A IMAGEM – O CORPO

Mayara Ribeiro Guimarães

Mestre e Doutoranda em
Literatura Brasileira pela UFRJ

A imaginação, segundo Bachelard (BACHELARD, 2001, p. 1-19), nos é apresentada como a faculdade deformadora da reunião de imagens, de maneira que a explosão criativa decorrente dessa união gera uma ação imaginante. A mobilidade resultante desse fluxo garante o vôo poético para além do horizonte imaginado. Ao poema corresponde, portanto, a abertura e aspiração à novidade, traduzidas em horizonte possível para além da realidade, promovendo a viagem iniciadora de uma vida literária com suas próprias leis. A partir do fluxo, surge então um movimento que tem como principal característica destacar a mobilidade gerada pelo curso de imagens construídas ao longo da obra, que se manifestam como a própria fecundidade, a própria vida. Este curso nutre-se da linguagem viva e, através dele, a literatura se torna imaginação criadora, dando novas formas ao pensamento, tornando-o o devir do próprio homem. Assim sendo, cada poeta nos faz um convite à viagem pelo seu mundo literário particular, onde podemos encontrar novas formas de existência e do real. Assim o é com Clarice Lispector e sua poética dionisiaca. Os quadros imagéticos criados pelo texto clariciano promovem um ritmo vital com movimento próprio, instaurando um novo mundo condutor do olhar dinâmico do leitor e convidando-o a integrar-se como co-partícipe do processo criativo. Nessa composição, constitui-se o trajeto que vai do real ao imaginário e sua investigação revela as matérias que fundam as imagens e garantem um dinamismo específico através do qual se forma a composição orquestrada por cada autor.

Dentro dessa dinâmica, lembramos que a lírica, ao justapor detalhes e imagens elaboradas pelo poeta, propicia a leitura de um texto literário como se este fosse um quadro, visto como um todo que se desloca de imagem a imagem, seguindo sua própria progressão e atuando por meio da variação e expansão de temas, da mudança de ritmos e da elaboração de imagens, de maneira a alcançar um clímax em que se realize a visão do poeta. Com essa técnica, o autor pode facilmente simular o tempo e a ação das narrativas tradicionais, utilizando ambas as categorias como objetos de deformação, de modo a proporcionar uma modulação de imagens. Freedman (FREEDMAN, 1971, p. 31) assinala que essa progressão, na narrativa lírica, desenvolve-se ao longo da construção da narrativa, eliminando progressivamente a relação temporal de causa e efeito – recurso que é espinha dorsal dos romances tradicionais e que tem sua hegemonia reduzida com o surgimento do romance moderno – e a seqüência de ações, que passa a ser cada vez mais simbólica, o que resulta no aumento de um ambiente textual ambíguo.

A progressão no tempo dentro da narrativa lírica é entendida por Freedman como barreira que limita e dificulta a progressão lírica desviando a atenção do leitor. Entretanto, tal possível impedimento revela-se, mais tarde, como veículo de exploração da expectativa criada pela narrativa transformada em seu oposto: o próprio processo lírico. O leitor de autores como Herman Hesse, André Gide e Virginia Woolf é levado a crer que a progressão narrativa seja determinada pela progressão temporal. Entretanto, a única progressão existente apresenta-se através da construção de complexos esquemas de imagens sobrepostas ou justapostas, cuja representação simbólica revela apenas a busca do personagem, proporcionando o isolamento da progressão, sem que haja desfecho e tampouco conclusão: a narrativa se torna uma irrupção em direção ao que não existe. A consecutividade é, assim, *simulada* pela linguagem lírica e seu desdobramento até uma intensificação maior só enfatiza os acontecimentos já existentes, gerando seqüência de repetições e acúmulo de temas recorrentes: as ações se convertem em cenas.

Se tais considerações se referem ao chamado "romance lírico", como colocado por Freedman, dentro desta perspectiva, poderíamos ler *A paixão segundo G.H.* como o romance que narra a busca de uma personagem-narradora pelo seu verdadeiro *eu*, a partir da catábase de autognose da personagem, desdobrada em cenas dentro de um espaço de tempo que extrapola as convenções da narrativa tradicional, convertendo todo o romance em quadros dramáticos que revelam a travessia iniciática do ser em metamorfose. Se desejássemos situar os textos de Clarice Lispector dentro da tradição literária, que tem como fim a segmentação da literatura, poderíamos simplificá-lo, classificando-o como romance lírico. Se assim o fizéssemos, como então classificar *Água Viva* e obras como *Onde estivestes de noite?*, *Um sopro de vida?* Preferimos seguir a sugestão da própria autora que diz: "Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1978, p. 13), e, ao contrário de classificar, permitir que os textos falem por si mesmos deixando à vista seu próprio caminho hermenêutico. Para tal, seguiremos as pistas sugeridas por Sonia Roncador e Carlos Mendes de Sousa no que diz respeito a uma "nova atitude (de Clarice) perante a escrita" (SOUSA, 2000, p. 404), a partir da década de setenta.

Sonia Roncador (RONCADOR, 2002, p. 47-90) divide a produção clariciana em dois momentos: o primeiro, marcado por textos que, mesmo em face à ruptura de Clarice com a tradição, mantêm um certo conservadorismo da estrutura narrativa nos moldes tradicionais, cobrindo o período anterior à década de setenta, e o segundo, marcado por textos que se inserem dentro de um projeto estético desenvolvido ao longo dos últimos dez anos de vida da autora. Segundo Roncador, as obras situadas antes da década de setenta ainda apresentam características líricas e miméticas bastante típicas da narrativa "tradicional" dos ficcionistas modernos (o que poderia nos levar à classificação do romance de 1964 como um romance lírico). No entanto, na década de setenta, a partir da elaboração do manuscrito de *Água Viva*, intitulado "Objeto gritante",

novas diretrizes estruturais, estilísticas e conteudísticas começam a aparecer para ganhar solo firme no conjunto de sua obra.

Em sua tese, Roncador levanta duas questões importantes, a saber: primeiramente, a de que haveria dois projetos estéticos completamente diferentes entre a elaboração de "Objeto gritante" e a forma final de *Água viva*. Dentro dessa perspectiva, a segunda questão se impõe: o que, em "Objeto gritante", foi eliminado e o que foi incluído em *Água viva*, como e por que este segundo texto teria se transformado em um outro projeto estético, já que, com a escrita de "Objeto gritante", a nova atitude toma rumo definitivo.

Roncador (RONCADOR, 2002, p. 53-72) aponta que as alterações feitas no datiloscrito incluem acréscimos, eliminações, transformações de ordem estrutural, temática e estética permitindo a formação do que vem a chamar de "forma do nada para ninguém", isto é, um relato que não apresenta direção, objetivo ou unidade, e tampouco estilo definidos ou narrador imaginário. Deseja-se elaborar uma escrita que aconteça de acordo com "o pulsar da vida", sem que seja pré-concebida, organizada ou voluntariosa, para que não precipite um sentido. Em "Objeto gritante", a pesquisadora aponta para o modo como a realidade irrompe na linguagem por meio do relato de ações concretas do cotidiano da autora em tempo e espaço reais, introduzindo um relato autobiográfico ao modo dos diários, de maneira que se possam indicar as circunstâncias da produção do ato da escrita. Para Roncador, a elaboração de "Objeto gritante" consiste na tentativa estética de questionar a arte e a literatura em sua estrutura ordenada e fixa, construindo uma narrativa que explicita o processo criativo de composição. Este método baseia-se no sistema de composição apontado por José Américo Pessanha (PESSANHA, 1989, p. 183-198) como sendo uma "bricolagem" de textos e material heterogêneo de diferentes níveis de linguagem: crônicas, diário, poesia, narrativa de caráter fragmentário, sem definição de tema ou forma, utilizando-se da prática de justaposição paratática. Com isso, produz-se uma escrita que se apóia na técnica do fluxo de consciência, cujo objetivo

é escrever o que vem à mão, isto é, sem elaboração precisa, concedendo caráter fragmentário e a-literário com efeito de improvisação. Para tal, as referências ao ato de escrever são a tentativa de preservar os rastros do drama e das circunstâncias de produção decorrentes de um combate entre autor e texto. (RONCADOR, 2002, p. 52).

No entanto, segundo Roncador, algumas marcas de "Objeto gritante" são reavaliadas e aparecem em *Água viva* já com novo propósito. Clarice continua a problematizar as noções clássicas da narrativa, questionando a literatura como repositório de gêneros pré-estabelecidos, mantendo, no entanto, unidade e regularidade em relação ao tom e ao tema da narrativa, porém de maneira mais enfática, se comparado ao datiloscrito. De nosso lado, gostaríamos de ir além disso e propor a leitura de *Água viva* como um longo e contínuo poema horizontal, cuja elaboração teve início em *A paixão segundo G.H.*, passou necessariamente por "Objeto gritante", para finalizar-se em *Água viva*. Se em "Objeto gritante", como mostra a pesquisadora, verifica-se a técnica da montagem de passagens que intercambiam a narração de acontecimentos do dia-a-dia, em tom coloquial, e o relato de passagens de extremo lirismo, em *Água viva* observamos a ausência de passagens narrativas e descritivas do cotidiano em nome da presença contínua e ininterrupta de clímax, acentuando o tom lírico e transformando o texto em um longo poema à vida. A afirmação da narradora de *Água viva* apenas enfatiza tal hipótese: "Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é só um clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira." (LISPECTOR, 1978, p. 12).

A partir de *Água viva* nova forma literária se firma, já que o marco de mudança estrutural havia sido lançado com "Objeto gritante". Clarice Lispector elabora projeto estético em "Objeto gritante", abandona-o para dar espaço a outro projeto estético em *Água viva*, porém carregando as marcas deixadas pela criação do projeto anterior. No entanto, a ruptura dos anos setenta não está desvinculada das incursões literárias anteriores.

Se, para a pesquisadora, a primeira fase da escrita de Clarice Lispector chega ao seu ponto máximo e, ao mesmo tempo, ao término de um projeto estético com *A paixão segundo G.H.*, é a partir daí que se inicia, ou que se intensifica, outro programa de escrita. Uma das razões, diz Roncador, de acordo com o depoimento da própria Clarice, foi a necessidade de renovação artística, que se intensifica já nos últimos dez anos de vida da autora. Cabe ainda mencionar mais um aspecto bastante curioso que diferencia "Objeto gritante" de *Água viva*, aproximando-os e, da mesma forma, afastando-os. Sousa chama atenção para algumas rasuras que começam a aparecer no meio do datiloscrito. Verifica que tais rasuras se referem a termos ligados ao campo semântico da escrita, como 'escrever', 'escrita', 'texto', que, em uma fase de reescritura e tornando visível uma direção definida, são alterados para seus equivalentes no campo semântico da pintura. Escritas à mão estão as palavras 'pintar', 'pintura', 'tela'. "Não se trata do tipo de rasura que acompanhe um processo, mas de um acrescento que releva uma forte intencionalidade programada" (SOUSA, 2000, p. 306). Como exemplo do datiloscrito de "Objeto gritante" podemos citar:

Quanto a certo [romance] {pintura}, não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer [escrito] {pintado} ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano.

[Escrever] {pintar} procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois [da quinta cópia paciente] é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo que eu me desse, e [a história] {os meus quadros} diria{m} sem convulsão o que [ela] precisava{m} me dizer. (Lispector, fl. 146, *apud* SOUSA 2000, p. 308)

É Carlos Mendes de Sousa quem aponta a proximidade: se em um primeiro momento, a 'escrita' é substituída pela 'pintura', em um segundo, ambas as linguagens aparecem em coexistência, interpenetração e intercâmbio entre palavra e imagem, característica que é a tônica de *Água viva*. Como aponta Sousa, à página 167 de "Objeto gritante", lê-se "De qualquer modo, escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu". Tal passagem é, entretanto, reparada com um acréscimo onde se passa a ler: "De qualquer modo escrever e pintar..." (Lispector, *apud* SOUSA, 2000, p. 308). O que se verifica é a substituição de termos inicialmente integrados sem qualquer pré-determinação que, ao passo do desvelar da escrita, vão demonstrando um processo programado de "duplicidade polissêmica" (SOUSA, 2000, p. 307).

Sendo assim, o que, para Roncador, aparece como texto não voluntarioso, revela, por meio do seu processo de reescrita, a metamorfose de um projeto estético em outro. Se o efeito de improvisação provocado por "Objeto gritante" deve-se ao fato deste apresentar-se em forma de diário, a escrita de *Água viva* mantém aparentemente esse mesmo caráter de improvisação, revelando-se, contudo, após olhar mais atento, como texto programadamente fragmentário e fortemente estruturado como se os "pedaços de vida" descritos em "Objeto gritante" fossem agora expostos plasticamente em *Água viva*. Ao contrário do que afirmam alguns críticos, só "aparentemente" *Água viva* mantém caráter de improvisação, pois atrás do pensamento existe um ritmo, que organiza e direciona toda a obra. Segundo Octavio Paz:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. (PAZ, 2003, p. 53)

A reversibilidade entre palavra e imagem gera efeito imagético e possibilita a abertura para o diálogo semiótico, tão característico de *Água viva*. Por outro lado, para Sousa, a mudança decorre do fato de que o corpo passa a ter um impacto maior na escrita, deixando marcas na identidade e, conseqüentemente, na própria literatura, já que esta devém de um constante jogo de afirmações e negações que influencia a construção de um eu que emerge da/na própria escritaⁱⁱ. Ambos os críticos reconhecem uma radical mudança na atitude da autora perante a escrita entre o fim dos anos sessenta e a década seguinte, porém com justificativas opostas.

Podemos ir além disso e apoiar nossa leitura na suposição de Sousa de que a mudança de rumo na escrita de Clarice Lispector estaria associada não apenas ao desenvolvimento da escritora como cronista, que a levaria a experimentar uma nova estrutura e forma de escrita, mas ainda ao acidente que a vitimizou em 1966, donde surge uma escrita que passa pela profunda relação com o corpo enquanto depósito das emoções e sensaçõesⁱⁱⁱ.

Acreditamos, entretanto, que a mudança no rumo da escrita não está apenas na marca deixada pelo corpo na escrita, mas, sobretudo, concordamos com Sousa, no modo marcante como a escrita passa a depender cada vez mais explicitamente da imagem para revelar a escrita do corpo. Referências explícitas à pintura, à fotografia, a um grafismo, a uma imagética tornam-se mais explícitas do que em todos os romances anteriores. Com isso, Clarice elabora uma literatura cada vez mais abstrata, porém figurativa, forjando o que Sousa chama de um "abstracionismo lírico".

Como será visto, se em *A paixão segundo G.H.* a figuração aparece ainda como grafismo (SOUSA, 2000, p. 271-283), através de desenhos ou da referência à escultura, em *Água viva* poder-se-á observar a completa intercambiação entre pintura, música e escrita, sem o apoio romanesco como agente da construção de sua trama de imagens. O mundo tecido no texto de 1973 transforma-se na visão da narradora em forma de traço e som, através da qual o mundo exterior passa a ser absorvido pelo sujeito e transformado

em imagens, tomando cor e forma específicas. Assim como o sujeito em *A Paixão...* aparece em viagem de autognose, os outros personagens que possam existir, como no caso da barata e Janair, ou mesmo nas imagens da noite (imagem da origem), ou dos animais (imagem da escrita) e da criança (imagem do novo homem) aparecem como figuras-imagem. Os níveis de tempo e realidade cessam, pessoas e coisas se transformam em partes do desenho. Freedman assinala: "Da ambígua relação entre narrativa e lirismo, surge um significado para o romance: o desafio de reconciliar o interior e o exterior entre si e de acordo com as exigências da arte" (FREEDMAN, 1971, p. 31).

É precisamente no capítulo quarto de *A Paixão...*, quando o leitor é introduzido no espaço onde ocorrerá a desintegração do sujeito, que a autora apresenta a marca da composição desenvolvida em seu texto: a escritura da figuração. Ao descrever a inscrição na parede feita por Janair^{iv}, a personagem apresenta ao leitor a sua escrita hieroglífica que revela o embate com o eu presente e ausente, representado pelo desenho como uma grande máscara em tamanho humano, confrontando a "humanidade construída" de G.H.: "(...) a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia" (LISPECTOR, 1979, p. 35). Enquanto lemos a descrição do quarto da empregada, no interdito da palavra-enigma, encontramos diante da palavra que reflete e revela o princípio de composição da obra. "Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro." (Idem). O risco, que pode ser traço de desenho ou desenho da letra, abre-se em dois, como se das imagens moldadas pudéssemos ler o oculto que a palavra poética revela: o ser repartido da personagem, a múltipla estratificação do texto clariciano. O mural desenhado na parede evoca a figura de múmias. Tais figuras provocam incômodo em G.H. por sua dureza e imobilidade, por revelarem a ausência de vida e movimento do ser encapsulado e da palavra falha, por apresentarem o contorno do ser, reflexo da personagem: "O desenho não era um ornamento: era uma escrita.". Conclui-se assim que, nesse projeto

estético de Clarice, a imagem revela a escrita. É pela imagem que o real se mostra aos olhos do leitor. E, como veremos, a origem do ato da escrita está nas imagens que se formam, depois se mancham e devêm escrita.

As figuras no mural representam a própria G.H. em seu simulacro, refletem a vida enquadrada e estática fora do "centro vivo e mole": "Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto" (LISPECTOR, 1979, p. 35). A personagem reconhece estar sendo retratada e, nessa experiência, experimenta o ódio indiferenciado, tal qual o amor-neutro que vivenciará após o contato com a barata, pois ambos os sentimentos são parte de um todo indelimitado, do qual o humano faz parte: o amor pelo neutro é a paixão de G.H. O destino é lido pela figuração da imagem que instaura o nome. O eu é "fragmento hieroglífico" que revela "silêncio" e "mistério", sintaxe da escrita clariciana.

Ao fazer bolinhas com o miolo do pão, enquanto se questiona sobre quem é, G.H. está a modelar seu próprio destino. E descreve, com isso, o processo de sua escrita: modelar o texto como se modela a massa disforme e circular, que é também o ser em busca de sua própria expressividade, e a palavra que compõe o texto da vida ou o texto, que é composto pela palavra vital. Se, desde seu primeiro livro, encontramos referências explícitas a um grafismo que começa a tornar-se mais expressivo, como aponta Sousa, é ao longo de sua obra que podemos notar mais claramente a presença e importância da imagem em sua forma pictórica. À medida que as imagens vão sendo desenhadas, esculpidas e pintadas, a compreensão acerca do ser vai-se estampando no papel. Modelar figuras em movimento, como se fossem estátuas vivas, é refletir o interior no exterior. Por que arrumar a forma? Porque modelar uma forma é também relatar. Busca-se relatar o inexpressivo na forma expressiva, pois é esse gesto que refaz o ato criador e instituidor do novo mundo e do novo ser.

Se em *A Paixão...* a busca é pela reconciliação do homem com o ser pleno, em *Água viva* a pergunta pela fundação do mundo e do ser é constante. Passar "para o outro lado da vida" (LISPCETOR, 1978, p. 19) é iniciar outra vida, espaço onde ocorre o parto do novo ser. A imagem do nascimento é dominante em toda a obra, nascimento do ser que surge já sem o amparo da terceira perna, abolida em *A paixão segundo G.H.*. Diz a narradora: "Ergo-me devagar, tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca. Estou conseguindo me equilibrar" (LISPECTOR, 1978, p. 20). Se no romance de 1964 o tom é de morte do sujeito, em *Água viva* presencia-se o renascimento desse sujeito e da escrita, pois a narradora diz que o nascimento do ser e do mundo "não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte?" (Idem) "Sim", responde, o texto que surge narra o nascimento da arte.

Assim sendo, a narradora de *Água viva* inicia seu monólogo: "Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de *felicidade diabólica*" (LISPECTOR, 1978a, p. 9, grifo nosso). Já no primeiro parágrafo, o romance traz a enunciação do projeto estético inaugurado por *Água viva*: ao dizer que a narrativa inaugura-se sob a regência do grito de aleluia, que se funde com o "uivo humano de dor", a narradora deixa exposto que seu relato é um diálogo em mão dupla entre opostos em *fusão*. O uivo de dor da separação é também grito de felicidade. Se pensarmos no étimo da palavra *diabólico*, veremos que o diabólico é expressão da natureza dual do símbolo, que separa em vez de unir, só para novamente reunir, em rito de comunhão, as duas partes opostas. Separação e união. Vida e morte, luz e sombra, cosmo e caos, humano e inumano, inteligível e sensível, tudo matéria de que fala a literatura clariciana. A "capacidade de raciocínio" (forma lógica formada) não é abandonada pela narradora, mas o "plasma" (a forma física formante) é o alimento que nutre a forma de vida gerada pelo texto: o desconhecido. Somente a partir da união entre o racional e as faculdades sensíveis é que o próximo instante de que fala o texto pode vir a ser.

A narrativa respira, segue o ritmo sistólico e diastólico da “veia que pulsa”, oculta, atrás do pensamento. “O mundo não tem a ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (LISPECTOR, 1978, p. 24). Sendo assim, estamos diante de uma escrita do corpo, que exige do leitor o mesmo grau de comprometimento. A música, bem como a escrita e a pintura, precisa da instância corporal para tornar-se acontecimento, já que para gravar o incorpóreo necessita-se compreender e experimentar o corpóreo. Diz a narradora: “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1978, p. 10). Falar da contração e da distensão é falar também de silêncio e palavra, pausa e movimento - morte e nascimento - ritmo incessante da vida contínua. Música. Logo, o tema clariciano por excelência é o da vida em movimento contínuo, que implica metamorfose e multiplicidade. “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância” (LISPECTOR, 1978, p. 13). A narradora declara nesse parágrafo a sua arte poética.

É, entretanto, já no primeiro parágrafo de *Água viva* que tomamos conhecimento do tema a ser tratado na obra: o movimento autoformativo da escrita. A pergunta direcionada ao leitor: “O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?” (LISPECTOR, 1978, p. 9) é imediatamente respondida pela narradora: “Fazemo-lo juntos com a respiração” (Idem). Trata-se de um texto que busca a não dissociação das linguagens expressivas em sua totalidade, inclusive entre os participantes dessas linguagens: aquele que escreve e aquele que lê. Em outras palavras, o diálogo que Clarice Lispector constrói por meio de seus textos é, na verdade, uma sinfonia imagética que busca envolver todas as faculdades do sensível e todos os participantes desse acontecimento. Para além de sons, signos ou imagens, Clarice instaura uma nova expressão literária que envolve inclusive o silêncio, ponto de encontro onde todas as

expressões se *fundem* para exprimir o inexprimível, o impronunciável, o desconhecido: o núcleo vivo da vida. É na própria epígrafe de *Água viva* que está contido o sentido da escrita clariciana. Diz a frase de Michel Seuphor:

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. ^v

Uma pintura livre da dependência da figura é o abstrato? Uma pintura, bem como a música, que não ilustre, conte história ou lance mito, mas na qual sonho é o mesmo que pensamento, e traço o mesmo que existência, é uma pintura cujo significado maior é o da experiência em si. Trata-se da captura do movimento contido na experiência. As tentativas da narradora de *Água viva* de capturar o instante-já, o segundo e todos os seus segmentos, consistem em experimentar o instante que cabe em qualquer tempo - presente, passado e futuro – já que não está contido em nenhuma medida temporal ou espacial, é apenas vivido, isto é, tem a dimensão da experiência.

A inscrição por meio de traços, palavras e letras busca capturar o momento de queda que se torna rasura. Portanto, a inscrição do ser sobre a parede pode ser também entendida como a escritura da vida no papel ou na tela. E a existência gravada pelo traço sobre o fundo branco é corpo rasurado que revela o corpo da escrita, também rasurada e desalinhada.

Partindo da técnica pictórica usada por Clarice em seus textos, Sousa (2000, p. 290) concentra sua análise na relação imagem/texto que se faz presente *in absentia*, ou seja, a imagem que é apenas evocada no texto. Como podem ser "evocadas" sem serem "nomeadas"? A "possível linguagem" (LISPECTOR, 1979, p. 171) não é a da palavra, mas a da mudez. Nomear é também designar, isto é, tornar real o indizível por meio da linguagem. No entanto, diz a narradora de *A Paixão...*: "A linguagem é um esforço

humano" e o indizível "só poderá ser dado através do fracasso da linguagem" (Idem). A resposta à pergunta anterior (como evocar as imagens sem nomeá-las) só pode ser: a imagem é evocada por meio de termos que abrangem o campo semântico da pintura, como as inúmeras referências ao quadro, tela, pintor, paisagem, artista, etc., ou por meio das descrições e adjetivações, sendo esse precisamente o *gesto* elaborado na construção da narrativa clariciana. "Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria" (LISPECTOR, 1978, p. 22).

É, por exemplo, na intercambiação entre pintura, escrita e música que se mostra o abstracionismo da autora. Já que a palavra não é suficiente para expressar o que deseja, para tocar o intocável, ver o invisível e dizer o indizível, a autora sinestesticamente apropria-se da música e da pintura para narrar a vida, que é o neutro vivo.

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? (...) Minha história é a de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo inominável. (LISPECTOR, 1978, p. 82).

É preciso reinventar uma nova forma de escrever e de dar significado à realidade. Ao mesmo tempo, coexistem o abstrato e o figurativo, pois somente em conjunto é que podem expressar o inexpressivo. Como aponta Sousa, Clarice busca nas artes plásticas uma maneira de explicar o funcionamento da sua escrita. Ao falar de *Água viva*, enfatiza a importância do termo *gesto*, como já havia feito anteriormente Helene Cixous: "é no gesto que melhor se traduz a figuração" (*apud* SOUSA, 2000, p. 294), pois o gesto é visual e evocativo. E aponta ainda para o fato de o gesto se alternar ora em gesto de escrita, ora de pintura, exatamente como sugestão para a narração do indizível. Como

fabricar cores com as palavras? Como reinventar a tinta? Como envolver o corpo na escrita? A resposta é: convidando o leitor a participar dessa fabricação através de experiências com a palavra. Tornar as palavras úmidas e secas como a tinta por meio do som e da imagem que evocam. "Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva" (LISPECTOR, 1978, p. 12).

Tentar agarrar com a mão a palavra intocável, aquilo que escapa, é tentar tocar o inatingível, processo iniciado e reiniciado constantemente pelos textos claricianos. Atinge-se esse ponto por meio de um texto que se elabora no momento em que se faz, no processo de fabricação da malha textual, na tentativa de se aproximar do estado bruto da palavra, a "matéria-prima" com que se constrói o texto. "Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho" (LISPECTOR, 1978, p. 24). Os fios se desdobrarão ao passo que a malha for sendo tecida, em um jogo de desvelamento e ocultamento, tal qual jogo de alternância entre som e silêncio realizado pela música, lembrando que a experiência do encontro com a música evoca um estado de intervenção do ouvinte por meio do corpo, já que o ato de ouvir passa necessariamente por essa instância, por isso se ouve com o corpo, por isso se lê com o corpo.

Se a narradora de *Água viva* eleva a palavra ao sentido corpóreo ("enviar uma seta no ponto nevrálgico e tenro"), se dá corpo à palavra, quer dizer que esta é coisa viva, com acentuado caráter físico. E se a palavra forma o corpo do texto ou o texto do corpo, então esse texto é "água viva", é ser vivo^{vi}.

Em "Objeto gritante", Clarice Lispector diz que o texto que está escrevendo quer significar uma pessoa falando, isto é, o texto-corpo. A escrita do corpo pinta, através de imagens, a face invisível e imaterial da vida – silhueta –, elaborando um labirinto de códigos construídos pelas próprias palavras. Torna-se importante a seta que atinge o

alvo, o caminho percorrido pela flecha que dará rumo à seqüência de imagens, chave de leitura do universo clariciano. A narradora oferece o caminho sinestésico que convoca, na leitura, o ato de olhar: "O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha" (LISPECTOR, 1978, p. 17). A escrita é para a pintura como o esboço (desenho - estrutura) que antecede a tinta: "Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar" (LISPECTOR, 1978, p. 18). O desenho torna-se, portanto, uma forma de escrita e vice-versa. O ato da escrita antecede o da pintura e, como pintar conflui depois para a fotografia, pois se entende o texto como arquitetura do imaginário, ao dizer "vejo palavras" e não 'leio palavras', está a narradora a equivaler o texto a uma grande tela na qual se podem observar o todo com suas partes, seus detalhes em união. Assim, o texto clariciano exige o uso da visão como quando se observa uma pintura. Portanto, o que se vê é um quadro, tanto quanto o que se lê é um poema.

O "corpo incógnito" que aparece em *Água viva* pode ser lido como o corpo invisível da palavra, que só pode ser revelado pela palavra-encantatória, que versa sobre a matéria viva em signos lingüísticos, som e imagem em conjunto. O poeta deseja se reconciliar com a palavra viva, que é também mágica, ritualística, que evoca a vida e tem poderes unificadores. No parágrafo seguinte, confirma-se o desejo -"a harmonia secreta da desarmonia" -, dialética que reformula o ensinamento heraclitiano: "Tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia" (Heráclito, fr. 8, in MARCONDES, 2000, p. 16). Assim, o conflito entre opostos torna-se a causa do movimento e, quando há a reconciliação, encontra-se a unidade na multiplicidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza que orientou minha pesquisa de dissertação de mestrado, ao Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos pela continuidade do diálogo clariciano e à bolsa cedida pelo CNPq.

RESUMO

O presente artigo visa examinar o processo de desenvolvimento da técnica de figuração, utilizada por Clarice Lispector ao longo de suas narrativas, buscando uma avaliação do projeto estético clariciano iniciado no romance de 1964, intitulado *A paixão segundo G.H.* e concretizado no romance de 1973, *Água viva*, com ênfase nas duas obras produzidas entre as décadas de sessenta e setenta. Para tal, buscou-se verificar as alterações feitas no datiloscrito elaborado pela autora e intitulado "Objeto Gritante", tido como uma das versões de *Água viva*. Com base na crítica literária recente da autora e com o suporte teórico do conceito de imaginação, proposto por Gaston Bachelard, a avaliação das obras mencionadas fundamenta-se, portanto, na análise da técnica figurativa desenvolvida por Clarice, que estabelece diálogo semiótico com a pintura e a música, de modo a aproximar a obra de 1973 à forma de um longo poema, vislumbrado em *A Paixão Segundo G.H.* e concretizado na produção de *Água Viva*.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno – estrutura narrativa – semiótica

ABSTRACT

The present article aims at pointing out the development of the figurative technique used by Clarice Lispector throughout her narratives, in order to evaluate the aesthetic project initiated by the author in the novel published in 1964, *A paixão segundo G.H.*, and finished in 1973, with *Água viva*. In order to do so, we decided to analyze the changes made in the manuscript, called "Objeto gritante," which is considered by critics as one of the versions of *Água viva*. According to the literary criticism of the author and to the technical concept of "imagination" envisioned by Gaston Bachelard, the evaluation of the works mentioned is based on the analysis of the figurative technique and the semiotic dialogue established with both the arts of painting and music, developed by Clarice Lispector. In that way, the work published in 1973 is seen as a long poem, whose form is envisioned in *A Paixão Segundo G.H.* and formalized in *Água viva*.

KEYWORDS: Modern novel – narrative structure – semiotics

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica*. 1ª ed., Barcelona: Barral, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MACONDES, Danilo *Textos básicos de filosofia . Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *A Paixão Segundo G.H.* 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 13ª ed., Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PESSANHA, José A. Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de Males*, n. 9, Campinas, p. 181-198, maio de 1989.
- RONCADOR, Sonia. *Poéticas do empobrecimento – A escrita derradeira de Clarice Lispector*. 1ª ed., São Paulo: Annablume, 2002.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. 1ª ed., Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

ⁱ O datiloscrito, intitulado "Objeto gritante", produzido entre os anos de 1971 e 1972, foi considerado por diversos críticos como diário ou uma das versões de *Água viva* e encontra-se disponível para pesquisa no Arquivo Clarice Lispector, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

ⁱⁱ Em relação à imagem do corpo na literatura, Roberto Corrêa dos Santos afirma que os romances do século XIX deixam perceber a proliferação de doenças e casos de morte em personagens afetados por frustrações afetivas que enfraquecem o corpo até a sua total degeneração. A dor do sofrimento é colocada de lado enquanto a dor do corpo se apresenta como mecanismo de defesa, pois a doença e a morte são "um desprazer menor a substituir o desprazer maior" (SANTOS, 1999, p. 20). Nota-se que a escrita de Clarice rebate a dor da solidão, do medo, da incomunicabilidade e do obscurecimento da expressão de afeto por meio da regeneração na escrita e "do exercício do viver as forças demoníacas em suas tonalidades particulares, assustadoras, inebriantes, dispares" (SANTOS, 1999, p. 27).

ⁱⁱⁱ *Água viva* pode ser lido como romance de superação e regeneração por meio da metáfora escrita-corpo, lucidez experimentada pela profunda noção que passa a ter da mão (instrumento da realização da escrita) e corpo feridos. Seus livros posteriores ao acidente acentuam o tom de uma escrita que passa necessariamente pela consciência corporal, como é o caso de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (a experiência do amor), *Água viva* (a experiência da regeneração – fogo e água), *A hora da estrela* (experiência da morte). O movimento de velar e desvelar de uma escrita cíclica acompanha o ritmo de ocultação e revelação de uma vida pessoal marcada por cicatrizes, dando o contorno da escrita que é a própria tentativa de regeneração da pele que falta ao corpo ou de uma literatura que só pode se constituir a partir da doação de si mesma. A regeneração da dor e da ferida só pode ser atingida por meio do corpo da escrita, portanto, da palavra curativa, da palavra bálsamo, que gera e regenera a si mesma.

^{iv} "E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural. Na parede caiada, contígua à porta (...) estava quase em tamanho natural o *contorno* a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão." (LISPECTOR, 1979, pp. 34/5, grifo nosso).

^v Trecho de Michel Seuphor utilizado por Clarice como epígrafe de *Água viva*.

^{vi} Vale lembrar que Clarice se sabe pertencente a uma tradição literária ocidental, fato que nos permite ouvir os ecos dessa tradição em sua escrita. Lembremos, portanto, da magia e do poder sugestionador que a lírica de Mallarmé exerce sobre o leitor, de maneira a despertar a multiplicidade de leituras e sentidos que a poética permite e exercita. O leitor torna-se um continuador do ato produtivo, revelando que a tarefa oculta da poesia é escapar à conclusão finita. Com isso, Mallarmé inventa uma linguagem que impele o leitor a uma co-participação, enquanto potência interpretativa infinita rumo à intuição do enigma poético. Assim, pode-se falar do livro inconcluso, construído junto ao leitor, e que se quer infinitamente inacabado, revelando, antes de mais nada, o parentesco de Clarice com uma tradição vanguardista, cuja pedra inicial encontra representação na obra de Mallarmé. É o caso da poética clariciana, expressa nas estruturas de *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, iniciadas e finalizadas por marcações gramaticais como se tratasse do recorte de um momento dentro da vida das personagens e, ainda, no tema expresso pela narradora de *Água viva*: "O que te escrevo continua e estou enfeitada" (LISPECTOR, 1978, p. 97).