazem os conceitos de signo em relação aos seus fundamentos fenomenológicos, situando a obra

## 2 Índices<sup>4</sup>

Eu não gosto de ler orelhas, prefácios, notas — aquilo que Gérard Genette denomina de *paratextos* — antes da leitura da obra propriamente dita. É preciso, em primeiro lugar, me deparar com a massa bruta e criativa engendrada pelo autor, esse a quem prefiro não ser apresentada imediatamente, e até esquecer o nome. A data, ao menos ela é importante? Não para mim. Prefiro o estranhamento puro do primeiro encontro: eu e a obra, estranhos um ao outro, convivendo um mesmo *instante-já*, como diria a autora em foco nesse trabalho. Depois do processo puramente químico, aí sim, deter-me, em primeiro lugar, voltar-se a *nota prévia*, apresentando o texto na edição analisada, e descobrir que Clarice “escrevia e reescrevia seus textos” (p. 5)<sup>5</sup>: o texto de *Água viva*, datado de 1973, substanciado no objeto editorial que tenho em mãos, possui, segundo Marlene Gomes Mendes<sup>6</sup>, algumas alterações em relação às anteriores.

Essa informação, eu a ressalto em primeiro lugar, para evidenciar o processo criativo não só da escrita e de suas relações com o processo de publicação, geralmente obliterado quando insistimos em entender a obra como algo fechado, um instante criativo congelado imediatamente após a desova. É esclarecido na nota que Clarice não revisava suas obras após publicação; assim, essa última edição procura sanar, através de revisões, as possíveis “incoreções que, com o tempo, foram se incorporando ao texto original” (p. 6). O segundo motivo pelo qual toco no assunto concerne ao próprio estilo da escritura de Clarice, *jazzístico* à primeira leitura, ou seja, dando a sensação de construir-se no improviso, com base num impulso irreflexivo, como quem deságua as palavras em um único gesto. Porém, graças à informação de Mendes, fica desde já implícito que não é assim: escrever e reescrever indica uma rédea forte condutora do discurso, as palavras postas de caso pensado, calculadas, medidas. Nada é eventual ou acidental, no texto de Clarice, mas fruto do esforço de “pegar com a mão a palavra” (p. 12). Essa caça à palavra é que a leva ao processo de refazer o texto, à procura incessante em atingir aquilo que está “atrás do pensamento”. Ora, temos aqui, então, uma inter-relação entre forma, conteúdo e as condições de sua própria produção criativa —

---

analisada como um objeto ou fenômeno cujo sentido e significado só se atualizam nesse “entre” resultante do encontro do leitor com o texto.

<sup>4</sup> Como a expressão *primeiridade*, o subtítulo *índices* também deriva da semiótica peirceneana, sendo um conceito que engloba todo efeito de *secundidade* cognitiva, ou seja: o modo como percebemos o objeto ou atribuímos um significado através da leitura ou reconhecimento dos seus atributos indiciais, denotativos ou metonímicos.

<sup>5</sup> A fim de não repetir desnecessariamente os dados da edição da obra *Água viva* utilizada para esse trabalho, limitarei a citar o número da página de cada citação. A referência completa encontra-se no final desse trabalho.

<sup>6</sup> Responsável pelo estabelecimento do texto, doutora em Literatura pela USP e professora de Crítica Textual na UFF.

que arca com os riscos de sua proposta, tornando-a passível de degenerações decorrentes dos modos de veiculação editoriais.

Nas orelhas, Lucia Helena<sup>7</sup> fala em “trama tênue”, em “romance sem romance”. Mais adiante, classifica *Água viva* como um “lindo poema em prosa”. Interessante: minha primeira sensação é a de que eu me encontro diante de uma epístola, um relato — um conto. O fato de constituir-se uma peça solitária não serve para classificá-lo como “romance”. Basta recorrer ao exemplo de *Fera na selva*, de Henry James, ou *O primeiro amor*, de Samuel Beckett, ambos publicados recentemente pela Cosacnaify<sup>8</sup>, para comprovar que um relato ou conto continuará se caracterizando assim, mesmo em versão avulsa. Já poema em prosa — sim, talvez. Sim: é o que ele parece, sobretudo nos seus momentos de mais puro lirismo, como em “ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo” (p. 13). Mas romance? Auto-explica-se a própria voz narrativa: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve.” (p. 11-12.) O que ela escreve é um só clímax? Os dias envolvidos nessa escritura mal se sobressaem, e esta parece voltar-se ao leitor, de fato, como um jorro único, um corpo feito “riacho”(p. 11): sempre o mesmo, e jamais o mesmo. Por isso a preocupação com o *instante-já*, em aprisioná-lo em palavras, tal como a pintura que apreende a si mesma através do gesto inscrito no tempo de cada pincelada. *Água viva* não é um romance. Isso que li são instantes em fluxo lírico de prosa — “o desespero das palavras [ocupam] mais instantes que um relance do olhar” (p. 15).

Conto, epístola ou relato — decida cada leitor.

### 3 E se temos uma narrativa, vamos a ela

Começando pelo título, *Água viva*<sup>9</sup>, que logo nos sugere algo fluido, em perpétua e inconstante mutação e movimento. Água-viva também é o nome popular das medusas e caravelas, animais que habitam os mares e que queimam ao toque, referência que a ilustração de capa do livro analisado prefere ressaltar. Haverá, portanto, algo de intocável, inatingível, nessa água inquieta, contrária à imagem de um lago tranqüilo? *água viva* é uma metáfora

---

<sup>7</sup> Professora titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF)

<sup>8</sup> O primeiro publicado em 2007, o segundo em 2004, dentro da Coleção Particular, juntamente com o conto *Bartleby, o escrivão* de Herman Melville (2005).

<sup>9</sup> Este título foi o terceiro e definitivo cogitado pela autora, antecedido por outros dois: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. O primeiro exerce bem uma função designativa do seu conteúdo; o segundo, embora ainda indicativo, mescla-se a certa conotação de concretude do texto, como se ele fosse um objeto matérico e ao mesmo tempo falante. Ao definir-se por *Água viva*, a autora demonstra a capacidade de síntese metafórica e poética, ao aludir ao movimento da escrita e ao mesmo tempo da vida nela significada, muito embora se afaste do sentido da epígrafe de Seuphor.

energética, nada dócil. Prosseguindo ainda na leitura dos paratextos, detenho-me na epígrafe<sup>10</sup> escolhida pela autora como bússola exegética. Diz ela:

“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura ? o objeto ? que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.” Michel Seuphor<sup>11</sup>. (Epígrafe de *Água viva*.)

A idéia de uma linguagem que nada signifique, a não ser ela mesma, que nada represente, a não ser a própria matéria da qual é feita ? no caso da pintura, as próprias cores e formas puras; no caso da palavra, o signo em sua opacidade ? norteará esse esforço em eliminar o que quer que se pareça com “história”, “personagem”, ou seja, qualquer figura ou objeto de representação que não seja o fluxo do pensamento como ato existencial em si.

Apesar disso, algo se passa com esse remetente cuja mensagem interceptamos. Ele deseja congelar o tempo; ele deseja ser um corpo em palavras, viver uma personagem em sua verticalidade — essa é uma história vertical, uma história pintada em verbo, mas nem por isso monocromática. Essa voz que pretende escrever com o corpo todo, porém, esvai-se de si mesma. “Meu estado é o de jardim com água correndo” (p. 16); o estado dessa *persona* é a de um corpo autoral de onde verte a voz que discursa para além do próprio corpo, essa matéria localizada em tempo e espaço. Na maior parte das vezes, a voz — que insiste em afirmar sua opção pelo verbo como gesto pictórico: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura.” (p. 14.) — assume-se entrelaçada ao tecido das palavras, sem o qual não poderia corporificar-se — “se eu tenho que aqui que usar-te palavras, elas tem que fazer quase que só corpóreo” (p. 11). O resultado é essa impressão de fluidez entre o “fora” e o “dentro”, de liquidez entre sujeito e mundo: essa voz provém de um corpo, mas não o constitui, tampouco é constituída que não a partir do próprio fluxo verborrágico.

A intenção dessa remetente cujo sexo, mesmo ele, é determinado pelo discurso que gera, é falar a um *tu* que não me é dado conhecer. Um *tu* subentendido — pelo próprio discurso — como o de um sexo oposto. Só com muito esforço eu poderia me imaginar como destinatária dessas palavras atraentes, hipnóticas ou “enfeitiçadas” (p. 87) que procuram

---

<sup>10</sup> Epígrafe cuja função é prioritariamente reforçar a intenção de matericizar o texto como se objeto pictórico. Trata-se de uma epígrafe que se refere ao ato da escritura, da elaboração da linguagem como uma massa a ser exaustivamente trabalhada, até que dela se desprenda seu sumo poético e puramente sensório. Certamente essa epígrafe foi a orientadora desse meu desejo de analisar a obra não tanto pelos conteúdos e temáticas abordadas ? aquilo ao qual ela se refere ? mas, sobretudo, para responder aos apelos que a linguagem, ela mesma, enquanto forma, apela aos meus sentidos.

<sup>11</sup> Michel Seuphor, autor da obra reproduzida como epígrafe figurativa desse trabalho, é artista plástico, crítico, romancista e poeta, nascido em 1901 na Antuérpia, Bélgica e falecido em Paris, França, em 1999. Publicou textos sobre teoria e crítica de arte, participando do movimento abstracionista que incluiu, entre outros, Piet Mondrian e Vassili Kandisky. Infelizmente, não consegui obter a fonte do excerto escolhido para a epígrafe.

acercar-se de mim, integrar-me a esse *ser-em-ser*, a esse *eu-tu*; a narrativa toda é isso: um jogo de enovelamento entre o *eu*, o *tu* e um leitor intrometido — no caso, esse outro que no instante de leitura sou eu. A voz me convida a penetrar nela mesma, ao mesmo tempo em que me procura avidamente, enquanto na verdade procura um outro: o *tu* a quem ela se destina. O *Tu* — que mal faz chamá-lo assim, se ela própria o chama? — entretanto, nada responde, *Tu* é tão duro quanto o próprio *it*. *Tu* é o *it*?<sup>12</sup>. O modo como se procede a escritura parece indicar que sim: por vezes as palavras assemelham-se a socos contra a parede; à bola rebatida de um muro; ao grito que o eco apenas reverbera. O *Tu* é duro como pedra e recusa-se a ser atingido, mas a água é mole... Água é *it*? Dentro da ostra, sim. Recoberta pela dureza da concha.

Se *Tu* é o narratário, então narratário e leitor implicado aqui não serão a mesma coisa, ao contrário do que defende Gérard Genette (GENETTE. 1983). Mas, como quero concordar com Genette, vou propor a seguinte reflexão: e se o *Tu* não for nada mais do que um elemento do próprio discurso — e, por conseqüência, parte da existência de *Eu* que só existe, por sua vez, na função de ser/gerar o discurso ele mesmo? É a voz, ela própria, quem nos oferece essa opção:

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*. (p. 12.)

Se o *Tu* mais se assemelha ao *it* que tanto busca atingir essa personagem-voz, então entramos em acordo, eu e Genette, ao afirmar 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. Assim, concordando com Genette que é um leitor interceptador o verdadeiro narratário de um relato produzido por um *Eu* que na verdade refere-se ao *Tu* meramente como estímulo para atingir o *it*, dou por concluída minhas reflexões sobre a avaliação do comportamento dessa voz assumidamente intra e homodiegética, sem a qual o *Tu* não sobrevive, tão imbricado está à narradora.

A mesma voz afirma que “só no tempo existe espaço para mim” (p. 10). Ilude-se aquele que, tendo esse texto entre suas mãos, acredita piamente no *instante-já* proposto pela narradora tão mergulhada em si mesma e tão preocupada com *Tu*, a ponto de se esquecer do “fora” diegético. Analisando bem o texto, percebemos:

---

<sup>12</sup> A autora parece chamar de *it* o que na verdade a psicanálise denomina *id*: reduto das nossas pulsões ou impulsos instintivos, dominados pelo desejo. *It*, de origem inglesa, é o pronome que designa todos os seres e objetos não-humanos, irracionais, portanto. Por trás da origem desse pronome, inexistente na língua portuguesa, está uma concepção de mundo que prevê uma existência inconsciente de si mesma, algo que existe pelo simples fato ali, inqualificável enquanto gênero. *It*, em inglês, também é gíria para alguém que possua “magnetismo pessoal”, um dom natural de marcar presença, de encantar ou seduzir os outros. *It* ou *Id*, a autora talvez queira se referir a esse estado de ser em primeira instância, pulsante, que tanto a move a escrever como lhe serve de alvo a ser atingido pela própria escrita. Por isso, defendendo a tese de que o *Tu* pode ser o *It*, ou *Id*.

a) Que a voz inicia seu relato pela madrugada, até o momento em que diz: “Agora está amanhecendo...” (p. 13.)

b) Mais adiante já é dia, e também somos informados de que é domingo. Portanto, o relato iniciou no sábado (p.16).

c) A narrativa dá um salto imperceptível do ponto de vista enunciativo, cujos valores se sucedem em fluxo contínuo, até a seguinte passagem: “...pois o agora-já é de noite.” (p. 23.) A partir daí, temos uma noite que novamente se aprofunda madrugada a dentro. A conclusão é que, durante o lapso de tempo, a personagem assumida pela narradora viveu momentos extradiagéticos, ou seja, não referidos no discurso.

d) Mais adiante, recebemos outra informação: a de que a narradora escreve em pleno verão (p. 24). Também essa segunda noite é de lua cheia. O relato prossegue até uma interrupção explícita, onde ela finaliza com “Eu agüento porque comi minha própria placenta. (p. 32.) No próximo parágrafo, já são três e meia da madrugada, e ela acaba de pular da cama para voltar a escrever.

e) A escrita prossegue madrugada à dentro, é interrompida sem aviso para prosseguir numa madrugada posterior: “Agora é de novo madrugada.” (p. 39.) Depois, ela adverte nova interrupção: “Vou dormir” (p. 43.)

f) A escrita prossegue pela manhã (p. 46). Algumas páginas depois, há três pausas explícitas: na primeira, ela interrompe e recomeça: “Voltei.” (p. 50); na segunda, ela adverte: “Tenho que interromper porque...” (p. 55.); na terceira, ela diz: “Com licença — sim? Não demoro. Obrigada.” (p. 60).

g) “Hoje é domingo de manhã.” (p.60.) Com essa frase, percebemos uma lacuna de tempo maior, e não sabemos se a narrativa reinicia no domingo seguinte, ou posterior.

h) Páginas depois, a narradora afirma serem cinco horas da madrugada. De qual dia? Não sabemos. Certamente não é mais domingo, pelo menos não o mesmo domingo anunciado anteriormente. Mais adiante, ela interrompe a narrativa não se sabe por quanto tempo: “Vou embora” e “Voltei” (p. 77). Agora é noite “de muita estrela no céu.” (p. 78.)

i) A seguir, ela assinala data e horário em que está escrevendo: 25 de julho, cinco horas (p. 79.). Terá escrito por toda a noite? A narrativa, agora se sabe, iniciada no verão, prossegue no inverno.

j) A narrativa prossegue num sábado, interrompe-se — “porque é sábado” — e continua, sábado à dentro, com uma interrupção, através da madrugada de domingo — “acordar à uma hora [...] ainda em desespero” — outra interrupção — “eis que às três horas

k) da madrugada acordei...” (p. 87) — e prossegue, até o desfecho, nessa madrugada de um domingo impreciso.

Há, portanto, um tempo que corre, invadido às vezes por reminiscências, até mesmo por uma antecipação. Como exemplo de analepses (provavelmente externas e heterodieéticas, dado que a narrativa inicia num verão e termina no inverno), temos: “Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. [...] Falamos pouco, tu e eu.” (p. 57); há outras analepses, como o evento da rosa (p. 47), mas não é possível determiná-las. Como prolepse, há essa ocorrência: “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo.” (p. 67.)

Ao apontar as modulações genettianas do tempo, minha intenção não é a mera análise do discurso, mas desfazer o feitiço de suspensão que a autora lança sobre nós através dessa narrativa-pictórica; mesmo sua verticalidade necessita de uma segunda dimensão — horizontal — para se constituir, pois assim é o universo sígnico da palavra. A outra dimensão proposta pela narradora — “A palavra é minha quarta dimensão” (p. 10) — é o estranhamento produzido no confronto desse sujeito que mergulha em si mesmo ao mesmo tempo em que mergulha no próprio discurso. Temos um tempo de escrita, um tempo interior da voz que narra, um tempo da história e ainda outro, o das demais histórias inseridas na narrativa.

Assim como a dimensão temporal, da mesma forma, o espaço que se constitui a partir do discurso é o espaço da palavra e, por isso mesmo, um espaço diluído entre o “dentro” e o “fora”: o sujeito, ao narrar a/sobre si mesmo, não escapa às projeções e percepções do corpo que se joga e traz notícias do seu mundo<sup>13</sup>. Vejo o texto *Água viva* como placenta entre as duas instâncias. E que mundo é esse do qual a voz nos dá notícias? Primeiro, o da própria escritura, feita à máquina, como ela revela. A “voz”, portanto, é assumidamente não-caligráfica, e todo *instante-já* é datilografado. Essa máquina está posta, ora diante da janela acortinada do quarto (p. 34), ora junto à janela do atelier (p. 50): através delas, a narradora vê as areias da praia; a ventania sopra seus papéis; escuta-se o “zumbido de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas” (p. 16); a “música selvática [...] que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente” (p. 18); a lua cheia e outros eventos. Também esse mundo por vezes perturba o percurso da narrativa: a narradora pára para tomar água fresca (p. 40); aponta para o próprio *fac-simile* do livro que escreve; é interrompida pelo telefonema de um homem chamado João (p. 55). Quando o “fora” não

---

<sup>13</sup> Como não relacionar Bachelard e sua *Poética do espaço* aos devaneios de extensa verticalidade de *Água viva*, ancorados na ambiência de repouso da narradora?



atropela a percepção e distrai a narradora, temos a fusão completa entre sujeito e mundo, um *instante-já* impressivo, puramente sensório ou imediato: uma fusão onde tempo e espaço tornam-se um fenômeno único e integrado na narrativa.

É nesse tempo e nesse espaço próprios da palavra que a autora desenvolverá em grau máximo os temas que lhe são caros: o ato de escrever como produtor de sentido para a vida, como forma de encontrar a si e ir ao encontro do outro; a elevação do menor acontecimento à potência de uma experiência mística.

#### 4 Das convenções de uma linguagem viva<sup>14</sup>

A estrutura formal do discurso se altera conforme as relações espaço-temporais estabelecidas entre quem narra e o que é narrado: no espaço subjetivo de puro devaneio, assume-se um encadeamento estritamente poético em ritmos e rimas interligados por verbos no presente:

Equilíbrio perigoso o meu, equilíbrio de morte de alma. A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero desta noite que é a mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. (p. 23.)

Esse encadeamento ritmado e rímico, que subverte a ordem natural da linguagem no seu dia-a-dia, repete-se mesmo quando a voz se refere às sensações do instante de estar no mundo:

Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos. Sou uma fruta roída por um verme. E espero a apocalipse orgásmica. Uma chusma dissonante de insetos me rodeia, luz de lamparina acesa que sou. Exorbito-me então para ser. Sou em transe. Penetro no ar circundante. Que febre: não consigo parar de viver. (p. 61.)

Por outro lado, há outros mais prosaicos em que a narradora recupera a linguagem em suas convenções mais comunicativas, quase coloquiais, ao interromper a busca pelo *instante-já*, preferindo contar uma história:

Sei da história de uma rosa. [...] De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. [...] Uma relação íntima estabeleceu-se entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passaram os dias e ela não murchava: [...] Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois

---

<sup>14</sup> Após o levantamento de índices que nos auxiliam a tomar posse da identidade desse objeto, eu o recupero em sua função convencional ou simbólica, seguindo os fundamentos do signo triádico de Peirce, no lidar com os códigos que comunicam e modulam a narrativa significada através da linguagem verbal em *Água viva*.

morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. Sabia. (p. 47.)

A história da rosa, entre outras, assemelham-se a interpolações narrativas, onde a narradora, priorizando verbos no passado, recupera momentos remanescentes na memória, como que para dar corpo à voz. Mesmo o *Tu* não escapa a essas interpolações, o que lhe confere uma consistência de personagem, derivada do logos sintático que assume o tom de conversa:

Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. [...] Falamos pouco, tu e eu. [...] No terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. [...] Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. “O que é mesmo que você disse?”, *você* perguntava. “Eu não disse nada.” (p. 57.)

Grifei o pronome *você* de propósito, para destacar a transformação do *Tu*, ou seja, do *it* em personagem, e que irá ocorrer em outros momentos da narrativa:

“Você discutiu o excesso de simetria.” (p. 69).

“Diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora.” (p. 77.)

“Mas se você já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer.” (p. 79.)

Na maioria das vezes, o *eu* que escreve é o instante, e inclui nesse instante o *Tu* como um devir do próprio discurso. Mas em algumas situações, a integração *eu-tu* se desfaz; a voz se aparta daquilo que enuncia e, por decorrência, do seu *outro*, sombra, ou *it*, e então o *Tu* torna-se o alguém/personagem a quem ela escreve. Talvez daí decorra esta sensação de leitura por intrometimento, ao mesmo tempo em que me é permitida a interceptação: é na ambigüidade da situação do *Eu* e também do *Tu* dentro do discurso, ao qual ora o *Eu* se refere como um “ele”, ora como *it*, que me situo como leitora.

Parece-me que toda a chave desse narrar que se projeta do *eu* para o *tu* integrando-os na mesma imanência existencial através da palavra, se encontra na digressão da narradora sobre o espelho:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para ir sempre em frente sem parar: pois o espelho é o espaço mais fundo que existe. [...] Ver-se a si mesmo é extraordinário. [...]

Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como a água se derrama. [...]

Quem olha um espelho, consegue vê-lo sem se ver, [...] quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem — esse alguém então percebeu o próprio mistério da coisa. [...]

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois o espelho em que eu me veja já sou eu [...]. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. [...]

Não, eu não escrevi o espelho — eu fui ele. (p. 71-72.)

A autora parece definir nesse momento o ímpeto da escrita, as pulsões que procura dominar (ou libertar) através do ato criativo e poético. Ela também já não discerne mais o ato de pintar ou de escrever; ela se mira (ou se inspira) no *vazio cristalizado* que não exhibe mais do que a imagem dela mesma — da narradora. Assim, todo o ato criativo e poético não conduz a nada mais, nada menos que ao próprio espelho (a escritura em si), porém, como ressalta a narradora, esse ato deve ser de tal delicadeza que sua origem (o *eu* que narra) não se veja nele refletido.

Assim, *Água viva*, apesar de constituir um discurso às voltas consigo mesmo e com aquela que o articula — tendo por referência um *tu* que não ultrapassa a condição de reflexo ou âmagô — expande-se como um espelho sem moldura, como a água que se derrama, até bater nos limites rijos do *it* ou da obra impressa em 87 páginas de: prosa lírica? Narrativa poética? Epístola jogada a esmo, em busca de um leitor interceptativo? Que importa.

## 5 De ressonância e de repercussão

Nas últimas páginas, a voz vai gradualmente desprendendo-se de Tu e dando um adeus vagaroso ao leitor:

E eis que sinto em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: estou só. (p. 65-66.)

Essa voz-atriz realiza suas últimas piruetas verbais no palco, brinca e se despede afinal, alegremente, num “sábado de aleluia” (quantas outras alusões religiosas poderiam ainda ser citadas aqui). O livro acaba, mas o que ela escreve continua: ela se separa do Tu, que se torna “você” — “Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.” (p.87.) — Ainda enfeitiçada pelas próprias palavras, a narradora deixa o palco e suas luzes e mergulha na madrugada, abandonando-nos a essa tremulação mágica.

Ao introduzir esse trabalho, reproduzi a carta de Dines e lá a deixei, solta, em aparente papel de contra-epígrafe às reflexões que desenvolvi em seguida. Terminada a análise, é preciso voltar a ela, nesse momento.

Já mencionei que os paratextos só me interessam a posteriori. Também essa carta, acerquei-me dela somente depois de tudo, inclusive da análise que aqui segue. Sua inclusão se deve à preocupação em registrar os fenômenos envolvidos com o fazer literário, não só da escritura, mas do ato de leitura — a obra, essa eu considero apenas um meio-caminho, um segmento incompleto, originário no fosso criativo do autor, lançado às vagas de um oceano de leitores igualmente profundo, misterioso, infindo.

Então temos essa carta, que sintetiza isso tudo: uma escritora que, findo seu processo criativo, entrega seu produto e pede a opinião de um dado leitor, não um leitor anônimo, como eu, como você, mas um leitor que a escritora conhece e no qual confia, cuja resposta o documenta e identifica como cobaia para essa experiência. Um pré-leitor, diria. Observem como ele reage, as palavras escolhidas para descrever seus sentimentos e sensações: ele fala em “desfecho”; apesar de ressaltar que ela “venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento”, identifica-se com as “situações-pensamento [...] como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo.” Depois, compara o livro, não a uma carta, como fiz eu, mas a uma música — uma sinfonia, diz Dines. E aí segue comparando os episódios a temas musicais, como se fossem movimentos, e termina respondendo à escritora (que por certo aguarda ansiosa que ele desfaça sua dúvida) que a obra está, sim, terminada, porém como movimento independente dentro de uma sinfonia. Sugere uma continuação em dois movimentos, em sua “furiosa imaginação e onipotência” de leitor.

Qual terá sido a reação de Clarice, diante dessa resposta que afirma, mas não apazigua? “O importante, porém, é isto: você concebeu e produziu algo exatamente bonito.” Terá sido suficiente?

Minha leitura guarda muitas diferenças da de Dines. No que isso muda? No que elas se modificaram após a análise e a leitura dos seus paratextos? Para mim, e apesar de Dines, de Lúcia Helena e de toda a organização gráfico-editorial que o veicula como obra avulsa e o cataloga como romance, esse texto ainda é uma carta — um relato lírico que procura transgredir — ou disfarçar — as noções convencionais do tempo e espaço ao reivindicar o *instante-já*. Quase consegue: inicialmente, temos mesmo a impressão de um ato instantâneo e contínuo, pois somos iludidos pelo tempo da nossa própria leitura. Isso me faz lembrar Käte Hamburger, e sua teoria sobre o estado de constante atualização da narrativa independente das ações temperadas com verbos no passado<sup>15</sup>.

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,

---

<sup>15</sup> Essa impressão de permanente atualização comprova-se na experiência de leitura de Dines, que começa: “Li o seu livro de um jato só [...]. Sem parar. [...] Sabemos que não há um desfecho, mas corremos até o fim em busca dele.” Também se manifesta no paratexto que divulga a obra no site da autora, onde se lê: “Tudo é revelado através do olhar dessa pintora-narradora, que cai em estado de graça em plena madrugada.” Já vimos que o ato não acontece em uma madrugada, mas prolonga-se por várias noites e dias, durante meses.

esse discurso não seria o seu reflexo<sup>16</sup>.

O espelho de *Água viva*, eu o enxergo vazio e cristalino. Delicadamente, penetro nesse texto e vejo refletir-se nele a minha face.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. ROCCO (org.). Disponível em <http://www.claricelispector.com.br>. Acesso em 22 de outubro de 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2005.

SEUPHOR, Michel. *Composition n.8*. Guache, colagem, nanquim e lápis. 75 x 50 cm, 1929. Fonte: THE ARTISTS ORG (org.). Disponível em: [http://the-artists.org/artist/Michel\\_Seuphor.html](http://the-artists.org/artist/Michel_Seuphor.html). Acesso em 4 de novembro de 2008.

---

<sup>16</sup> E mais uma vez observo em Dines: “A gente vai encontrando a todo instante situações -pensamento e vai se identificando com elas *como se o livro tivesse* personagens, incidentes, tudo.” O *como se* grifado por mim implica a mesma sensação: inicialmente, até acreditamos na existência de um tu; a medida em que a narrativa faz seu percurso, essa existência perde a concretude, e o Tu torna-se o Eu-tu, um solilóquio à deriva e interceptado pelo destinatário que vaga e recolhe essa garrafa jogada ao mar.