



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Giselle Sampaio Silva

Água Viva

Imagens no tempo do olhar

Rio de Janeiro

2013

Giselle Sampaio Silva

Água Viva

Imagens no tempo do olhar



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L771	<p>Silva, Giselle Sampaio. Água viva: imagens no tempo do olhar / Giselle Sampaio Silva. – 2013. 85 f.: il.</p> <p>Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977. Água viva - Teses. 3. Literatura - Estética – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica - Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Giselle Sampaio Silva

Água Viva

Imagens no tempo do olhar

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 08 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento
Faculdade de Letras da UFJF

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Junior
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Ao amor.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara, minha orientadora e Professora de tantos anos, de graduação, especialização e, enfim mas não por fim, pós-graduação, pelos infintos ensinamentos, pelas discussões e provocações, pela paciência, compreensão e apoio nas horas certas, pela disponibilidade e pelo carinho.

Aos Ilmo. Membros da Banca Examinadora pela gentileza em aceitar o convite.

Ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta pelas angústias e reflexões promovidas em sala de aula, pelas questões filosóficas e artísticas que desencadearam boa parte do trabalho desenvolvido nesta dissertação, pela sensibilidade estética constantemente aguçada e pelas perguntas sem resposta.

Ao Prof. Artur de Vargas Giorgi pelas referências e pelo auxílio prontamente oferecido, pela clareza e profundidade de seu texto, por apontar novos caminhos para velhas e novas questões.

Aos queridos colegas do Grupo de Pesquisa Corpo e Experiência pelo convívio estimulante com essas mentes brilhantes, que tanto engrandeceram minhas reflexões teóricas e pessoais.

A todos aqueles que, mesmo indiretamente, fizeram parte desse momento especial e de crescimento de minha vida intelectual, particular e profissional.

Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade, o que faço é uma síntese e não uma abstração.

Hélio Oiticica

RESUMO

SILVA, Giselle Sampaio. *Água viva: imagens no tempo do olhar*. 2013. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Analisar a ficção *Água Viva*, de Clarice Lispector, é o desafio desta dissertação, que integra autor, texto e leitor em uma discussão acerca de experiência estética e estrutura textual. Partindo de conceitos desenvolvidos pela Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, o objetivo a ser atingido é o de identificar as ferramentas utilizadas pela autora Clarice Lispector que fazem de seu texto potência estética a ser desencadeada pelo leitor no ato da leitura. Ao investigar a estrutura desta obra, encontram-se elementos que tornam vulneráveis concepções pré-estabelecidas acerca da literatura, abrindo-se em vazios constitutivos que convidam o leitor a participar da criação de significações e da experimentação dos sentidos. A aproximação entre texto e artes plásticas, principalmente à pintura, tem forte presença nesta obra, que provoca a formação de imagens no momento do contato com o texto, acontecimento em que se fundem tempo e espaço para a irrupção do *instante-já*. Procurou-se, ainda, identificar tendências comuns entre a produção deste texto de Clarice Lispector e os questionamentos presentes em outras manifestações artísticas da época, notadamente quanto ao caráter transitório que a arte dos anos 70 assume, fazendo com que o próprio movimento, a própria transformação, tornem-se estrutura da arte de então.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Teoria do efeito estético. Estrutura textual. Literatura brasileira. Arte literária.

ABSTRACT

To analyse the fiction *Água Viva*, by Clarice Lispector, is the challenge of this lecture, that interacts author, text and reader in a debate about aesthetic experience and text structure. Starting with Aesthetic Effects Theory concepts, by Wolfgang Iser, the goal is identify the author's tools that makes a text aesthetic potency to be unchained by the reader on the act of reading. Search into the text structure, is possible to find elements that turn vulnerable established conceptions about literature, beside open constitutives vacuities that invites the reader to join the creation of meanings and experimentation of senses. Put together text and plastic arts, meanly paint, has a strong appearance in this text, that incites images rise at the moment of contact with text, happening in which time and space comes together to the irruption of *instante-já*. Identify common tendencies between this text production and the artistic questions of that age has been seek, notably about transitory feature thar 70' arts assume, making the movement, the transformation itself, turn the art structure of this time.

Keywords: Clarice Lispector. Aesthetic effect theory. Text structure. Brazilian literature. Literary art.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	O EFEITO <i>ÁGUA VIVA</i>	12
2	VULNERABILIDADE DA FORMA	41
3	VULNERABILIDADE DO CONTEÚDO	54
4	VULNERABILIDADE DA VIDA: IMAGENS NO TEMPO DO OLHAR	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

*Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo
dura escritura. Quero como poder pegar na 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.*

Clarice Lispector

Água-viva: animal aquático feito quase totalmente de água, transparente e às vezes mortalmente urticante. Libera um veneno de seus tentáculos de imobilizar presas, carnívoro cnidário. Já foi pólipó e, agora, solta na água, se deixa levar pelas correntes, que também a ajudam a se alimentar com o plâncton que levam a sua boca, ou ânus, orifício. Também chamada de medusa, inspiração nos cabelos de serpentes da deusa mitológica. Água viva cristã, daquela oferecida à samaritana no Evangelho: “Disse-lhe, pois, a mulher samaritana: Como, sendo tu judeu, me pedes de beber a mim, que sou mulher samaritana? Jesus respondeu, e disse-lhe: Se tu conheceras o dom de Deus, e quem é o que te diz: dá-me de beber, tu lhe pedirias, e ele te daria água viva. Disse-lhe a mulher: Senhor, tu não tens com que a tirar, e o poço é fundo; onde, pois, tens a água viva?” (João 4:9-11). A boa nova, o Novo Testamento, a palavra da salvação.

Entre “Atrás do pensamento” e “Água viva” (assim, sem hífen) não deve ter sido apenas uma coincidência Clarice Lispector ter escolhido o segundo título para seu livro. Lançada em 1973, com a escritora já consagrada, esta ficção, como define o subtítulo do escrito, ainda hoje causa estranheza por seu tênue fio narrativo e sua inaptabilidade a formas convencionais. Texto costurado por interrogações que se imprimem em praticamente todas as páginas, a narradora faz questionamentos que transitam desde a curiosidade infantil até a perquirição do cético, por vezes direcionando a outrem sua pergunta, algumas silentes de respostas, outras retóricas. Indo do monólogo confessional ao libelo de botânica, Clarice monta seu texto sem deixar que gênero a pegue.

De novo ao título, se separarmos os termos desta palavra, temos dois elementos de intensa presença nesta obra de Clarice. Na literatura e nas artes plásticas desde a Antiguidade, a água é símbolo de força e sensualidade, é o elemento da natureza que não se pode conter facilmente, que atinge espaços indefiníveis. É também ligação ou separação de amantes distantes, como na literatura medieval galego-portuguesa das cantigas de amigo, em que o eu-lírico feminino clamava pela volta de seu enamorado em expedição marítima ou simplesmente lamentava sua ausência. Mas, antes disso, é umidade que traz à terra vida,

encontro orgânico que faz germinar, brotar esperança de eterna continuação, desde a mitologia grega, em que a água é um dos poucos elementos da natureza que está presente em todas as narrativas cosmogônicas, principalmente na que é representada por Tétis¹, deusa do mar filha de Urano (o céu) e Gaia (a terra)². É também a umidade do encontro carnal, da luxúria da união dos corpos, da simbiose violenta e conceptiva. *Água viva* traz em suas páginas uma ode ao feio e ao bonito, de grutas a flores, de Dioniso a Apolo, aos barulhos e silêncios, vãos e preenchimentos, cores e negrumes, plenitude e transitoriedade, à vida em sua beatitude, em seu *it*³.

Literatura feita de pedaços de gentes e de coisas, ou não-coisas, de imagens e tintas de pintura e afrescos, leitura de quebra-cabeças. O jogo com que brinca o leitor é a estrutura do texto, aquele que, após montado pelo autor, se estranha a ele e o torna novamente criança no olhar. Infante, mas com uma inocência calculada do sentir, que não dispensa a habilidosa construção desta tessitura pelo seu artífice.

O objetivo deste estudo é analisar *Água Viva* sem prescindir das três instâncias que compõem a teoria literária: autor, texto e leitor. Parece simples, mas abordagens teóricas sempre tenderam a, se não anular todas as outras, privilegiar alguma das partes. A impossibilidade, exatamente, de não usar a língua para fazer literatura, para investigá-la, foi a tônica do período em que Clarice Lispector se insere, situação que se estende (ou deriva), por exemplo, dos questionamentos quanto aos objetos e ao suporte na pintura e na escultura. Pode-se admitir que, no Brasil e na América Latina, a afamada crise da representação iniciada com as vanguardas europeias do início do século XX toma novo rumo a partir do final da década de 50 deste mesmo século, se intensificando nos anos 60 e 70.

Como nem passo perto de querer desvendar os segredos e mistérios místicos de Clarice, com suas grutas e raízes, apesar de não poder abandonar a necessidade de alguns capítulos mais detidamente teóricos, não abrirei mão do *it*. Comungo da narrativa desta ficção em anunciar que a arte é *it*, potência de vida e de morte. O inexplicável, o âmago, o sublime e

¹ O nome Tétis significa, em grego, *ama, nutriz*, por ser a deusa da água, matéria-prima que, segundo uma crença antiga, entrava na formação de todos os corpos. Era também considerada a personificação da fecundidade do mar, pois teria se casado com seu irmão, Oceano, e sido mãe de três mil rios e de três mil ninfas, as chamadas Oceânidas.

² Há que se citar que a água não é somente fonte de vida na mitologia grega. A presença do dilúvio enquanto forma de purificação da humanidade e extermínio do homem junta-se à de diversos monstros aquáticos, que desafiavam os heróis, e das ninfas, que desafiavam inclusive o poder de Zeus, como formas de presença da água como signo de morte. É interessante também frisar que o poder da água, quando relacionado à mulher, está intimamente ligado ao erotismo e à fecundação. (Disponível em <http://www.slideshare.net/professornc/texto-simbologia-agua-imaginario-grego>)

³ Quando me refiro a *it* durante esta dissertação não faço remissão direta nem ao pronome de língua inglesa nem à acepção que acredito mais próxima à da época em que o livro foi escrito, que representava em fala corrente uma característica especial de algo, um élan, um “quê”, um jeito diferente e distintivo, mas busco pelas inúmeras referências que este termo pode revelar durante as diversas vezes que é empregado no texto de *Água Viva*.

o comezinho, o fruir das coisas e o fugir delas para não nos contermos ou não nos expandirmos demais.

A ambição, porque esta é a palavra para o que se quer mesmo sem saber se se pode querer, é investigar o que entre o inteligível da técnica literária e o ininteligível do efeito estético faz com que o texto se transforme em literatura. Se na pintura e na música, para utilizar os exemplos citados pela própria Clarice, o material é iminentemente orgânico, quando se lida com palavras, matéria criada pelo homem na artificialidade de sua lógica, tudo fica bem mais difícil. Desprender o significado do significante é o processo em que se empenham muitos artistas contemporâneos e posteriores a Clarice, principalmente nas artes plásticas dos anos 50 em diante, desde o Concretismo. Falar de pintura neste contexto é imprescindível, já que, além das inúmeras cenas e quadros, muitas vezes surrealistas, que a narradora compõe em *Água Viva*, ela mesma se apresenta, de viés, como uma pintora que está se arriscando no mundo das palavras, aventura a princípio justificada pela necessidade de comunicação com um tu, que se desvela um encontro de si e do mundo.

Termos como o *it*, o *instante-já*, *liberdade* e *silêncio* mencionados pela narradora ao longo do texto, por vezes repetidamente, conferindo certa circularidade a sua estrutura, serão abordados neste trabalho como partes constitutivas do que podemos chamar arcabouço teórico-literário da obra. No primeiro capítulo, pretendo lançar a esta obra de Clarice um olhar guiado pela análise de Wolfgang Iser em sua *Teoria do Efeito Estético*. Passando ao largo de toda a nomenclatura rígida e em profusão utilizada pelo alemão, concentrar-me-ei em buscar o que de indeterminado é tão determinante para que nos inclinemos a chamar um texto literário.

Propomos já no primeiro capítulo uma revisão de conceitos da teoria iseriana do efeito estético, iniciando pelos de estratégia e repertório, contidos em seu livro *O ato da leitura*, publicado em 1976, que representa a fixação da base estrutural de sua teoria. Neste primeiro momento, a perspectiva de Iser sobre a leitura que a define como acontecimento será relacionada ao *instante-já*, termo utilizado por Clarice Lispector e de fundamental importância para alcançarmos a visão da autora sobre a arte que está no cerne de *Água Viva*, bem como a redimensionalização que promove do tempo, com a significação do presente (ou a presentificação do significado). Ao final, conjugarei esta análise à ideia de vazio presente em *Água Viva*, na abordagem do conceito de *no-thing* conforme empregado por Iser.

No segundo capítulo entrará em cena uma análise sobre a questão do gênero literário, a partir da observação da utilização das interrogações pela narradora na construção de seu texto e os efeitos que este recurso produz, principalmente desestabilizando conceitos e

certezas tanto do leitor quanto da crítica tradicionalista. Nossa proposta é adentrar mais profundamente na estrutura do texto clariceano, investigando suas bases formais, e afastando, assim, a aparência de uma literatura superficial, de uma escrita despreziosa, que acompanha a inspiração e não o pensamento.

Num terceiro momento, retomando esta inocência calculada, que revela translucidamente a habilidosa construção da tessitura da narrativa pelo autor, recorro ao auxílio de Gilles Deleuze e seus *afectos*, conceito estabelecido em *O que é filosofia?* (1997). Serão, então, abordadas contradições que atingem a matéria da literatura em comparação com materiais de outras expressões artísticas, principalmente a pintura e a música. As intersecções desta obra de Clarice com sua produção de artista plástica, em algumas das telas reproduzidas em livro de Rodrigo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector* (2009), foram de grande contribuição para a análise da imagética na escrita da autora, assim como outros trabalhos de artistas plásticos contemporâneos à autora e, principalmente ao lançamento de *Água Viva*, trazendo uma série de elementos acerca da composição deste texto clariceano e sua inserção na cena artística de então. Uma análise bastante acurada destas relações entre o texto clariceano e outras artes, principalmente a pintura, a música e a escultura, aparece no livro de Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector: Figuras da Escrita* (2012), que utilizamos como base de nossas reflexões. Ao final deste capítulo, haverá ainda uma discussão acerca das ligações estruturais entre imagem e texto em *Água Viva*, auxiliada pela leitura de *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), de Evando Nascimento, que trará uma visão mais próxima da presença da pintura no livro de Clarice.

E na última parte, a discussão será trazida para a contemporaneidade, e serão traçadas algumas diretrizes que ligam a obra de Clarice e suas estratégias literárias ao espírito da arte após a revolução comunicacional do final do século XX e século XXI, que mudou em inúmeras instâncias tanto o papel da arte quanto a aparelhagem sensível do homem. Pretende-se mostrar o quanto a teoria iseriana contribuiu para a abertura da teoria da literatura a esta nova sensibilidade, que se caracteriza exatamente por sua indeterminação e transitoriedade, e necessita de um instrumento de análise que se adapte a seu funcionamento.

Os capítulos 2, 3 e 4 têm como títulos *Vulnerabilidade da forma*, *Vulnerabilidade do conteúdo* e *Vulnerabilidade da vida*, respectivamente. Aos que apresentarem alguma restrição quanto a uma possível divisão entre forma e conteúdo, principalmente por este ser um dos assuntos abordados no capítulo que se detém à teoria do efeito estético, ou à obsolescência dos termos, esclarecemos que não compartilhamos da ideia dicotômica que isola um do outro. A proposta é, manipulando os conceitos rígidos de Iser, ir confrontando e tornando

vulneráveis algumas concepções enrijecedoras, expondo suas fraquezas, num jogo de sorte e azar com suas argumentações. Mas também, como os artistas da década de 70, não existe aqui medo de lidar com a tradição. Ao contrário, nos apropriamos dela para nos insurgirmos, sem negações ou traumas, mas com espírito renovador e agregador, ou, mais que isso, desmistificador. Desmistificador da literatura de Clarice Lispector, da obscuridade ou clareza de *Água Viva*, das imagens de palavras, do tempo, quiçá.

1 O EFEITO ÁGUA VIVA

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse – a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.

Jean-Paul Sartre

O trabalho de Wolfgang Iser, teórico da literatura que participou da fundação da Escola de Constança no início dos anos 70 ao lado de Hans-Robert Jauss e Karlheinz Stierle, inicia-se ligado à estética da recepção, corrente que se desenvolveu a partir da obra de Gadamer e Husserl e que teve continuidade com seus colegas. Ainda no seio deste grupo, no entanto, Iser trilha seu próprio caminho e é responsável pela construção do que chamou teoria do efeito estético, em que analisa o processo de leitura em bases fenomenológicas.

Com *O ato da leitura* (1976), o teórico alemão consolida sua diferença em relação a este grupo e estabelece conceitos fundamentais para erguer sua teoria. Lendo *Água Viva*, percebi que os de *no-thing*, emprestado à psicanálise da comunicação (BORBA, 2003, p. 53), *estratégia* e *repertório*, horizontalização, e vazio poderiam ser utilizados para compor o painel teórico proposto neste estudo, mostrando caminhos para a análise deste texto literário. Somados a eles, como desenvolvimento da teoria iseriana, surgem temas de outra de suas mais importantes obras, *O fictício e o imaginário* (1996a), e cumpre esclarecer, primeiramente, a que o autor pretende se referir com os termos que compõem o título de seu livro, a importância de uma abordagem conjugada destas duas forças, e a presença do jogo nesta interação.

Aliás, interação é palavra chave para entendermos o que Iser chama de leitura. Como já seria próprio de uma abordagem fenomenológica, o momento de contato do leitor com o texto literário é fundamental para a teoria do efeito estético, e é nele que este trabalho se concentrará. Esta ressalva deve-se à existência de diversas críticas a um certo caráter funcionalista que este efeito a que Iser se refere pode propor, um efeito pragmático efetivo e extraliterário (político, social) derivado da experiência estética. É preciso, no entanto,

esclarecer que a dimensão pragmática do texto para Iser não está restrita a essa ação no mundo, mas diretamente relacionada ao contato do leitor com o texto e à leitura:

[...] entendemos como pragmática, no sentido de Morris, a relação entre os signos do texto e o interpretante. O uso pragmático de signos tem a ver sempre com a conduta que é ativada no receptor. [...] Assim, aponta-se, ao mesmo tempo, para o fato de que a pragmática, enquanto dimensão do uso de signos, evidentemente não pode abstrair-se da sintaxe – a relação dos signos entre si – e da semântica – a relação dos signos com os objetos. (ISER, 1996, p. 102-3).

Por hora, este caráter “engajado” com que foi alcinhada a teoria iseriana será deixado de lado em prol de uma análise da sua forma de pensar o texto como relação, entre autor, o próprio texto e leitor e entre ficção e realidade, de uma maneira não autoritária ou hierarquizante mas, pelo contrário, participativa e profunda, em que a ficção ganha seu espaço não só como entretenimento, e sim é vista como parte da formação humana em sua tarefa de estar no mundo. Criticando teorias anteriores à do efeito estético, Iser coloca um argumento dificilmente contestável à inclusão do leitor em um cenário em que se destacava ora o autor, ora o texto: “Enquanto se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica etc dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos.” (ISER, 1996, p. 49).

Iser contextualiza historicamente o surgimento de teorias como a da recepção e a do efeito estético na situação política e cultural da academia alemã nos anos de 1960, marcada pelo “fim de uma hermenêutica ingênua da análise literária” (ISER, 1996, p. 7). É interessante verificar como, àquele tempo, todo o mundo parece estar vivendo em um mesmo compasso, em que as idiossincrasias parecem ceder lugar a uma ânsia maior e premente por democratização frente ao autoritarismo. Essa época de luta pelo desvencilhamento dos limites atinge a literatura, bem como todas as outras artes, muito diretamente, e, por conseguinte, a teoria da literatura. O autor lega esta necessidade de mudança, no campo científico, à arte moderna e ao seu questionamento das interpretações. Uma das expressões que Iser aponta como exemplo deste momento artístico é a *pop art* e seu caráter de repetição:

À medida que a *pop art* apresenta o efeito-de-cópia como objeto de exposição, ela recusa as possibilidades necessárias para que se realize aquela interpretação que visa traduzir a obra em sua significação. Nesse sentido, ela tematiza uma propriedade específica da arte: a sua resistência em ser absorvida em uma significação referencial. Em consequência, *pop art* confirma seus intérpretes no que parecem buscar na arte; mas a confirmação é precipitada: o observador fica de mãos vazias ao insistir nas normas habituais de interpretação. [...] sempre que uma obra de arte usa efeitos exagerados de afirmação, esses efeitos cumprem uma finalidade estratégica, mas não constituem o próprio tema. Sua função é de fato negar o que aparentemente afirmam. (ISER, 1996, p. 36-7).

A especificidade deste tipo de repetição será abordada mais adiante quando nos referirmos ao conceito de repertório desenvolvido por Iser. Outra questão que aparece de antemão é a da imagem, fortemente utilizada por este movimento, que também será objeto de análise posteriormente.

Trazendo à cena os personagens de *The figure in the carpet*, novela de Henry James publicada em 1896, o primeiro capítulo de *O ato da leitura* procura desenhar o caminho que a teoria literária percorreu desde a procura do crítico por uma verdade escondida no texto e inerente a ele, compreendendo “o sentido como objeto” (ISER, 1996, p. 31), como já identificara Roland Barthes⁴, até o desafio que a arte moderna propõe à ciência, quando provoca o desencadeamento de interpretações múltiplas e conflitantes, negando a tradição. A proposta iseriana é, então, a de afirmar que “o sentido tem o caráter de imagem” (ISER, 1996, p. 32), derivada de um outro entendimento do texto literário:

O texto formulado é [...] antes o modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso, o sentido pode ser captado apenas como imagem. Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura. Tal “preenchimento” apresenta-se como condição elementar para a comunicação e, embora o autor nomeie esse modo de comunicação, sua explicação não tem efeito sobre o crítico [crítico e autor são formas como Iser se refere a dois dos personagens da novela de Henry James acima mencionada], pois para ele o sentido apenas pode se converter em sentido se for apreendido por meio de uma linguagem referencial. No entanto, a imagem se furta à [sic] essa referencialidade. Pois ela não descreve algo existente de antemão, mas sim concretiza uma representação daquilo que não existe e que não se manifesta verbalmente nas páginas impressas do romance. (ISER, 1996, p. 32).

Temos nessa passagem alguns termos a serem esclarecidos. Primeiramente, é preciso admitir que a teoria de Iser ainda está presa à acepção de que o texto literário precisa ser entendido, apreendido (ISER, 1996, p. 46), compreendido (ISER, 1996, p. 179) em sua estrutura para a “produção do objeto estético”⁵ (ISER, 1996, p. 178), apesar de entendê-lo como “objeto da imaginação” (ISER, 1996, p. 170). O processo de leitura, para o autor, se desenvolve conscientemente em sua totalidade, o que o leva a afirmar que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51). No entanto, colocados à parte preconceitos ou divergências teóricas, deve-se assumir que a proposta de uma produção artística é afetar alguém, nem que seja seu próprio autor, e, assim, comunicar algo aos sentidos, como o próprio autor esclarece quando diferencia explicação de sentido: “o sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e de sua leitura; contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional.” (ISER, 1996, p. 34). Além disso, cabe ressaltar que o texto literário é iminentemente um texto ficcional e que “esses atos de

⁴ Cf. BARTHES, 1982, p. 101.

⁵ Para Iser, o objeto estético é formado a partir das interações das perspectivas internas do texto, identificadas por ele como a do narrador, a dos personagens, a da ação ou enredo e a da “ficção marcada do leitor” (ISER, 1996, p. 179), que oferecem diversos pontos de vistas ao leitor para que ele possa produzir o objeto estético. Esse sistema de perspectivalidades assume, para mim, o caráter de argumento contra a arbitrariedade de que foi acusada a teoria do efeito estético à época de seu surgimento, contestação que deve ter ocupado as reflexões do próprio Iser. Enquanto conceito de objeto estético, a análise de Iser não pode ser assumida neste trabalho, mas a estrutura de tema e horizonte que está na base deste sistema de perspectiva é bastante interessante e será discutida mais à frente.

apreensão são orientados pela estrutura do texto, mas não completamente controlados por elas” (ISER, 1996, p. 57), já que “textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados” (ISER, 1996, p. 57).

Mas também é preciso esclarecer o que o autor entende por estético, principalmente quando tratando de efeito, e este conceito está diretamente ligado à relação entre ficção e realidade estabelecida em sua teoria. A natureza transitória e paradoxal do efeito estético é o que leva Iser a eleger como sua característica “o fato de que ele não se cristaliza em algo existente” (ISER, 1996, p. 52). Para ele, o uso da palavra estético “designa um lugar vazio na linguagem referencial” (ISER, 1996, p. 52-3), ou seja, é algo não-representável, porque simplesmente não se apresenta materialmente à consciência, ele “significa o que advém ao mundo por ele, [...] ele é o não-idêntico ao de antemão existente no mundo” (ISER, 1996, p.53).

No entanto, o impulso do homem em estabelecer comparações, metáforas, para apreender o que está a seu redor faz com que este não idêntico ganhe características que não são suas, “busca-se relacionar o não-idêntico ao familiar e compreensível” (ISER, 1996, p. 53). Neste momento a mágica se perde, “quando isso sucede, o efeito desaparece; pois esse efeito só é efeito, enquanto o que é significado por ele não se funda em nada senão nele mesmo” (ISER, 1996, p. 53), porque a significação já carrega consigo um caráter discursivo e, portanto, referencial. Este é o momento em que o texto parece colocar-se à beira do precipício, já que, “o acontecimento do texto, ao invés [da significação], antes se apresenta, em face de seus resultados, como uma fonte da qual estes se originam” (ISER, 1996, p. 54). Em seguida, Iser expõe uma distinção entre sentido e significação fundamental para sua teoria e que vale a pena ser discutida:

Por certo esse evento termina em um sentido constituído. Esse sentido tem em princípio um caráter estético, porque significa a si mesmo; pois por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. Em consequência, só pode manifestar-se enquanto efeito; este não precisa recorrer a nenhuma referência para se justificar, seu reconhecimento se dá através da experiência que ele estimulou no leitor. Podemos facilmente admitir que esse caráter estético do sentido é altamente instável e que ameaça constantemente se transformar em uma referencialidade discursiva. Mas o sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. (ISER, 1996, p. 54-5).

O argumento de Iser tem por finalidade justificar a tarefa da teoria do efeito estético em investigar não o que o texto literário significa, postura das teorias interpretativas suas contemporâneas, mas o efeito que ele provoca, ativando “processos de realização de sentido” (ISER, 1996, p. 62), o que o leva a defender que “a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são” (ISER, 1996, p. 62). Iser entende “a ficção como estrutura comunicativa” (ISER, 1996, p. 102), e por isso afirma

que os analistas deveriam se ocupar em evidenciar os efeitos da ficção, ao invés de aterem-se à “velha pergunta” (ISER, 1996, p. 102) sobre o que ela significa: “Só assim teremos acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade.” (ISER, 1996, p. 102). A focalização no efeito causado no e pelo texto literário é fundamental como base da inclusão do sujeito neste processo interativo que é a leitura para Iser:

A interação suscita a impressão do acontecimento que parece ter o caráter paradoxal da realidade. O paradoxal está em que o texto ficcional nem denota a realidade previamente dada, nem copia o repertório de disposições de seu possível leitor. Além disso, ele não se refere a nenhum código cultural comum ao leitor; no entanto, esse modo deficiente produz na leitura a impressão de realidade. (ISER, 1996, p. 126).

É esta deficiência que constitui o vazio que Iser irá tematizar mais adiante, uma distância que faz parte da realidade e por isso é própria da ficção, e não o contrário. Para caracterizar este vazio, o teórico recorre à psicologia da comunicação de Laing e seu conceito de *no-thing*.⁶ Baseado na análise das relações interpessoais, este termo dá conta da impossibilidade de, em um diálogo, experimentarmos a experiência que o outro tem de nós, ou seja, a eterna distância entre dizer e fazer-se entender. Em uma relação dialógica, é possível, contanto, diminuir este descompasso com a adequação da fala ao ouvinte, e da reciprocidade instantânea das reações, que encaminham a fala para uma espécie de consenso, se não fática, ao menos teoricamente. No texto ficcional esta aproximação não existe, “o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura.” (ISER, 1999, p. 102). Pelo contrário, este vazio que se interpõe entre o texto e o leitor se torna não somente constitutivo quanto necessário à permanência do texto, pois é “essa carência que impulsiona uma relação” (ISER, 1999, p. 103). Esse vazio abre o texto para a entrada do leitor e, permite, por conseguinte, que o texto se atualize na leitura, ganhando novas significações a cada diferente resposta às perguntas que enseja, a cada nova projeção. O texto torna-se um grande emaranhado de fios não compacto, uma teia desconexa, uma trama, um tecido.

Aliás, uma das principais contribuições de Iser é trazer para o campo da teoria da literatura temas que já estavam sendo tratados principalmente pela filosofia, com o desconstrutivismo francês de Derrida, Foucault, Deleuze e Barthes, até porque concebia a literatura e a ficção de modo mais amplo, como necessidade no processo de formação do homem como sujeito, o que o levou a desenvolver uma teoria de antropologia literária, objetivo de *O fictício e o imaginário* (1996a). Além disso, no que concerne especificamente à análise da literatura, a característica fenomenológica de sua proposta responde a um contexto social e político premente de mudança. Ao tomar o texto como um processo, o autor inclui o

⁶ Note-se que o termo *no-thing* é grafado com hífen, o que o diferencia do termo em inglês *nothing*, que significa nada, mantendo para este espaço a qualidade de uma presença em negativo, de um vazio constitutivo.

tempo da leitura na atualização do texto, retirando-o de seu isolamento enquanto obra de arte, movimento que se tornava cada vez mais frequente nas diversas expressões artísticas daquele momento:

[...] o texto se mostra como um processo, pois ele não se deixa identificar exclusivamente com nenhuma das fases descritas. O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. (ISER, 1996, p. 13).

Os limites que amordaçavam o texto literário e o impediam de ecoar na atualidade vão-se esgarçando e o conceito de história é resgatado para fazer parte do presente, “pois nem a realidade empírica, nem a história respondem, por assim dizer, por si mesmas; é portanto indispensável levantar uma determinada pergunta, através da qual o empírico e a história possam se manifestar.” (ISER, 1996, p. 17). Talvez as perguntas da narradora (ou de Clarice?) apresentem-se como tentativa frustrada de estabelecer comunicação. O silêncio das respostas e o próprio ato de lançar perguntas ao ar, além de garantir a manutenção dos vazios de Iser, aqueles que Deleuze diz manter as obras de arte de pé⁷, podem remeter a essa impossibilidade de falar, essa mudez causada pela experiência traumática ou extasiante. Já a negação da estrutura, além de caracteristicamente moderna, ganha contornos de confronto e o texto traz para si a indeterminação ou a impossibilidade de uma estrutura rígida.

Assim, o texto ganha presença, pois só no tempo podem as imagens que dele saltam como numa montagem cinematográfica trazer de volta a possibilidade de um passado potente, vivificado:

Giorgio Agamben, que define o homem como o animal que vai ao cinema, tem analisado as imagens-movimento como o motor de uma teoria recursiva da história, construída a partir das imagens dialéticas de Benjamin. Graças a elas, compreendemos que a história se faz por imagens, mas que estas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de *nonsense*, de equívocos. Constatamos, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. (ANTELO, 2004, p. 8-9).

Repetição e corte, seleção e combinação: inúmeros podem ser os nomes que se deem à tentativa de aproximação da ordem caótica do mundo que chamamos real. O fazer artístico, aceitando abertamente a ficção como *modus operandi*, é o que mais chega perto do fazer divino de criação, porque olha de frente o perigo do nada, a epifania do eterno. A flexibilidade do objeto artístico opera nos sentidos humanos e por isso pode negar a forma e o conteúdo operando por meio deles.

⁷ Cf. DELEUZE, 1992, p. 214.

Mas pode parecer que, até este momento, consideramos que Iser estivesse bastante seguro de uma divisão dicotômica, e até mesmo hierarquizante, entre realidade e ficção. Não é bem assim. Transcrevamos um trecho de *O ato da leitura*:

É necessário, portanto, compreender a relação entre ficção e realidade não mais como uma relação entre seres, mas sim em termos da comunicação. Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser o polo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela. [...] Se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza. Entendendo a ficção como estrutura comunicativa, os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos. Só assim teremos um acesso a sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade. (ISER, 1996, p. 102).

Ao afirmar que a ficção comunica algo sobre a realidade vemos ser abandonada a ideia de representação, substituída pela de acesso e de organização. Mais uma vez recorremos a Deleuze para lembrar que há ordem, também, no caos. Negar toda ordem seria bloquear a capacidade mais impressionante do ser humano em traduzir o mundo em linguagem. Será que Iser não estaria concordando com a corrente filosófica que afirma que a realidade é uma construção/criação discursiva do homem, e, de certa forma, ficção, a partir do momento que se admite que toda forma de acesso ao mundo pelo ser humano é mediada por seus sentidos? A característica funcionalista de Iser acerca da ficção talvez encubra um questionamento mais profundo, que está na base do estabelecimento de uma tríade composta por realidade, ficção e imaginário montada em sua obra *O fictício e o imaginário* (1996a). Para conseguirmos uma visão mais geral sobre esta formação triádica, que a dimensão desta dissertação não permite analisar com profundidade, partimos de uma frase de Adorno citada pelo próprio Iser: “A arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual.” (ADORNO apud ISER, 1999, p. 124). Traduzindo esta afirmativa para a literatura, Iser afirma que “a literatura necessita interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (ISER, 1996a, p. 7). Ou seja, ficção e realidade estão intimamente ligadas, mas existe um lapso entre as duas que permite à ficção chegar ao imaginário, instância que, por sua vez, não pode prescindir das duas outras. Para Iser, a literatura

é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo o que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação. Só assim seu caráter proteico se atualiza. Talvez essa seja a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como mero engano. (ISER, 1996a, p. 9).

Assim, essa verdade sempre tão vinculada à realidade se infiltra do fictício na realidade, à medida que tanto ele, o fictício, quanto o imaginário “existem na vida real e não se restringem à literatura” (ISER, 1996a, p. 11). O desmascaramento desta oposição estabelecida tacitamente entre realidade e ficção acontece quando da entrada do imaginário para composição da tríade:

[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também podem ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (ISER, 1996a, p. 14).

O autor estabelece, assim, a relação que enunciamos logo na introdução deste trabalho, entre autor, texto e leitor. O ato de fingir do autor infringe a natureza da realidade trazida para dentro do texto, pelo simples ato de sua repetição, sem que isso enseje qualquer caráter pejorativo. Pelo contrário, este espaço aberto ao jogo entre o fictício, entre a mão do autor que escreve, e a realidade, permite que o imaginário, e com ele a história, na figura do leitor que atualiza o texto, habite os vazios deixados pela repetição. Esse aparente afastamento do real, contudo, torna-se angustiante por sua iminente transitoriedade, pela vulnerabilidade a que expõe o homem ao tomar contato com esta superfície movediça, mas sustentada por uma estrutura forte e complexa, embora nem um pouco parecida com a organização de um arranha-céu. Por outro lado, subsiste nesta ânsia pela realidade resquícios de uma hermenêutica platônica do mundo, em que a arte distancia o sujeito de sua natureza por ser a cópia da cópia. Se pensarmos historicamente, são os ecos desta mesma teoria que resgatam a arte como modo de acesso ao real, ao legar a ela o papel de afirmar sua ficcionalidade, estendida largamente aos conceitos e teorias logicamente estabelecidos, contraditos e desmistificados, como única forma de religar o homem à sua natureza.

Ao desejar a supressão desta distância entre o sujeito e as coisas, a narradora de *Água Viva* parece suplicar e extasiar-se com a simplicidade da natureza em simplesmente ser, e com a fremente impossibilidade de o sujeito ser homem, ser-se, sem intermediários. Essa angústia existencial própria da condição humana foi por muito tempo considerada a característica da obra de Clarice Lispector que a faz permanecer por tanto tempo como objeto de interesse dos leitores. Mas não pode somente ser um tema a justificativa para um texto ser considerado literário, artístico. E neste momento é que a análise que empreendo pretende mostrar que há uma estrutura neste texto que escapa ao preenchimento, e que reorganiza as noções de tempo e de espaço, tornando-se, assim, literatura. Esta estrutura estaria na base do conhecimento, como nos mostra Luiz Costa Lima na introdução de seu livro *A ficção e o poema*, em que desenvolve o conceito de mimesis-zero com base na reflexão kantiana da estética transcendental, conjugada com uma perspectiva freudiana, que não cabe aqui aprofundar, mas

que traz elementos fundamentais para o entendimento do arcabouço da cognição humana bastante pertinentes para esta discussão:

Da separação entre o fenomênico, aberto ao conhecimento, e o noumênico, sobre o qual se pode conjecturar, resulta que todo o pensamento tem por fundamento a relação imediata entre o sujeito e o objeto, efetivada pela intuição. É a intuição que afeta o espírito ao estabelecer uma ponte entre o sensível e o passível de ser conhecido. (LIMA, 2012, p. 15).

Mais adiante, citando diretamente Kant, Costa Lima tece considerações acerca da presença do tempo e do espaço na constituição humana:

O tempo é [...] simplesmente uma condição subjetiva da nossa (humana) intuição (porque é sempre sensível, isto é, na medida em que somos afetados pelos objetos) e não é nada em si, fora do sujeito. Contudo, não é menos necessariamente objetivo em relação a todos os fenômenos. (KANT apud LIMA, 2012, p. 17).

E prossegue, afirmando que “espaço e tempo são as formas a priori da sensibilidade e constituem a primeira fonte fundamental possibilitadora do conhecimento” (LIMA, 2012, p. 17) e que estas duas instâncias se complementam:

Se ao espaço corresponde a intuição externa, é o tempo que possibilita a intuição interna. Como se conclui que tempo e espaço assim formam o embasamento do conhecimento em geral, é também evidente que sua própria posição generalizante os tornaria inadequados para que, a partir deles, algo procedente fosse dito sobre a experiência particular da *mimesis*. (LIMA, 2012, p. 19).

Assim, temos que o primeiro passo para a ficção é justamente incidir, voltar-se, colidir com o tempo e o espaço para inaugurar o presente sensível, para tornar o texto potência de efeitos a se desencadear. E este presente não está fixado em parte alguma, ao contrário, a “presença significa ser retirado do tempo; o passado é sem influência e o futuro permanece inimaginável. Uma presença que se livrara de suas determinações temporais ganha para aquele que nela se envolve o caráter do evento.” (ISER, 1999, p. 90). Ou seja, é acontecimento, estabelece-se no ato da leitura, no momento que leitor e texto se fundem para comungar literatura.

Cabe ressaltar, ainda, que Iser percebe claramente a distinção da comunicação enquanto relacionada ao texto literário e aquela tematizada pela teoria da informação de Roman Jakobson:

A análise isolada dos componentes constitutivos da obra só não é problemática se a relação entre texto e leitor corresponder exatamente ao modelo informacional de emissor e receptor. [...] Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituir-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. Se isso é verdade, temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor. Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto. (ISER, 1996, p. 51).

Com esta posição, o autor também pretende defender sua teoria de acusações de que estaria analisando um objeto indefinível, já que o efeito do texto literário seria particular, partindo de um processo de interação arbitrário. Quanto a isso, Iser coloca que “um texto literário contém instruções, verificáveis intersubjetivamente, para a produção de seu sentido. Esse sentido constituído consegue produzir, no entanto, uma grande variedade de vivências e, por conseguinte, de avaliações diferentes” (ISER, 1996, p. 60), e é isso que permite “estabelecer uma base de comparação” (ISER, 1996, p. 60) para a avaliação do analista, que tem como foco a produção de sentidos e efeitos pelo texto, e não a reação particular de cada um dos leitores. Iser chama essa articulação de estrutura intersubjetiva, colocada como condição mesmo para a realização subjetiva do texto:

Com efeito, o leque de fatores subjetivos dos leitores decide em que medida a consciência retentora poderá levar a cabo as relações das perspectivas previamente esboçadas pelo texto [...]; por isso, são decisivas a capacidade de memorização, o interesse, a atenção e a competência, de que depende em que medida os contextos do passado podem tornar-se presentes. [...] Essa a razão porque a mesma estrutura intersubjetiva do texto ficcional [...] origina atos tão diferentes de apreensão. E é essa estrutura intersubjetiva que garante a comparação e compreensão das produções subjetivas. (ISER, 1999, p. 26-7).

Outro termo que poderia ser questionado é *modelo*, quando o autor afirma que “o texto formulado é [...] antes o modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso, o sentido pode ser captado apenas como imagem. Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura” (ISER, 1996, p. 32), no trecho citado mais acima. Parece suficientemente claro, pela observação simples dos vocábulos utilizados para caracterizar sua função, tais como indicar e esboçar, que não se trata de uma forma fixa, acabada ou enrijecedora. Pelo contrário, a admissão da necessidade de vazios nesta estrutura para que a interação, principal componente da leitura para Iser, seja possível é índice de que considerar o texto como estrutura não é fechá-lo em si, mas tão somente assumir que existe uma materialidade que o sustenta, e que não pode ser simplesmente banida da análise literária. Para o autor, é exatamente neste hiato entre a potência do texto e os atos que podem ser estimulados por ele, e que se furtam ao seu controle, que se “origina a criatividade da recepção” (ISER, 1999, p. 10).

Quando Iser se refere ao texto como um modelo estruturado e menciona a questão da referencialidade, traz à tona a relação estratégia/repertório. Para o autor, ela esboça e pré-estrutura o potencial do texto, mas depende da estrutura do ato da leitura para que complete a situação comunicativa (ISER, 1999, p. 9). No entanto, como já citado anteriormente, Iser ainda está fortemente preso a uma perspectiva teórica que vincula a produção do objeto estético à “transferência do texto para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p. 9), mesmo que

já admita que esta não seja uma via de mão única, que não seja o texto o resultado final da produção de sentido, mas o dínamo para a construção de sentido pelo leitor no ato da leitura, por sua capacidade de estimular atos. Concentrada em um sistema de ação e resposta/efeito sobre que é construída a relação sujeito-realidade, a teoria do efeito estético inclui em seu objeto de estudo todo o processo de formação do texto literário, desde o momento anterior a sua concepção pelo escritor, que já entende como resposta aos efeitos que seu contato com o mundo produziu:

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já a altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. (ISER, 1996, p. 11).

A fuga desta contingência, e a pungente exposição deste impasse, estão presentes em várias passagens de *Água Viva* (1998)⁸. Sua narradora, uma artista plástica que se aventura pelo mundo da literatura, se propõe diversos desafios para tentar libertar sua escrita da repetição, se esta puder ser concebida como representação da realidade, ou mesmo como significação do real. Uma delas é tentar escrever o atrás do pensamento: “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. 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, p. 12). Ou ainda: “Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê agora o que se segue: ‘com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra’. Isso que escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já.” (AV, p. 11). Porém, se a narradora ainda crê no sucesso de seu intento, não se pode dizer o mesmo da autora Clarice Lispector, que vê o fracasso iminente desta empreitada e inscreve nos liames da jornada da personagem a derrocada da crença em uma arte que pudesse guardar alguma Verdade que não fosse a “verdade inventada” (AV, p. 20), e não que isso fosse qualquer tipo de nostalgia, mas apenas a constatação de um novo caminho, uma nova fonte de que a ficção pudesse passar a se alimentar: a dúvida do real.

Mas a teoria iseriana revela a assunção deste contexto extraliterário, ao invés de negá-lo ou tentar escondê-lo, contexto que não pode deixar de existir se estamos tratando da relação

⁸ A partir deste momento, o livro *Água Viva* será representado pela abreviação AV nas referências textuais, acompanhado da página em que se encontra o trecho ou palavra reproduzida.

entre duas pessoas distintas, relação que inclui o espaço entre elas. Para Iser, o autor faz dois movimentos quando acessa este contexto, que podemos chamar de realidade ou de mundo: um primeiro de seleção e um segundo de combinação. Na seleção, como o próprio nome enseja, o escritor escolheria elementos do mundo para compor sua obra, retirando-os de seu lugar material ou discursivo; na combinação, estes elementos seriam arranjados de modo a compor uma nova trama, diferente daquela de onde haviam sido retirados, tornando-se “condição de desterritorialização semântica” (ISER, 1996, p. 11-2).

Por este motivo, para Iser, “o texto tem o caráter do acontecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 12), ou seja, são forjados um tempo e um espaço propriamente literários, em que tanto a dimensão do mundo quanto a dimensão do significado são reorganizadas.

O teórico, no entanto, entende este processo como realização consciente do leitor em organizar as camadas do texto literário com o auxílio das estratégias empregadas neste texto e apreendidas por ele, produzindo, assim, o objeto literário, que não se resume nem ao próprio texto nem ao repertório a que ele se refere: “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor” (ISER, 1996, p. 50)⁹. O processo de construção do texto para Iser, que irá se refletir na leitura, se assemelha à montagem de um grande quebra-cabeças, estruturado pelo que chama de “relação de primeiro e segundo planos” (ISER, 1996, p. 177), um modelo próximo ao da distinção entre figura e forma trazida pela teoria da *Gestalt*, com algumas diferenças:

Figura e fundo se estruturam em face de dados da percepção; as relações entre primeiro e segundo planos devem, nos textos ficcionais, ser constituídas a partir das seleções neles contidas. Figura e fundo são intercambiáveis e, pelo efeito de surpresa, mostram uma mudança de experiência. Embora também o texto ficcional conheça essas mudanças de perspectivas, no modelo básico elas são sobretudo dependentes de causas externas e, em princípio, de contingências, ao passo que nos textos ficcionais elas são governadas por uma estrutura. Por fim, o modelo fundamental permite apenas a descrição de uma mudança – em que “campo” é experimentado como matéria formada ou matéria não-formada – ao passo que a relação entre primeiro e segundo planos no texto não se esgota em chamar a atenção quer para o elemento selecionado, quer para sua referência. (ISER, 1996, p. 177).

A chave para entendermos de que são compostas estas camadas está no processo de seleção e na construção do repertório do texto ficcional. É importante ressaltarmos, neste momento, que uma das características mais marcantes da teoria do efeito estético é seu tratamento e análise da matéria textual que compõe o texto literário, e a maneira com que a

⁹ Encontramos em Barthes disposição parecida, ao referir-se à obra de um autor realista: “Nesse sentido, há uma evolução da obra de Robbe-Grillet, que é feita paradoxalmente ao mesmo tempo pelo autor, pela crítica e pelo público: fazemos todos parte de Robbe-Grillet, na medida em que nos empenhamos todos a re-inflar [sic] o sentido das coisas, assim que ele se abra diante de nós.” (BARTHES, 1982, p. 108).

diferencia tanto de seu ambiente extraliterário quanto do discurso cotidiano. Iser compõe sua teoria de conceitos agrupados em dupla: seleção e combinação, repertório e estratégia, tema e horizonte. A caracterização de cada um deles é necessária se pretendemos entender a concepção de Iser de realidade e ficção, que nos interessa para a discussão sobre *Água Viva*, bem como a questão da atualização do texto literário através da leitura, que envolve a dimensão temporal da obra literária.

O primeiro conceito a ser delineado será o de repertório. Em vários momentos de *O ato da leitura* (1996), Iser deixa claro que a referência a um objeto do mundo no texto ficcional jamais corresponderá ao objeto em si, que “a incorporação de normas extra-textuais [sic] não significa que elas tenham sido copiadas, mas sim que, através de sua reiteração (no texto), algo lhes sucede” (ISER, 1996, p. 130), já que “textos ficcionais não se esgotam na denotação de objetos empiricamente dados” (ISER, 1999, p. 12). Mas a “realidade extra-estética [sic]” (ISER, 1996, p. 130), termo emprestado por Iser aos estruturalistas de Praga, é fundamental para estabelecer a familiaridade entre texto e leitor e, paradoxalmente, induzir ao conflito produzido na leitura, já que “o familiar não interessa por ser familiar, mas porque algo é intencionado com ele que resulta do seu uso ainda desconhecido.” (ISER, 1996, p. 131). Para Iser, existe uma série de convenções que permeiam a interação entre texto e leitor, criando uma familiaridade que “não se refere apenas a textos de outras épocas, mas igualmente, ou até em medida maior, a normas sociais e históricas, ao contexto sociocultural, no sentido mais amplo, de que o texto emergiu” (ISER, 1996, p. 130), e que aparecem no texto ficcional “em estado de redução” (ISER, 1996, p. 130), ao que poderíamos acrescentar, na escrita clariceana, também em estado de distensão, alargamento, deformação, dispersão.

Essa diferença fundamental entre a realidade extratextual e a do texto ficcional está, para o autor, no fato de que, quando incorporados ao texto ficcional, estes elementos do mundo “se movem em outro ambiente” (ISER, 1996, p. 130), ambiente “que libera a capacidade relacional das normas usuais ou dos elementos das convenções que no velho contexto não eram subordinados à sua função. Por isso, o elemento do repertório não é plenamente idêntico nem a sua origem, nem a seu uso, e, à medida que tal elemento perde sua identidade, o aspecto individual do texto se revela” (ISER, 1996, p. 130-1). Assim, o texto ficcional se coloca no meio do caminho entre passado e futuro, e ser presente “tem o caráter do acontecimento, à medida que o familiar não é mais intencionado e o intencionado não é formulado” (ISER, 1996, p. 132). Neste momento de seu texto, Iser interpõe entre a realidade e o texto ficcional uma camada que chama modelos de realidade, com os quais o texto irá se relacionar, já que pressupõe que a “realidade *pura e simples*” (ISER, 1996, p. 132) não pode

servir de referência para os textos ficcionais porque estes “já se referem a sistemas em que a contingência e a complexidade do mundo são reduzidas e é produzida em cada caso específico uma construção de sentido do mundo.” (ISER, 1996, p. 133). Ou seja, existe uma “*institucionalização de determinadas formas de apropriação da experiência*” (ISER, 1996, p. 133) para que o texto literário irá se voltar, se apropriar, expor e, em alguns casos, desconstruir, através de sua estrutura particular:

A estrutura de seleção do texto ficcional tem um outro objetivo e mostra, portanto, outras consequências. Através dele, não se atualiza nenhuma reprodução de sistemas de sentido dominante, ao contrário, o texto se refere àquilo que nos sistemas dominantes é virtualizado, negado, e daí excluído. Esses textos são ficcionais porque não denotam nem o sistema correspondente de sentido, nem seu valor, mas têm antes como meta seu horizonte de matizes, ou seja, seu limite. Eles se referem a algo que não pertence à estrutura do sistema, mas que ao mesmo tempo se atualiza como seu limite. (ISER, 1996, p. 135).

Podemos assumir essa camada interposta entre a realidade e o texto como a história e a ficção como constituinte do contexto total da realidade, seu complemento. Assim, a literatura se colocaria como uma reação aos problemas não resolvidos ou mal resolvidos da “forma histórica do sistema” (ISER, 1996, p. 137), expondo a fraqueza dos esquemas de sentido estabelecidos e da carência produzida por eles, possibilitando “uma reconstrução do horizonte histórico do problema, [...] daquilo que a forma manifestada do sistema encobre ou não permite dominar” (ISER, 1996, p. 137), tornando-se uma “articulação do que o sistema rejeita” (ISER, 1996, p. 137) e extinguindo “a validade do familiar” (ISER, 1996, p. 138). Ou seja, “o texto revela algo em que estamos metidos” (ISER, 1996, p. 139), já que “todas as normas reduzem a natureza humana a um princípio e por isso excluem as possibilidades que com ele não se harmonizam” (ISER, 1996, p. 142). Mas o texto não se resume a qualquer tipo de revelação ou coisa parecida, como esclarece a citação de Roland Barthes que Iser traz para seu texto para caracterizar essa relação entre a obra e a história: “[...] cada um de nós percebe que a obra se furta à apreensão, que ela é *algo diferente* do que sua própria história, do que a soma de suas fontes, das influências ou de seus modelos. A obra forma um núcleo sólido e irreduzível” (BARTHES apud ISER, 1996, p. 138).

A presença da realidade extratextual na obra de arte, e no texto ficcional mais especificamente, revela o caráter duplo desta “unidade inseparável” que a obra de arte possui, pois “[...] *é ela expressão da realidade, mas também constitui a realidade, que não existe junto à obra e antes da obra, mas apenas na própria obra* [...] a obra de arte não é uma ilustração de *representações* da realidade. Como obra e como arte ela representa a realidade e, ao mesmo tempo e inseparavelmente, *forma* a realidade.” (KOSIK apud ISER, 1996, p. 146-7).

É preciso esclarecer que, além da realidade extratextual, a literatura do passado compõe elemento central do repertório, uma vez que se apresenta como “arsenal dos padrões de articulação, através dos quais a reação dos textos a seus ambientes é formulada” (ISER, 1996, p. 150), que, repetidos e reiterados no texto, promovem a despragmatização de sua antiga função quando colocados em um novo contexto, liberando-os da “subordinação às possibilidades de sentido dominante ali e então escolhidas.” (ISER, 1996, p. 148).

Dessa dupla derivação, de normas selecionadas de realidades extratextuais e de alusões à memória literária, surge um repertório em que as projeções recíprocas entre ideal e realidade motiva deformações coerentes, nas palavras de Merleau-Ponty: “os dois lados mutuamente se irritam; em sua familiaridade não se equivalem. É apenas através de suas deformações que se constitui o sistema de equivalência do texto.” (ISER, 1996, p. 151). Para Iser, esse sistema de equivalências, essa deformação, designa o valor estético do texto, aquele que “é o que o texto não formula e o que não é dado no conjunto do repertório” (ISER, 1996, p. 152), é o elemento capaz de provocar efeitos, e por isso não pode fazer parte do que afeta:

No texto ficcional, o valor estético determina a seleção do repertório; nesse processo, ele deforma o caráter dado dos elementos escolhidos para indicar assim um sistema de equivalência específico do texto. Nesse sentido, ele estabelece a forma vazia constitutiva do texto. Mas como “energia estruturante” do texto ele também importa para o processo de comunicação. Pois a equivalência suspensa dos elementos combinados no repertório significa que o texto não corresponde mais ao repertório de disposição de seu possível leitor. Nesse sentido, o valor estético inicia o ato de constituição. (ISER, 1996, p. 152).

Chega-se, então, ao leitor. Os efeitos dessas “equivalências suspensas” (ISER, 1996, p. 152) do repertório vão-se mostrar mais nitidamente no leitor, que é quem irá se deparar com a “desvalorização do familiar” (ISER, 1996, p. 152) provocada pela exposição da estrutura das normas sociais e literárias pré-estabelecidas, processo que “introduz o familiar na memória, que orienta a busca pelo sistema de equivalência do texto à medida que esse sistema deve ser constituído em oposição à memória, ou diante dela” (ISER, 1996, p. 152). Ou seja, estamos falando, ainda, em estabelecimento de comparações, de elaboração de metáforas, movimento inicial da cognição e da compreensão de mundo do ser humano em geral, responsável pelo que Iser chama comunicação, pelo sucesso da interação entre texto e leitor. Por essa afirmação, poderia se questionar se o autor não estaria preso a uma compreensão mecanicista do texto pelo leitor, que afastaria o elemento estético literário da leitura do texto ficcional. É possível, mas logo afastamos a possibilidade de entender o texto literário como lugar de conforto e identificação para seu leitor, e esse descompasso, esse desconcerto é o que nos interessa:

A correspondência parcial entre os elementos do repertório textual e os elementos do leitor é um pressuposto dessa circulação; essa correspondência nos textos ficcionais tende a ser nula. Pois os elementos identificáveis do repertório textual, que o leitor conhece a partir de

situações de uso na vida real, em princípio perderam seu valor. O não-idêntico do familiar constitui o contato mínimo que ainda há entre os dois repertórios. (ISER, 1996, p. 153).

Para o autor, um nível maior ou menor desta correspondência entre o repertório do texto e do leitor serve para classificar os tipos de literatura, em que as que denomina “retórica, didática e propagandística” (ISER, 1996, p. 153-4) estão em um nível de maior correspondência e, na outra ponta, aparecem os textos literários. Como exemplo de texto em que esta correspondência fica mais distante, Iser cita o *Ulysses*, de James Joyce, e sua exposição acerca das características deste romance o aproxima muito da técnica que enxergamos em *Água Viva*. Primeiramente, Iser identifica que a dificuldade de leitura do texto de Joyce não está localizada na “não-familiaridade” (ISER, 1996, p. 154) dos elementos de seu repertório, mas sim na grande variedade de sistemas de que é retirado, fazendo com que “perca seu contorno” (ISER, 1996, p. 154): “cada elemento é transcodificado; mas todos parecem nada mais significar, pois quase já não se relacionam.” (ISER, 1996, p. 154).

A correspondência parcial entre texto e leitor a que nos referimos anteriormente é “estruturada de tal modo que os muitos elementos realistas e literários reconhecíveis provocam a impressão de uma incoerência quase absoluta entre os elementos do repertório do texto e do leitor” (ISER, 1996, p. 154), em que “no lugar da relação habitual de sujeito e objeto subjacente ao ato de apreensão da percepção, temos um texto hostil à referencialização, que permanece transcendente quanto ao ponto de vista em movimento do leitor.” (ISER, 1999, p. 12). Essa secção, ao invés de se dispor a suprir os déficits dos sistemas de referências de que são retirados, faz com que o repertório do texto se torne reflexivo e passe a “tematiza[r] sua própria produção: constituir relações” (ISER, 1996, p. 155). A ausência de uma relação estável promove o surgimento de vazios que devem ser preenchidos pela representação, sugerindo novas relações em constante mutação, fazendo com que o “leitor possa experimentar o cotidiano projetado no *Ulysses*. Pois em si mesma a vida cotidiana consiste em uma série de padrões que mudam constantemente” (ISER, 1996, p. 155). Assim, o leitor fica face a face com a variedade de “detalhes desconexos” (ISER, 1996, p. 155) a que estão expostos “nossos processos de percepção e representações” (ISER, 1996, p. 155) e o quanto esses processos são “permeáveis, porosos e seletivos” (ISER, 1996, p. 155), já que, para construirmos alguma orientação, deixamos uma série de coisas de lado, ato que “somos impedidos de fazer pela densidade do repertório de *Ulysses*” (ISER, 1996, p. 155). Além disso, a variedade de perspectivas que se vão alternando a cada capítulo provoca o desmentido da própria perspectiva, já que expõe a dependência do ponto de vista do observador na construção das representações, fazendo fracassar a “nossa automatização habitual de

percepção e representação” (ISER, 1996, p. 155) que nos orienta cotidianamente e passa a “depende da suspensão da permeabilidade, da perspectiva e da automatização enquanto regras orientadoras de nosso código perceptual” (ISER, 1996, p. 156), tornados conscientes pelo caráter reflexivo da obra, fazendo com que o leitor seja capaz de perceber suas imperfeições e “capaz de observar-se a si mesmo agindo de uma maneira que não lhe é familiar.” (ISER, 1999, p. 53). É quando se encontra neste estado intermediário que o leitor se depara com a experiência estética, já que, para Iser, as “experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos; ou seja, a falsificação latente de nosso saber está no início de uma experiência.” (ISER, 1999, p. 50).

E é a memória que exerce um papel fundamental para o teórico, pois é “a medida necessária de liberdade para transformar a multiplicidade desordenada da vida experimentada numa forma harmoniosa de uma *Gestalt* coerente – isto talvez seja o único caminho para armazenar a significação de uma experiência.” (ISER, 1999, p. 38). Não obstante nossa objeção à rigidez de uma *Gestalt* coerente quando tratamos de memória, principalmente da memória não consciente, talvez este seja uma justificativa para que o autor sempre ressalte que as reações que o texto pode provocar no leitor dependem “do conhecimento do leitor e de sua disposição de aceitar uma experiência que lhe é estranha” (ISER, 1996, p. 156), aliados às “estratégias do texto, que, como potencial orientador, projetam os caminhos de atualização” (ISER, 1996, p. 157), que faz com que o leitor produza “uma ordem pela qual o contexto de referências do repertório se torna textualmente experimentável” (ISER, 1996, p. 157), constituindo um acesso não arbitrário a esse repertório “organizado por matizes, que abrangem tanto possibilidades de sentido dominante, quanto possibilidades virtualizadas e negadas.” (ISER, 1996, p. 157). O autor vê nessa atualização o sentido pragmático do texto, que coloca o leitor em uma “postura de reação” (ISER, 1996, p. 157) que abre a realidade para a experiência, fazendo-o “reavalia[r] a experiência sedimentada no hábito [...] e interpreta[r] pragmaticamente o contexto de referências oferecido no repertório.” (ISER, 1996, p. 157). Mas também é importante ressaltar que a memória, consciente ou não, exerce papel fundamental tanto na leitura quanto na escrita de um texto literário. É ela a responsável pela remissão, libertadora ou coercitiva, que acontece no ato da leitura, guardando, assim, a potência de extravasamento ou de recalque própria da palavra, de sua significação concentrada pelo uso ao longo do tempo.

No entanto, a presença de uma estrutura do texto, energética e dinâmica, precisa em sua seleção dos elementos combinados no texto ficcional, faz-se necessária ao permitir o acesso não arbitrário a ele, e a isso Iser chama estratégia, nosso próximo conceito a ser

definido. Ela age delineando tanto as possibilidades de combinação dos elementos do repertório do texto quanto cria “relações entre o contexto de referência do repertório por elas [estratégias] organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência” (ISER, 1996, p. 159), fazendo coincidir a organização desse repertório imanente ao texto e a “iniciação dos atos de compreensão do leitor” (ISER, 1996, p. 159). Ela age manipulando os acessos à memória, num movimento de distensão e retração. É importante frisar que essa coincidência, que para Iser parece tão fundamental quanto a compreensão do texto pelo leitor, para nós é apenas tangencial, e a experiência da leitura nem sempre atravessa ou é atravessada pela significação, pelo sentido elaborado pela razão, mas se aproxima da experimentação corpórea, estética, sensorial, horizonte da vontade narrativa de *Água Viva*.

No entanto, a estrutura é imprescindível para que o texto se sustente e, em certa medida, consiga alcançar o que almeja, a mobilidade, a vulnerabilidade, por mais paradoxal que isso possa parecer. O próprio Iser afirma que as estruturas “oferecem ao leitor apenas possibilidades específicas de combinação” (ISER, 1996, p. 160), deixando para o leitor em sua interação com o texto a tarefa de, para o autor, compreendê-lo e, para nós, senti-lo, deixá-lo afetar. Mas a definição das estratégias também não se resume aos “inventários de suas técnicas” (ISER, 1996, p. 160-1), pois sua função volta-se para a problematização, para a descoberta daquilo que, no familiar do repertório, é inesperado, liberando sua potência na horizontalização das convenções, na violação da norma e do cânone.

Mais uma vez, então, Iser recorre a Umberto Eco para corrigir uma possível tendência a se considerar que a existência de uma estratégia é o caminho para se chegar à estrutura do texto literário, para descobri-la. No entanto, “se existe uma *estrutura final*, ela não pode ser definida: não há uma metalinguagem que poderia captá-la. Se ela é identificada, ela não é a estrutura *final*. A estrutura *final* é aquela que – oculta e incaptável e não estruturada – produz novos fenômenos.” (ISER, 1996, p. 164). Ou seja, não há um apego à forma fixa, mas uma assunção do esquema como “filtro que permite agrupar os dados da percepção” (ISER, 1996, p. 167), que se encontra na análise de Gombrich sobre o modo constitutivo e os atos de compreensão das obras das artes plásticas, com base na teoria da Gestalt, que Iser traz para discussão a partir da citação que ora transcrevemos, traduzida livremente:

[...] a ideia de alguma base de andaimes ou alguma armação que determine a “essência” das coisas, reflete nossa necessidade de um esquema para compreender a infinita variedade desse mundo de mudanças [...] Essa tendência de nossas mentes em classificar e registrar nossa experiência de acordo com o conhecido representa um problema real para o artista na sua busca pelo particular. (ISER, 1996, p. 167).

Após analisar alguns aspectos do par conceitual esquema/correção que Gombrich constrói, Iser chama a atenção para a diferença de características entre as artes plásticas, que

neste momento precisamos restringir à arte figurativa, e a literatura e acena para um ponto específico de dessemelhança, que é a inexistência, para o texto ficcional, de um modelo a que ele possa recorrer na natureza para efetuar possíveis ou necessárias correções, segundo o conceito de Gombrich, “pois para o texto não há um determinado mundo objetivo, previamente dado, que seria por ele copiado. A relação do texto ficcional com o mundo só pode ser descoberta nos ‘esquemas’ que ele traz consigo.” (ISER, 1996, p. 169). É certo que Iser se apega a um determinado tipo de arte plástica para tecer sua análise, mas nossa proposição é a de refletir sobre a diferença de relação com o material do mundo das artes plásticas e da literatura. Enquanto na pintura e na escultura podemos ter uma ligação direta com a objetividade dos materiais utilizados em sua composição, o texto literário lida com discursos, com palavras, com conjuntos semânticos e sintáticos que já estão pré-estruturados pela língua, sistema artificial de estruturação. Existe mais uma camada de significação, e outro vazio, que se interpõe entre a sensação e o texto literário. Assim, a arte literária se move no espaço entre essas camadas, descolando-as e unindo-as sucessivamente ou concomitantemente.

Assim, entendemos estes esquemas ou estruturas definidas por Iser enquanto elementos do texto, mas que não são nem aspectos nem partes de sua “objetividade estética” (ISER, 1996, p. 170), pois essa objetividade só aparece na deformação dos esquemas anteriores, fazendo com que o objeto estético, enquanto “forma vazia” (ISER, 1996, p. 170), deixe sua marca na modificação causada, ou seja, inscrevendo nessas superfícies seus vãos, buracos, ondulações, escavações:

Isso significa que o objeto estético é um objeto da imaginação, que o leitor deve produzir por meio de esquemas deformados e desmentidos. Pois é a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor. A indeterminação, no entanto, não significa que a imaginação é completamente livre para imaginar qualquer coisa. Ao contrário, as estratégias textuais esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação; desse modo, o objeto estético pode constituir-se na consciência receptiva. (ISER, 1996, p. 170).

Enquanto o objeto estético não pode ser destacado do texto nem formulado separadamente, os esquemas garantem uma certa estabilidade se significação que remete a um padrão de referências que encontra seu lugar nos sistemas de sentido e na tradição literária, algo que não tem lugar quando nos referimos ao objeto estético¹⁰.

Iser inicia, então, uma descrição bastante mecanicista do processo de leitura, organizado em primeiro e segundo planos de códigos, em que os esquemas representam o primeiro código, “cuja função consiste em oferecer ao leitor as indicações necessárias para a

¹⁰ Cf. nota 4.

produção de um segundo código [e] que precisa ter uma estrutura, pois é através dela que o texto se transpõe para a consciência receptiva.” (ISER, 1996, p. 171). Essa estrutura organizaria os esquemas para constituir as condições de apreensão do texto pelo leitor. Entendida desta forma a leitura do texto literário exige deste leitor uma capacidade de análise e conteúdo acadêmico de que na maior parte das vezes ele não dispõe, em que diversas perspectivas vão-se combinando e negando uma após a outra, em série. Mas o modo como o texto literário se relaciona tanto com os elementos extraliterários como com o leitor, afetando-o e fazendo-o reorganizar suas convicções, pode auxiliar nossa análise dos mecanismos utilizados por Clarice Lispector na elaboração de *Água Viva*.

O primeiro passo é entender que, além dos elementos extraliterários, “há uma assimetria, qualquer que seja sua natureza, entre texto e leitor que opera como estimuladora de reações; pois é só a assimetria estrutural que efetiva os estímulos necessários para a realização do texto.” (ISER, 1996, p. 86). É a partir da assunção dessa assimetria que Iser pode afirmar que, por mais próximo que o texto literário esteja da realidade, ele tem outra natureza. A tensão entre texto e leitor tem também relação com a tendência à ordem e à simetria no contato do leitor com o texto literário, fenômeno presente também em outras artes, que Iser exemplifica com o *beau désordre* do século XVIII, termo utilizado para “designar o prazer estético que emerge do desajuste temporário da ordem e simultaneamente da certeza de que o ajuste da ordem será possível, embora não previsível” (ISER, 1996, p. 90), e que remonta inclusive ao teatro helênico. O apego à simetria na arte é caracterizado por Iser através da citação a Georg Simmel:

O estágio elementar do impulso estético se manifesta na construção de sistema que reúne os objetos em uma imagem simétrica. [...] A simetria significa no estético a dependência de cada elemento de sua interação em relação a todos os outros, mas ao mesmo tempo a completude do círculo assim descrito; quanto mais as formas assimétricas concedem individualidade a cada elemento, mais espaço livre e relações mais abrangentes. (ISER, 1996, p. 41).

Aliás, essa tendência ao ajuste, que na obra de arte se revela na simetria, correspondente da metáfora e, mais abrangentemente, da analogia, princípio básico da cognição humana, é citada por diversas vezes durante o texto iseriano, como quando trata de sobredeterminação (ISER, 1996, p. 97). E é mesmo possível que se conclua de *O ato da leitura* que seu autor almeje uma estabilidade construída pelo leitor para o “sucesso” de sua leitura, já que, por mais que afirme que o reconhecimento desta “harmonização como busca de dominar o estranho” (ISER, 1996, p. 42) seja a chave para “compreender a sobrevivência da estética clássica na interpretação da arte” (ISER, 1996, p. 42), termina por apenas deslocar o trabalho de conciliação harmônica do crítico de arte, do cultismo acadêmico extraliterário, para o leitor implícito, conceito formulado a partir dos elementos textuais, o que, sem dúvida,

contribui para a horizontalização deste “poder de interpretação”, mas não retirou de todo sua importância ou sua necessidade.

No entanto, essa conclusão não se coaduna com este trabalho e não se pretende propor que esta seja a finalidade do texto clariceano. Muito pelo contrário, o estiramento, o esgarçamento desta assimetria é a tônica de *Água Viva*, o que é considerado fundamental por Iser, por mais paradoxal que possa parecer. A despeito de qualquer finalidade que possa ter com a leitura, quanto mais resistente o texto se mostrar para o impulso pela analogia, pela conciliação dos contrários, mais intenso será o efeito da obra de arte¹¹. Recorrendo à psicanálise, Iser coloca que “o estímulo para a comunicação deriva dos apelos mascarados que se cruzam ou talvez até se desmintam” (ISER, 1996, p. 91) pois “o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92). O texto, então, ao invés de apresentar a simetria, a compreensão, a solução de conflitos ao leitor, “o ocupa internamente e o obriga a trabalhar a excitação que o texto produz.” (ISER, 1996, p. 93), já que somente o leitor é capaz de formular ideias e, conseqüentemente, formular essas soluções, atualizar pela leitura as relações internas do texto que esboçam o objeto estético. Quando as estratégias textuais atuam despragmatizando as normas das realidades extratextuais através da seleção “algo inesperadamente se torna virulento.” (ISER, 1996, p. 173).

Existe, ainda, um caráter psicológico nesta leitura, que fica claro quando Iser afirma que “só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconheceu” (ISER, 1996, p. 98), o que indica que o processo consciente de organização das camadas do texto está restrito à estrutura do texto, que representa somente uma de suas partes, o “polo artístico” (ISER, 1996, p. 50). Aquela que nos interessa mais profundamente, ligada ao “polo estético” (ISER, 1996, p. 50), é o conteúdo móvel, de indeterminação, que compõe a obra de arte e está exposto ao acontecimento, ao tempo, mas este é assunto que será abordado mais adiante.

Esse conteúdo de indeterminação está presente quando Iser coloca que “o texto nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhidos pelos intérpretes para sua apreensão” (ISER, 1996, p. 101), ou seja, o texto literário não se resume a sua materialidade, pois quem vivifica esta matéria inerte e potente de letras, palavras, sentenças, é o leitor no momento de seu contato com ele. Mas também não

¹¹ Visão semelhante pode ser encontrada em texto de Roland Barthes: “Todo romance é um organismo inteligível de uma infinita sensibilidade: o menor ponto de opacidade, a menor resistência (muda) ao desejo que anima e arrebatada toda leitura, constitui um *espanto* que se derrama sobre o conjunto da obra.” (BARTHES, 1982, p. 103).

está totalmente descolado de presença real, apesar de não se esgotar “na denotação de objetos empiricamente dados” (ISER, 1996, p. 101), já que “a representação por eles intencionada visa ao não dado” (ISER, 1996, p. 101). Esta característica do texto literário apontada por Iser interessa sobremaneira a nossa discussão.

O autor recorre à filosofia analítica da fala de Stanley Cavell, que afirma ter mostrado “que a comunicação não se realiza tão-só [sic] por algo que é dito explícita, mas também implicitamente” (ISER, 1996, p. 111), para sustentar sua tese de que

é impossível que o que se visa se confunda¹² com que se diz, [e] surgem implicações inevitáveis na enunciação verbal. Essas implicações, enquanto o não-dito, constituem as condições básicas para que o receptor possa produzir o que se visa. Desse modo, os “vazios” da fala formam o constituinte central da comunicação. (ISER, 1996, p. 112).

Iser inicia, assim, uma diferenciação estrutural entre discurso ficcional e discurso falado, partindo da contestação da alegação do modelo dos atos de fala, parte do que chama “filosofia da fala normal” (ISER, 1996, p. 103), descrito por Austin e sistematizado por Searle, que “excluíram o discurso ficcional de seu modelo ao qualificá-lo como vazio segundo a intenção pragmática” (ISER, 1996, p. 113). Iser propõe que “o discurso ficcional imita, portanto, os hábitos verbais dos atos ilocucionários, mas o que ele diz não produz o que é intencionado” (ISER, 1996, p. 111), valorizando a produção destes espaços comunicacionais como lugar de atuação do leitor. Se o ato ilocucionário é aquele que, na fala, se realiza “à medida que o receptor reconhece a intenção do papel do falante e assume, ao mesmo tempo, o papel intencionado por este” (ISER, 1996, p. 109), ele é auxiliado pela possibilidade de, no diálogo presencial, produzir perguntas para dirimir eventuais dúvidas, “pois o receptor pode eliminar os mal-entendidos, a indeterminação e a imprecisão se ele esclarece com suas perguntas a intenção do falante, de modo que a ação verbal por fim se realize no contexto pragmático de uma ação efetiva.” (ISER, 1996, p. 107).

No discurso ficcional de Clarice em *Água Viva* fica bastante clara a divergência do uso das perguntas, que caminham exatamente no sentido oposto, na abertura de espaço à indeterminação fecunda da produção de sentidos pelo leitor, na disseminação dos vazios e dos conflitos encarados por Iser como propulsores do processo de leitura e da participação do leitor no preenchimento do texto. A profusão de questionamentos tem papel também de desestabilização das convenções, o que, no ato de fala, é exatamente o que se quer evitar. Mas o discurso ficcional não se abstém das convenções, apenas se relaciona de modo diferente com elas:

¹² Acredito haver alguma divergência de tradução deste termo, que prefiro assumir como coincidir, e não confundir, evitando, assim, qualquer caráter pejorativo que se puder impingir a seu uso.

[...] os atos de fala em geral não se referem a convenções, mas sim a sua validade. A validade da convenção tem uma estrutura vertical e sua função depende da permanência desta. Essa forma de validade é problematizada no discurso ficcional [...] porque rompe o valor, verticalmente estabilizado, das convenções, e as organiza horizontalmente. [...] Por isso no discurso ficcional reconhecemos tantas convenções que exercem uma função reguladora em nossos ou noutros mundos sociais e culturais; graças a sua organização horizontal elas aparecem, no entanto, em combinações inesperadas e perdem assim sua estabilidade. Em consequência, uma convenção se revela enquanto tal, pois é separada de seus contextos funcionais de vivência. As convenções deixam de ter a função reguladora porque se tornam propriamente um tema. Mas é desse modo que o discurso ficcional começa a provocar efeitos. Ao fazer uma seleção de convenções diferentes, ele despragmatiza as convenções escolhidas de modo que poderíamos dizer que: esse despragmatizar é sua dimensão pragmática. Invocamos uma convenção verticalmente organizada quando queremos agir; uma combinação horizontalmente organizada de convenções diferentes permite nos ver com precisão o que nos dirige quando agimos. (ISER, 1996, p. 114-5).

Esse processo de horizontalização é uma das marcas da força pragmática que Iser enxerga no discurso ficcional e podemos ver sua potência na estrutura montada em *Água Viva*. A cada mudança de característica das perguntas enunciadas pela narradora, deparamo-nos com um terreno mais arenoso e inseguro, que garante a vulnerabilidade necessária ao efeito estético da arte. Este aspecto da obra será analisado no capítulo seguinte deste trabalho.

Retomemos, então, ao não-dito e ao não-dado do discurso ficcional, constituintes deste vazio em que deve investir a obra de arte. Referindo-nos às convenções, concordamos com Iser no que concerne à horizontalização da hierarquia estabelecida pelo senso comum a que o leitor estaria preso ao se deparar com o objeto artístico. Mas é latente a presença, no texto ficcional, de elementos extratextuais que ligam o repertório do leitor ao construído pelo texto, mesmo que por sua ausência ou deslocamento espaço-temporal. Por este motivo, Iser recorre a Ingarden e a Austin para, através do que um chama “falta de ancoragem na realidade” (ISER, 1996, p. 120) e o outro “ancoragem em uma situação contextual” (ISER, 1996, p. 120), classificar o discurso ficcional como uma organização de símbolos¹³ com função representativa que não se refere à presença de um objeto dado de antemão, mas se relaciona ao próprio discurso, é autorreflexivo, é representação da enunciação verbal e do que ela produz¹⁴. Assim, uma vez que o discurso ficcional “não se refere a um dado empírico e identificável, sua estrutura verbal indica como se há de produzir o que é intencionado pelo discurso” (ISER, 1996, p. 120), ele produz o que se visa pelo que se diz. Ou seja, se na fala o enunciador representa um mundo empírico previamente dado, o discurso ficcional usa da representação para criar seu mundo, produzindo o “objeto imaginário” (ISER, 1996, p. 120), chamado desta forma “à medida que não é dado, mas pode ser produzido através da organização de símbolos textuais na imaginação do receptor.” (ISER, 1996, p. 120).

¹³ Iser apresenta seu conceito de símbolo como “condições constitutivas para apreensão do mundo dado pelo fato de que não concretizam nem as propriedades, nem as características do dado, pois só através dessa alteridade pode se captar o mundo empírico” (ISER, 1996, p. 119), colocando-o como uma interface aos sentidos, emprego que não cabe discutir neste trabalho, uma vez que não invalida suas afirmativas anteriores.

¹⁴ Cf. ISER, 1996, p. 120.

“Mas a auto-referencialidade [sic] não pode significar auto-suficiência [sic], pois nesse caso o acesso à arte e à literatura seria bloqueado.” (ISER, 1996, p. 121). É desse paradoxo que sofre a arte e que a narradora de *Água Viva* angustia por se libertar. Passar do discurso à empiria, das palavras à matéria fônica, da cognição à sensação. Iser, então, usa o conceito de signo icônico de Umberto Eco para localizar no processo de elaboração do discurso ficcional sua semelhança com o acesso ao objeto do mundo empírico pela cognição:

O signo icônico constrói então um modelo de relações [...] que é homólogo ao modelo das relações perceptivas que construímos pelo conhecimento e lembranças do objeto. Se o signo icônico tem qualidades em comum com algo, não é com o objeto, mas sim com o modelo de percepção do objeto. Esse modelo pode ser construído e reconhecido graças às mesmas operações mentais que realizamos ao construir o percepto, independentemente da matéria em que essas relações se concretizam. (ECO apud ISER, 1996, p. 121).

A utilização da palavra percepto nos remete à conceituação dada a ela por Gilles Deleuze em seu *O que é filosofia?*, que nos encaminha a outra direção, que talvez não pudesse ainda ser apontada por Iser em sua época:

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE, 1997, p. 213).

A conclusão de Iser é que os “signos icônicos preenchem sua função à medida que é neutralizado ou mesmo negado o princípio dos signos: ser a mera comunicação de objetos. Pois trata-se agora de imaginar o que os signos, em face do que denotam, passaram a excluir.” (ISER, 1996, p. 122). Para o autor, o que está neste espaço entre o mundo empírico, ou as convenções, e o objeto imaginário, produzido pelo discurso ficcional, é o leitor, pois “enquanto material dado, o texto é mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito” (ISER, 1996, p. 123), já que apenas seleciona e organiza os elementos dos sistemas normativos e orientadores do mundo da vida, mostrando-se contingente em sua seleção, estabelecendo uma relação homóloga com o repertório de valores e disposições de seus leitores, por sua parcialidade, ao invés de corresponder à realidade, o “texto ficcional encena seu próprio código” (ISER, 1996, p. 128).

É esta semelhança que provoca a interação entre texto e leitor, pois a comunicação e o diálogo estabelecidos nessa interação “vivem da redução dessa contingência; eles são as formas de socialização do imprevisível” (ISER, 1996, p. 123), já que o “o texto ficcional não tem uma situação; na melhor das hipóteses ele ‘fala’ para situações vazias e, em um sentido estrito, o leitor se encontra na leitura em uma situação que lhe é estranha, pois a validade do familiar parece suspensa” (ISER, 1996, p. 123). Mas esse vazio é considerado exatamente

como energia. Nesse momento, o autor começa a estabelecer o que entende regular essa interação entre texto e leitor, num sistema de estímulo/resposta que, de uma forma ou de outra, parece chegar à mesma necessidade de estabilização que a interpretação clássica procurava alcançar, defendendo que “a relação entre texto e leitor se estabiliza através do *feedback* constante no processo de leitura pelo qual se ajustam as imprevisibilidades do texto” (ISER, 1996, p. 125), *feedback* que “coincide com a compreensão do texto” (ISER, 1996, p. 128). Tal posição parece caminhar na direção contrária ao que pretendemos analisar no texto clariceano, e, pelo acompanhamento da teoria de Iser, parece apresentar-se como argumento para a contestação da teoria do efeito estético baseada em sua possível arbitrariedade. O radicalismo mecânico com que Iser trata essa questão o leva a cair em sua própria armadilha, mas não será objeto de discussão neste trabalho, e não invalida suas proposições nem anteriores nem posteriores no que trata da estrutura do texto ou da interação entre texto e leitor, como iremos verificar.

Ao contrário da estabilidade, a vulnerabilidade do leitor frente à obra de Clarice parece alcançar a mesma estupefação do autor frente à impossibilidade de acesso ao real através da escrita. Se o mais que pode se aproximar desta completude do real é criando um mundo através da ficção, não se furta a expor sua insuficiência. Isso é o que parece guiar tanto Clarice quanto sua narradora em *Água Viva*, em busca do instante-já, aproximando sua perspectiva em relação à obra de arte da de Deleuze:

O artista cria blocos de perfectos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). [...] Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. (DELEUZE, 1997, p. 214).

Para Iser, em sua teoria fenomenológica, no entanto, a realidade se entrelaça à realidade no acontecimento (ou no instante-já?):

O acontecimento é um paradigma da realidade à medida que [...] articula um processo. É a “lente de convergência” de uma multiplicidade de relações que, no entanto, modifica o acontecimento no instante em que ele ganha sua forma. Pois enquanto forma ele demarca limites, a fim de ultrapassá-los, e articula assim a realidade como processo de realização. Realização é, contudo, o predicado por excelência da realidade. A relação entre texto e leitor se atualiza porque o leitor insere no processo de leitura as informações sobre os efeitos nele provocados; em consequência, essa relação se desenvolve como um processo constante de realizações. O processo de atualiza por meio dos significados que o próprio leitor produz e modifica. Desse modo, o contexto do acontecimento ganha o caráter de uma situação aberta que sempre é concreta e, ao mesmo tempo, passível de mudanças. Como a leitura desenvolve o texto enquanto processo de realização, ela o constitui como realidade, pois, qualquer que seja o caráter da realidade, ela o é porque sucede. (ISER, 1996, p. 127).

Este caminho já havia sido esboçado por Barthes quando, em 1962, identificava no realismo literário uma ambiguidade estrutural: “De um lado o realismo [...] permanece

clássico porque se funda numa relação de analogia [...]; por outro lado, ele é novo, porque essa analogia não remete a nenhuma transcendência, mas pretende sobreviver fechada nela própria, satisfeita quando designou necessária e suficientemente o por demais famoso *estar-ali* da coisa [...].” (BARTHES, 1982, p. 103).

Mas se para Barthes é o autor o responsável pela criação desta realidade, para Iser é a leitura que transforma o texto em realidade, porque, enquanto processo, realiza o que o texto guarda em potência em suas palavras, frases, perguntas. O texto acontece na leitura, atravessando o leitor e se fincando na realidade, abrindo brechas que vão se disseminando como o solo do sertão em seca de certezas.

No entanto, esse atravessamento não acontece para Iser de maneira aleatória, e guarda sua potência exatamente na semelhança que reconhece entre a estrutura do texto e a “estrutura da atividade da consciência” (ISER, 1996, p. 182). A interação entre texto e leitor dar-se-á com base em uma estrutura que Iser chama de tema e horizonte. Para isso, o autor concebe o texto como um sistema de perspectivas que devem ser combinadas pelo leitor para a produção do objeto estético¹⁵, em que se mantém uma expectativa de compreensão por este leitor, senão do objeto em si, das estratégias que o teriam levado a construir este objeto.

Apesar disso, a análise do funcionamento dessa estrutura é interessante. Nela, as perspectivas do narrador, dos personagens, da ação e da ficção do leitor, em seus diferentes aspectos, se relacionam entre si e são coordenadas por esta estrutura de tema e horizonte, que “regula primeiro as atividades do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas de representação não se desenvolvem nem sucessivamente, nem paralelamente, mas sim se entrelaçam no texto.” (ISER, 1996, p. 180). O leitor iria, durante a leitura, tomando contato com essas diferentes perspectivas até se fixar em determinado momento, que se converte em tema e se coloca diante do horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava, e esse horizonte se constitui a partir dos segmentos que foram temas nas fases anteriores da leitura. Apesar de defender que esta estrutura é uma matriz para a coordenação das perspectivas textuais que tem como objetivo central a “compreensão do texto” (ISER, 1996, p. 182), ela é fundamental em sua característica primária de suporte para a interação que acontece na leitura à medida que “faz com que o hiato entre texto e leitor possa ser superado” (ISER, 1996, p. 182) por assemelhar-se à própria estrutura da cognição humana.

Próxima ao esquema de figura e fundo da teoria da Gestalt, a alternância de tema e horizonte “revela [...] o que era oculto nas posições verbalmente manifestadas” (ISER, 1996, p. 182) e “possibilita imaginar o que nelas era excluído em face de sua determinação e que

¹⁵ Cf. nota 4.

por isso não era formulado” (ISER, 1996, p. 182), ou seja, permite o acesso ao não-dito, aquilo que se apresenta “sempre no espelho da observação recíproca” (ISER, 1996, p. 182), que só se mostra no contato com o ponto de vista, com o horizonte, de uma outra posição. Iser defende que “as realidades se modificam quando são observadas” e “cada segmento ganha sua significação apenas por meio das relações recíprocas que consegue desenvolver no texto, através da estrutura de tema e horizonte” (ISER, 1996, p. 183), processo que constrói o objeto estético. No entanto, a visão aparentemente mecanicista desta formação aparece ao lado de uma intrigante afirmativa de que o objeto estético possui uma qualidade transcendental que ultrapassa “tudo que é determinado no texto” (ISER, 1996, p. 183).

Cabe então ao autor conciliar essas duas forças na função pragmática que concede ao texto ficcional. Essa qualidade transcendental que Iser vê no objeto estético é, para ele, “condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao ‘mundo’ incorporado ao texto” (ISER, 1996, p. 182). Apesar de conceber como função do objeto estético essa reação, enquanto ponto de vista, às demais representações encenadas no texto através das perspectivas textuais então observadas, note-se que ela é reação ao mundo inserido no texto, composto por ele e, se é capaz de concretizar alguma transformação que ultrapasse esse mundo incorporado para transformar sua referência, essa repercussão está fora do âmbito da análise teórica ora formulada. O que a multiplicidade e a mobilidade destas perspectivas proporciona dentro desta estrutura de tema e horizonte é que todas essas “posições textuais se observem reciprocamente” (ISER, 1996, p. 184-5) e que esse processo faça emergir um efeito cumulativo que não se deposita, mas modifica potencialmente as interpretações formuladas, fazendo com que todas se incorporem de tal maneira ao objeto estético que ele não se resuma a nenhuma delas, transformando-se em um sistema de equivalências que “não é formulado por nenhuma posição do texto” (ISER, 1996, p. 185), mas que “possibilita, enquanto formulação de algo ainda não formulado, a descoberta das posições formuladas.” (ISER, 1996, p. 182).

Mais uma vez ressaltamos que a visão do leitor considerada por Iser para tecer sua análise pressupõe uma lucidez tão extrema que dificilmente será atingida inclusive por cientistas literários, pois considera a capacidade de se estar consciente da “estrutura da atividade da imaginação” (ISER, 1996, p. 185) no processo de leitura, através desta estrutura de tema e horizonte. Sua perspectiva se coaduna com a necessidade de uma “intenção comunicativa” (ISER, 1996, p. 186) central do texto ficcional, que traduziria na consciência de seus leitores a referência do texto ao mundo e relacionaria “a atividade de consciência do leitor à situação histórica do texto ao qual ele reage” (ISER, 1996, p. 187).

O modo como a história se insere no texto ficcional tem outros contornos neste trabalho de análise de *Água Viva* que, como já vimos, tem até alguns pontos de intersecção com a teoria iseriana, o que não é o caso neste momento específico. Mas Iser prevê a polêmica, e possível falência, de suas afirmações e novamente toma como exemplo a escrita de James Joyce para caracterizar os caminhos que a literatura vinha tomando em sua época¹⁶, quando “começa a desaparecer do texto uma orientação central” (ISER, 1996, p. 190). Essa dispersão seria proveniente da dissociação da figura do narrador da perspectiva narrativa, que neutraliza as relações hierárquicas e convoca o leitor a atualizar a atitude das diversas perspectivas de acordo com seus hábitos, o que, ao invés de colocá-lo em situação confortável, o obriga “a descobrir a origem perspectivística [sic] e as possíveis relações dessas frases, situadas em lugares diferentes” (ISER, 1996, p. 191) e a abandonar as relações estabelecidas, submetendo suas referências à transformação.

Lembrem-se os questionamentos lançados por Barthes (1982) acerca do realismo e do objeto literário, em uma época em que as coisas do mundo começam a penetrar na literatura não mais como índice da transcendência humana, mas por elas mesmas, em sua opacidade¹⁷, “enfiadas embaixo de um monte de sentidos variados, com os quais os homens, através das sensibilidades, das poesias e dos diferentes usos impregnou o nome de todo objeto” (BARTHES, 1982, p. 103), legando ao romancista o trabalho de, através da descrição, promover uma ação catártica: “purifica[r] as coisas do sentido indevido que os homens depositam incessantemente nelas” (BARTHES, 1982, p. 103). Sempre referindo-se ao realismo literário, o que não é o caso de Clarice Lispector, Barthes já anuncia que as descrições de objetos no interior da literatura acaba por fazer o autor encontrar-se com o realismo, sob uma ótica em que se vislumbra uma aproximação entre real e fictício na literatura próxima àquela defendida posteriormente por Iser:

Robbe-Grillet produz pois descrições de objetos suficientemente geométricas para desencorajar toda indução de um sentido poético da coisa; [...] como os realistas, ele copia, ou pelo menos parece copiar um modelo; em termos formais, poder-se-ia dizer que ele faz como se o romance fosse apenas o acontecimento que vem concluir uma estrutura antecedente; pouco importa que essa estrutura seja *verdadeira* ou não, e que o realismo de Robbe-Grillet seja objetivo ou subjetivo; pois o que define o realismo não é a origem do modelo, é sua exterioridade com relação à palavra que o realiza. (BARTHES, 1982, p. 103)

Ao afirmar que o que define o realismo é a cópia de um modelo, seja ele objetivo ou subjetivo, verdadeiro ou não, que é exterior à palavra que o realiza, apesar de ainda vinculá-lo ao autor e não ao leitor, Barthes antecipa o caráter de acontecimento da literatura, descolando a noção de real presente no texto da corrente aceção da realidade como mundo empírico. É

¹⁶ Iser identifica esta estrutura também no *nouveau roman* (ISER, 1996, p. 191).

¹⁷ Cf. BARTHES, 1982, p. 102.

ainda interessante a ligação que o autor faz entre a descrição geométrica do objeto e a consequente retirada do sentido poético da coisa. Vemos em Clarice o mesmo movimento com efeito inverso, fenômeno também assim entendido por Iser. Apesar de não haver descrições geométricas nem interesse realista, encontramos na narradora de *Água Viva* um incômodo com o ficcional como entreposto para vivenciar o real. Contudo, a estrutura proposta pela autora ratifica a todo momento este “como se” da literatura que desestabiliza o real, real entendido como modelo estabelecido, criando, construindo, montando uma realidade ficcional forjada no texto, condizente com a estrutura de repertório e estratégia proposta por Iser. Esse trânsito entre real e ficcional, tanto para Barthes quanto para Iser, guardadas as devidas dessemelhanças, torna a literatura a arte de “*decepcionar* o sentido ao mesmo tempo que o abre” (BARTHES, 1982, p. 104).

E essa decepção tem lugar na pergunta. Não há nada no texto que o garanta, que defina seu significado, que indique seu lugar, nem mesmo seu autor: “como todo autor, e a despeito de suas declarações teóricas, ele é acerca de sua própria obra, constitutivamente ambíguo: além disso, é evidente, sua obra muda, é um direito seu.” (BARTHES, 1982, p. 107). Barthes ainda complementa que nesta ambiguidade, bem vinda, reside a presença do sentido histórico na arte. Enquanto esta pergunta permanecer em aberto, há literatura:

Toda literatura é esta pergunta, mas é preciso imediatamente acrescentar, pois é o que faz sua especialidade: *é essa pergunta menos sua resposta*. Nenhuma literatura, no mundo, jamais respondeu à pergunta que fazia, e é esse próprio *suspense* que sempre a constituiu como literatura: ela é aquela fragílima linguagem de que os homens dispõem entre a violência da pergunta e o silêncio da resposta [...]. (BARTHES, 1982, p. 107).

As perguntas de *Água Viva* são o tema de nosso próximo capítulo.

2 VULNERABILIDADE DA FORMA

Clarice afirmou com veemência em *Água Viva* que gênero não a pegava mais (AV, p. 13). Esta afirmativa teve suas nuances exploradas em diversos trabalhos críticos acerca de sua obra e será um bom ponto de partida para iniciar a discussão que se pretende neste capítulo. Não é o caso aqui de uma análise que tome como objeto a questão da escrita feminina, ou seja, a acepção do termo gênero como distinção sexual. O gênero a que nos referimos é o literário. Classificações pré-estabelecidas em que tentassem enquadrar a narrativa fluida de *Água Viva* viam-se surpreendidas por seu poder de deslizamento e esquiva, auxiliado pelo batismo de “ficção” dado pela autora. Podemos citar, inclusive, o argumento utilizado por Silviano Santiago ao classificar alguns trabalhos de Clarice que iria analisar de “textos curtos”:

A partir dos anos 1920, com Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), e a partir dos anos 1940, com Clarice Lispector e Guimarães Rosa (1908-1967), as subdivisões tradicionais do gênero ficcional (romance, novela, conto, crônica) foram contestadas de maneira radical. Temos como exemplo e referente o célebre dito de Mário, que abre para a anarquia formal a definição de conto: ‘[...] em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto’. (SANTIAGO, 2004, p. 194).

Esta característica de seu texto estende-se a vários outros produzidos também dali para frente, como podemos perceber através do texto de Florencia Garramuño, *Os restos do real*, em que assim analisa o movimento da literatura no início dos anos 70:

Tanto em narrativas como em poemas da época, são vários os dispositivos que conspiram contra a ideia de uma obra contida, regida por um princípio estruturante de rigor formal. No seu lugar, propõe-se uma concepção de escrita como puro devir, que não só desarma a ideia de obra, mas frequentemente se dirige, inclusive de maneira explícita, a um questionamento da possibilidade de emoldurar ou de conter em uma obra a pura intensidade que a escrita, enquanto escrita de uma experiência, pretende registrar. A escrita aparece mais próxima de uma ideia de organismo vivo, irracional, que respira, do que de uma construção acabada ou de um objeto concluído que seria exposto, incólume e soberano, diante do olhar dos outros. (GARRAMUÑO, 2012, p. 27).

Apesar de nossa análise encaminhar-se para a defesa de que esta aparência de um texto vivo, orgânico, é mais encenada que estrutural, ao menos no caso de Lispector, é importante a contextualização desta ficção no cenário literário da época, principalmente para que possamos ampliar nossa percepção e nosso campo de análise mais à frente.

Por enquanto, vamos abordar apenas dois aspectos de *Água Viva* que denotam a translucidez de seus limites textuais: os trânsitos da linguagem dentro da própria literatura e entre outras expressões artísticas, principalmente a pintura; e a profusão de perguntas elaboradas pela narradora durante seu discurso.

A pintura é bastante presente nesta obra de Clarice, a começar pela autointitulação de sua narradora como artista plástica disposta a se aventurar pela escrita. Há, ainda, diversas descrições de quadros seus já prontos ou sendo pintados durante o tempo da narrativa. Mas a simples referência tem caráter apenas superficial. A narrativa desta pintora carrega consigo uma angústia em não conseguir escrever como se pinta. Em não conseguir fabricar palavras como fabrica cores. Em não poder ser no texto sem o “como se”. A assunção desta falta, deste vão que se interpõe entre o discurso e a vida, vai contaminando a escrita de imagens, na tentativa agônica de suprir o que a palavra deixa escapar. A narradora de *Água Viva* não se limita a comparar escrita e pintura, mas coloca em cena o fazer poético na literatura e na pintura. Há de se ressaltar que não é à pintura figurativa que se faz referência, mas à não-figurativa – abstrata, geométrica ou conceitual – qualquer que escape melhor à metaforização, à cognição, à consciência, para se instalar no corpo sensório, no sensível da experiência estética. Assim, o próprio texto vai ganhando contornos embaçados, já que a escrita se coloca como parcial, provisória, passagem para uma vivência da palavra que talvez só seja possível na morte, única certeza da vida e fechamento do ciclo da existência, retorno à completude essencial.

A implosão dos gêneros ganha força, ainda, pela presença constante da interrogação. Retomando o final do capítulo anterior, Barthes encontra na pergunta o mecanismo da literatura enquanto “arte da decepção” (BARTHES, 1982, p. 107), característica que, por sua vez, necessita técnica: “a técnica é o único poder capaz de suspender o sentido do mundo e manter aberta a pergunta imperiosa que lhe é dirigida; pois não é *responder* que é difícil, é questionar, é falar perguntando.” (BARTHES, 1982, p. 108). Com uma gama de variação extremamente ampla, as perguntas dessa narradora vão desde a inocente inquirição da curiosidade infantil até a provocação sarcástica dos céticos, o que faz com que o texto ora ganhe caráter confessional, ora epistolar, ora científico, com que a narradora brinca constantemente: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 33). Há, contudo, em todas elas, ou a necessidade de se estabelecer um diálogo, mesmo que seja em frente ao espelho, ou a vontade de seduzir retoricamente o interlocutor e puxá-lo para dentro do texto, encenando uma cumplicidade de corpos. Mas essa imantação suga o leitor para um meio em que suas expectativas são progressivamente derrubadas:

Quando o leitor se situa no meio (*Mittendrin-Sein*) do texto, seu envolvimento se define como vértice de protensão e retenção, organizando as sequências das frases e abrindo os horizontes interiores do texto. Cada correlato individual de enunciação prefigura um determinado horizonte que se transforma em seguida num pano de fundo em que se projeta o correlato seguinte; neste momento o horizonte experimenta necessariamente uma modificação. [...] Quando um novo correlato começa a preencher a representação vazia do correlato anterior no sentido da antecipação, produz-se uma satisfação crescente da expectativa evocada [...]. //

Doutra forma, se desenvolvem sequências de frases, cujos correlatos modificam ou até desapontam as expectativas previamente dadas. Se as representações vazias dos correlatos despertam a atenção pra o que virá, a modificação da expectativa causada pela sequência das enunciações certamente terá um efeito retroativo sobre o que antes fora lido. [...] O que temos lido se afunda na lembrança, corta suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, não oferecendo mais do que um padrão bastante geral para o que fixamos na retenção. (ISER, 1999, p. 15-6).

As perguntas da narradora de Clarice apresentam a vulnerabilidade das certezas, sejam elas pessoais ou botânicas, oníricas ou táteis, reorganizando e desorganizando expectativas, horizontes e lembranças no questionamento incessante do retido.

O primeiro parágrafo de *Água Viva* já pode ser tomado como exemplo desta oscilação constante:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena. (AV, p. 9)

A dor e a alegria do parto? Dor de mãe e de filho, confiança de mãe e de filho. O parágrafo começa como o início de um discurso de púlpito, um pronunciamento, com duas frases curtas e de estrutura semelhante, em tom eloquente. Mas logo no início da terceira sentença, com a introdução do discurso livre direto, abre-se espaço para a entrada do leitor, que dimensiona o grito de aleluia sem exclamação da narradora-personagem. Sentença que prossegue já dando o tom da gangorra em que o texto irá se transformar, num jogo de pique-pegas com a coerência e com a consciência do leitor. O grito, então, é ao mesmo tempo uivo de dor e gargalhada satânica. Há um sentimento de liberdade que, no entanto, é próprio de quem já foi preso, é fruto da experiência, é opção e declaração de propósitos daquele que pode escolher a placenta porque já foi referendado pelo raciocínio.

Mas essa é a mesma liberdade que incomoda e causa medo, temor do que exista além, ou atrás, da racionalidade matemática. E então surgem as perguntas perturbadoras, principalmente por questionarem a dimensão temporal das coisas, uma instância da cognição humana praticamente inalcançável e inquestionável. Quando questionamos o que está estabelecido, o que é da ordem do subconsciente, está alienado ou faz parte do senso comum, como queira chamar, estamos usando um expediente racional, a própria pergunta, para desestabilizar a automatização do raciocínio. Este procedimento pode ser inevitavelmente encontrado na arte, mas parece ter seu início nos infindáveis por quês infanto-juvenis.

Se pudermos admitir que um dos possíveis efeitos da arte seja fazer pensar, talvez essa consequência tenha o poder lúdico de remeter-nos à inocência perdida pelo automatismo protetor da vida adulta. Talvez também por isso a narradora clariceana, na descrição deste

caminho intelectual que a leva a seus mais variados tempos de sensação, alterne a natureza de suas sensações, em busca do que escapou da sua memória, mas ficou na memória do corpo. É exatamente a variedade de interpretações que irrompe na pergunta. E esse precipício entre pergunta e resposta é o que mantém o texto vivo, o faz tornar-se literatura, arte. A questão sem uma resposta é um dos princípios da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. O entre, o vazio que se abre no texto e pelo texto convida, seduz o leitor a completá-lo, a jogar com suas próprias respostas possíveis. A resposta às perguntas retóricas da narradora – “fazemo-lo juntos com a respiração” – é convite a um precipício já habitado por esse inconsciente avassalador de vida, daquela parte das coisas que não se pode conhecer, mas se pode ousar imaginar e sentir. Existe em *Água Viva* um sentido de reintegração muito forte, ou de uma integração perdida em tempos imemoriais, em um tempo que a memória ainda não selecionou ou não alcançou, porque está atrás do pensamento. A figura do toureiro na arena traz à cena todo o risco e a habilidade plácida e ágil de lidar com o imprevisível e com a fúria do indomável esquivando-se, atraindo o outro para iludi-lo.

Esse diálogo de uma só voz que se vai construindo pela narrativa parece, em alguns momentos, a encenação de uma situação de entrevista:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidivo não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Casa coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiamento dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia. // Meu tema é o instante? meu tema de vida. (AV, p. 10).

A passagem transcrita é longa, mas necessária para o entendimento da intensidade da presença da pergunta. São dez as menções à palavra “instante”, seja na expressão instante-já, seja sozinha. A repetição vai-se tornando, aos poucos, uma espécie de declaração quanto à representatividade daquele tema para a vida da narradora, que, cada vez mais apaixonada, começa a se perder nas últimas frases do parágrafo anterior à pergunta. De repente, a pergunta parece surgir de uma interrupção externa àquele fluxo discursivo, que, não tendo sido bem entendida no decorrer da “fala”, é reiterada pela narradora. Digo fala porque há diversos sinais sintáticos neste trecho que o aproxima de uma encenação de uma conversa: a enunciação da narradora com dois pontos após a declaração de que iria dizer algo a um interlocutor (“te digo”); a ausência de vírgulas, que acelera a leitura e desafia o fôlego no

primeiro período após os dois pontos; a oralidade presente na utilização dos dois pontos do discurso indireto livre; a sucessão de frases curtas, separadas por ponto, dois pontos ou travessões; a assertividade das declarações. A narradora se comporta como se extravasasse seu pensamento e, pela repetição, acabasse por perder-se no emaranhado de sua declaração e, caminhando por sua memória, tivesse de ser chamado ao momento da conversa, interrompendo o devaneio em busca de alguma objetividade.

Esse movimento, que aparece em diversos outros momentos da obra, parece fisgar o leitor do transe para o qual ele havia sido tragado, trazendo-o de volta a uma presumida realidade, ou ironicamente legitimando a própria narrativa pela exposição de uma estrutura lógica que a baseie, e que sempre remete para fora da narração, como uma exigência externa, como afirma Mendes de Sousa: “A escrita clariceana, apoiando-se num esteio sólido de uma racionalidade que funciona como estrutura de base (as fundações), trabalha a língua no delineamento clássico que assenta no predomínio dos períodos curtos.” (SOUSA, 2012, p. 341).

Além dos períodos curtos, as interposições de diferentes tons da narrativa caracterizam sucessivas mudanças de gênero:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. (AV, p. 10-1).

Neste excerto, a narrativa assemelha-se a uma carta, em que as perguntas preveem os questionamentos do destinatário com tal intimidade que talvez sejam remetente e destinatário a mesma pessoa. Mas também podemos encontrar nesta proximidade encenada uma característica da leitura que Iser identifica: “é que na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em princípio uma experiência estranha” (ISER, 1999, p. 41). Assim, é como se a narradora atuasse em um sistema de espelhos em que, ao mesmo tempo que escreve, coloca-se no lugar de seu leitor, reagindo ao texto como se de outrem fosse. Ou mesmo desdobrando-se entre aquele que lê e aquele que escreve para marcar sua diferença, diferença que está marcada no tempo dos dois atos, da diversidade de sua natureza, a ponto de realmente aceitar a presença concomitante destes dois seres literários em uma só pessoa. Revela-se, então, certo tom irônico e provocativo nas duas perguntas: a primeira ironiza o modo “cartesiano” do pensamento do outro; a segunda incita ao desafio, aliada à resposta enigmática e também irônica.

Mas a última pergunta deste trecho e sua resposta expõem também a tônica das reflexões desta narradora, que ressonam na estrutura enovelada e tépida da forma desta ficção. A ambição de fugir da palavra e de seu peso significativo e de colocar-se atrás do pensamento leva à construção de períodos que declaradamente pretendem tornar-se somente sons, estes que, por conseguinte, não são próprios da escrita, mas sim da leitura. Ao invés de criar imagens de palavras, como faziam os Concretos do anos 50 do Brasil ao explorar o espaço da página, Clarice opta em *Água Viva* por desenhar imagens com palavras, vivificando-as na leitura, como que as lançando ao futuro da voz que irá reproduzi-las no leitor: “Estou consciente de que tudo o que sei que não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última.” (AV, p. 11).

A luta entre o dito e o não-dito deixa o texto sempre à beira (AV, p. 12), pois não há uma resposta para a pergunta “a palavra é objeto?” (AV, p. 12), não há referência material a que ela possa de apegar para ser unanimemente reconhecida ou sumariamente definida, tatilmente percebida, olfativamente experimentada. A matéria fria das letras finas escritas num papel não dimensiona a grandiosidade da criação que pode provir. Talvez essa seja a razão deste anseio pelo afastamento da lógica para que somos arrastados diante da obrigação de compor uma sentença coesa e coerente, lógica de que muitas vezes escapamos no discurso falado sob a denominação de ato falho: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar” (AV, p. 12). A proximidade da narrativa de *Água Viva* do discurso falado pode ter aí uma de suas justificativas estruturais.

Ainda identificamos respostas aparentemente sem perguntas, que denotam uma positividade, uma demarcação de vontade afirmativa, angustiada:

Quero escrever-te como quem aprende. [...] Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim. (AV, p. 14).

A existência de uma possível resposta somente pode ser adivinhada por essa narradora, já que parece se colocar em um lugar transcendente, em um tempo e espaço diferentes do de agora. Uma resposta grande e abrangente que pode nos lembrar do Uno Primordial de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, junção de Apolo e Dioniso na potência do silêncio original, que não prescinde nem da lógica do por quê nem da imprevisibilidade da adivinhação. Cabe também ressaltar esse querer declarado, esta demonstração de vontade, de opção, mesmo que tomada no escuro de não saber a resposta, ou mesmo se ela existe. De não saber se quer que a resposta exista. “Eu que quero”, “eu que

detesto”, “eu que ambiciono” (AV, p. 16): essa narradora não se furta à exposição, nem de sua voluptuosidade nem de sua vulnerabilidade. O medo declarado em outros trechos e a sensação de morte presente em outros tantos abre os veios da paixão, da pulsão de morte, que convulsiona e movimenta, sem resguardos de sobrevivência.

Mas vez em quando Clarice parece mesmo cair na armadilha de que fora acusada por muitos críticos, e que a própria ironiza ao chamar de literatura lacrimogênica em *A hora da estrela*: “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido de longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti.” (AV, p. 15).

Em trechos como este o véu da objetividade pode fazer soar a voz de uma despeitada mulher após uma conflituosa separação amorosa. A pergunta “tenho coragem?” pode ser entendida como um desafio, como já foi mencionado em outro parágrafo deste estudo, feito por um homem confiante e desdenhoso. E é exatamente este poder de se transformar que torna um escrito em literatura. Porque a “nova era” a que se refere a narradora pode ser interpretada tanto como manifesto feminista quanto como constatação de uma contemporaneidade distinta. Porque a segunda pessoa a que ela dirige seu texto pode ser o amor, o ser amado, o passado biográfico, histórico, mítico. Somente a pergunta “tenho coragem?” já converge a seu redor uma profusão de destinos e origens ensurdecadora, em que a dúvida é tão volúvel quanto a certeza do “por enquanto”.

A quantidade de declarações em primeira pessoa da narradora de *Água Viva* e a frequente remissão a uma segunda pessoa, na maioria das vezes declaradamente masculina, decorou a superfície deste texto clariceano com inúmeras flores de sentimentalismo que envenenaram muitos leitores ineptos, levando-os à rejeição ou à sedução, mas sem deixar de afetá-los, mesmo que contrariando possíveis planos de sua narradora, de sua autora, ou até cumprindo sua missão de apenas atingir, sem alvos.

Temos ainda as perguntas eminentemente retóricas: “Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vem os ecos de domingo?” (AV, p. 16). Pergunta solta no ar, pensamento falando alto?

E interrupções que parecem estabelecer uma clara função fática, de manutenção de um diálogo com um interlocutor, uma conversa despreziosa em que assuntos aleatórios invadem e bagunçam a linearidade do discurso escrito, transformando a história em “causo”:

Tenho que interromper porque – Eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala.

Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualístico pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra “João”. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente. (AV, p. 55).

Interrupção que finda nela mesma: não há continuidade para o assunto nem fio para delinear formas futuras. Esta característica é identificada na escrita de Clarice por Mendes de Sousa, que, em referência à definição de *declamatio* por Roland Barthes, chama de “retórica do fragmentário” (SOUSA, 2012, p. 378), uma escrita em que “a todo momento se destacam fragmentos fulgurantes” (SOUSA, 2012, p. 378), uma “atomização de ‘fragmentos brilhantes’ no discurso” (SOUSA, 2012, p. 378), em que “o discurso, não tendo finalidade persuasiva mas puramente ostentatória, desestrutura-se, atomiza-se numa sequência frouxa de fragmentos brilhantes, justapostos segundo um modelo rapsódico” (BARTHES apud SOUSA, 2012, p. 378). Decorre deste procedimento uma espécie de “desfocagem” (SOUSA, 2012, p. 379) causada pela violência destes cortes, e é interessante que se assemelhem à violência com que o autor/narrador se entrega ao exercício da escrita, provocando o desmoronamento das analogias e das identidades e promovendo o efeito do “estranho familiar” (NASCIMENTO, 2012, p. 25), que também aparece na teoria iseriana: “trata-se de [...] minar as coisas mais familiares e as inquietantes estranhezas. Tudo pode parecer estranho e, no entanto, reconhecível” (SOUSA, 2012, p. 379). Essas quebras não aparecem somente no entrecortado do discurso por pontos e travessões, mas também pela mudança repentina de tema ou de tom do texto, em variações de gêneros textuais ou na própria desestabilização destes gêneros, e principalmente pelo uso recorrente do substantivo como adjetivo, subordinação que rompe com a noção de propriedade, de nominação, contida neste sintagma.

Ao mesmo tempo, a presença de uma continuidade fica marcada na dispersa mas bem distribuída repetição de frases e fragmentos ao longo do texto, formando uma espécie de circularidade que estrutura o texto, como por exemplo, a expressão do desejo se alimentar da placenta ou de tê-lo feito, que aparece nas páginas 9 (“quero me alimentar diretamente da placenta”), 32 (“Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias” / “Eu aguento porque comi a própria placenta”), 40 (“Mas eu me alimentei com minha própria placenta”), 33 (“Eu aguento porque sou forte: comi minha própria placenta”); a eleição de seus números, nas páginas 30 (“Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos.”) e 41 (“Meu número é 9. É 7. É 8.”); a definição de posições que aparece nas páginas 29 (“O luar é canhestro. Fica à esquerda de quem entra.”) e 31 (“Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra.”); menção a outras formas artísticas, como em “Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco” (AV, p. 39) e “Minha resposta é: pintar um afresco

em adaggio” (AV, p. 40), ou “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantábile para quebrar este meu quarteto de cordas” (AV, p. 31) e “Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantábile?” (AV, p. 73); e outras como “Esta é a vida vista pela vida”, expressão que aparece nas páginas 13 e 18; etc. É interessante como, assim colocadas lado a lado e extraídas de sua posição no texto, essas expressões repetidas soam como clichê, mas, no interior de *Água Viva*, constroem uma espécie de espiral em que cada passada pelo mesmo lugar ao mesmo tempo remete à anterior e joga o leitor para frente, num vai e vem envolvente e absorvente, num serpenteamento.

Em outros pontos, apesar da ausência da interrogação, fica bastante evidente o endereçamento mais que do discurso, do sentir: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos” (AV, p. 13). São inúmeros os momentos em que a narradora insiste em afirmar que escreve e escreve para alguém: “Não é confortável o que te escrevo” (AV, p. 16). Ou o que escreve é o que diz: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (AV, p. 16). Essa proximidade inquietante entre o dizer, o escrever e o olhar está pulsantemente contida nesta frase. O verbo, a letra e a tinta poderosamente fundidos na insurgência da sensação estética.

Algumas destas perguntas esvoaçantes entoam uma sonoridade infantil, curiosa, de uma primeiridade tão banal quanto difícil da percepção do estar das coisas, como na passagem:

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou uma pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. [...] // Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. [...] // Você há de me perguntar porque tomo conta do mundo. É que nasci incumbida. // Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. Formiga e abelha já não são it. São elas. // Li o livro sobre as abelhas e desde então tomo conta sobretudo da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flores. É banal? Isto eu mesma constatei. Faz parte do trabalho registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo: cabe senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Que não houve matança eu sei porque senão já teria sabido. // Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga. (AV, p. 55-57).

O trecho se abre à percepção das nuances dessa narradora. A declaração inicial exhibe uma primeira pessoa em estafa, aparentemente adulta e consciente de seu estado. Mas logo que o motivo desta ocupação se revela, junta-se à reclamação uma sensação de galhofa, que logo é convertida em séria declaração se levarmos em conta a remissão à infância que vem em seguida. Adentrando o mundo infantil, não há como duvidar de que se possa estar incumbido de tomar conta do mundo. A remissão, aqui, não aparece como reminiscência, mas como

continuidade, fazendo com que os tempos se encontrem cronologicamente na tarefa desta narradora, que observa e anota (parecem anotações em caderninho as características das formigas elencadas), que lê e observa (o livro das abelhas nos dá conta de tal procedimento).

No meio deste compêndio pueril, nasce a convicção de que abelhas e formigas são elas e não mais *it*, constatação que é fruto de uma reflexão filosófica cultivada que permeia todo o livro, parte das inquietações de uma pintora que quer escrever arte. Embora essa percepção da natureza dos animais apareça inclusive nos textos infanto-juvenis escritos por Clarice, como é o caso de *O mistério do coelho pensante* (1999a), publicado pela primeira vez em 1978, a pergunta “é banal?”, entre frases curtas e incisivas, retoma o diálogo, passa os dados do jogo para a mão do leitor e mais uma vez ironiza sua visão em relação a esta narradora difusa. Ao final, fica-se convencido de que, mais que lembranças da infância ou perturbações de adulto, a escrita é guiada pelos fios que se enovelam no pensamento, sem tempo ou espaço que os definam, sem objetivo que os atraia, expostos no papel do livro. Provocam, no leitor, a memória das inúmeras vezes em que se pegou fazendo as mesmas ou parecidas reflexões banais acerca de um assunto, em circunvoluções inesperadas e devaneantes.

Sousa (2012) cita Hélène Cixous para identificar na escrita de *Água Viva* um “desejo de ver incluído o leitor na cena literária” (SOUSA, 2012, p. 359), para que se inclina o gesto ambíguo da narradora em ora escrever, ora pintar, construindo um livro que se apresenta “como projeto, precisamente um projeto que, desde o início, pretende envolver o interlocutor, que é interpelado para uma participação do mesmo teor que a vivenciada pelo sujeito da enunciação” (SOUSA, 2012, p. 359), qual seja, a experiência de escrever, pintar, ouvir música, enfim, deixar aflorar o sensível, ouvir com o corpo inteiro. Este gesto é também convite ao presente, ao para sempre ou ao para nunca (AV, p. 16), ao ultrapassamento do tempo através da palavra, palavra de escrita tosca e sem ordem, palavra intocada, palavra que é a quarta dimensão do tempo (AV, p. 14). Confronto com o tempo e o espaço, instâncias que estão na base do conhecimento do homem, como já nos referimos ao citarmos Luiz Costa Lima¹⁸. Essa “voz enunciativa” (SOUSA, 2012, p. 360), então, encena uma compulsão pela escrita que faz com que o texto aparente ir-se “elaborando e autojustificando no momento da própria elaboração” (SOUSA, 2012, p. 360) para montar uma “experiência [que] pretende ser totalizadora” (SOUSA, 2012, p. 361), criando, por fim, um ambiente em que as três artes presentes no texto – literatura, pintura e música – se fundem no na suspensão do tempo no instante-já:

¹⁸ Ver p. 19-20.

Passa, então, a expor-se a experiência procurada da escrita-pintura-música encaminhada para um enquadramento da suspensão da referencialidade: do “substrato vibrante da palavra repetida”, como se fosse música, a um substrato pessoalíssimo de que resulta a “frase de palavras feitas apenas dos instantes-já”. O caminho é o das “sílabas cegas de sentido”, quer estas sejam pintadas ou pronunciadas (p.15) – a cegueira do sentido que aponta para a zona do universo das buscas nesse território feito de “instantes-já” onde aflui o “atrás do pensamento”. Pode dizer-se que a experiência da escrita trata acima de tudo da vivência do instante. O relato pretende dar conta dessa difícil relação com o tempo: aquilo que se vivencia no “instante-já” passa logo a ser outra coisa e é, por isso, tão difícil de captar.” (SOUSA, 2012, p. 361).

Desse excerto, cabe ressaltar que não somente a experiência da escrita trata da vivência do instante, mas tenta cooptar o leitor para fazer da experiência da leitura essa vivência. Também não nos parece que o relato pretenda dar conta da relação com o tempo, e sim assume a todo momento a angustiante incapacidade de instituí-la no presente e para o presente do instante-já, incapturável por natureza.

Contudo, esta é mais uma via por que se pode analisar a presença da pintura no texto de Clarice: a possibilidade de estar mais próxima dos sentidos. A substituição da leitura pela visão é tentadoramente atraente quando há a existência do desejo de “reproduzir as instantaneidades” (SOUSA, 2012, p. 362): “Através da percepção visual pretende chegar-se o mais próximo possível do ‘é da coisa’, o *it* ou o ‘halo’ das coisas” (SOUSA, 2012, p. 362). Há claramente na pintura elementos que traduzem o indizível, as impossibilidades da palavra, mas este primado da visão não está restrito às artes. Pelo contrário, podemos dizer que sua presença na arte seja resposta a um movimento muito mais abrangente, filosófico, político, histórico, que se relaciona diretamente com o estar no mundo da humanidade, questões que, apesar de representarem uma gama de lampejos desde que o homem pensa em si, na Antiguidade, ganham destaque pela velocidade da transformação do mundo no século XX. Esse assunto será tratado mais detidamente do capítulo 3 deste trabalho.

Por hora, é a desterritorialização proporcionada por esta convergência entre escrita, pintura e música que está em foco, em que o *it* aparece na confluência destas três expressões, contendo tudo o que elas não podem deter em suas formas, em seus limites, aquilo a que se chega sem que antes tivesse estado em qualquer horizonte, o acontecimento sem expectativas, a *poiesis*, a experiência estética extática, imprevisível e irrefreável.

Neste ponto reside um item crucial da análise proposta para este capítulo. Sousa caracteriza *Água Viva* como “um texto programadamente fragmentário, formalmente estilizado, apesar de fortemente estruturado” (SOUSA, 2012, p. 369) e esperamos ter dirimido qualquer falsa impressão de inocência ou espontaneidade inepta no processo de escrita de Clarice. No entanto, durante a leitura dos textos teóricos consultados para a elaboração deste trabalho, surge-nos a insistente inquietação por definir com mais precisão a maneira como pintura e literatura compõem o texto de *Água Viva*. A proposta que

desenvolvemos parte da observação da importância do trânsito entre as artes, e aí podemos incluir a música e a escultura além das citadas anteriormente. É o movimento entre elas que dá o tônus de *Água Viva*. Inicialmente, basta refletir sobre o seguinte ponto: caso uma pessoa, seja ela artista ou não, se propusesse a desenhar, pintar, transformar em objeto plástico uma passagem do texto de *Água Viva*, como se fazem comumente versões cinematográficas de livros ou como se encontram ilustrações de obras clássicas, como a de Salvador Dalí para a *Divina Comédia*, de Dante, seriam estes trabalhos reflexos perfeitos um do outro? Não restariam reduzidos o texto e a imagem em relação à leitura e à visão, respectivamente? Mesmo quando nos deparamos com uma descrição praticamente perfeita de um dos quadros de Clarice Lispector, ou que assim supomos, como as muitas que há em *Um sopro de vida*, existe correspondência entre a imagem que formamos ao ler o texto e a visão do quadro em si? É a mesma experiência? Não pudemos concordar com a afirmativa de Mendes de Sousa de que, com *Água Viva*, a autora procura “mimetizar a prática pictórica” (SOUSA, 2012, p. 374).

Quando trouxemos Iser para este trabalho e evocamos a participação do leitor e do ato da leitura para a análise deste texto de Clarice Lispector, procurávamos pela palavra em potência, pela palavra *it*, em estado neutral, pronta e pulsante, aberta ao devir imagem, “um objeto que espera sua realização” (ISER, 1999, p. 108). Até porque o próprio teórico deixa bastante claro que a imagem produzida pela imaginação, ou pelo imaginário, é de natureza distinta da imagem do próprio objeto:

A visão imagística da imaginação não é portanto a impressão de objetos em nossa “sensação”, como costumava dizer Hume; tampouco é visão ótica, no sentido próprio da palavra, senão a tentativa de representar-se o que na verdade não se pode ver como tal. A natureza peculiar dessas imagens é que nelas vêm à luz aspectos inacessíveis à percepção imediata do objeto. Assim, a visão imagística pressupõe a ausência material daquilo que aparece nas imagens. (ISER, 1999, p. 58).

O que estamos mais uma vez querendo afirmar é que as imagens porventura formadas por um texto ficcional ou no texto ficcional dependem de seu suporte material, das palavras, e, por conseguinte, do leitor, já que a significação da língua somente completa seu processo com a participação pessoal daquele que a usa. Essa imagem não está no texto, como está na pintura, por exemplo, ela é produto da criação do imaginário do leitor, da sua memória de imagens, ativada no tempo da leitura. Consideramos que a plasticidade de *Água Viva* não está na referência a formas geométricas, nas descrições dos quadros de sua narradora, nas paisagens da memória, mas no exato movimento de formação destas cenas pelo leitor, no momento em que o ciclo do fazer artístico se completa, na experiência estética do texto. Sem ter a pretensão de querer explicar a experiência estética, missão inglória de se apoderar do imponderável através da lógica, é a capacidade de gerar, de gestar sentidos, contida no texto

de Lispector, que compõe o efeito de que trata Iser, pois concordamos com ele em afirmar que a literatura possui “um substrato de alta plasticidade, que desconhece qualquer tipo de constantes e se manifesta na reformulação do já formulado como um meio que atualiza, nas formas da escrita, o que, independente dele, permanece inacessível” (ISER, 1996a, p. 8).

Sem recorrer a inspirações transcendentais ou forças misteriosas, procuramos na estrutura do texto elementos que estimulam a produção de efeitos e sentidos que escapam da contenção do tempo e do espaço do texto, ganhando o instante-já, tão desejado pela narradora e continuamente trabalhado pela autora.

É esse jogar-se para fora, essas imagens que ganham materialidade na imaginação do leitor, que aproximam o texto de Clarice das artes plásticas de seu tempo, sem querer igualar-se à pintura, mas construindo sua força no entre as artes, seduzindo-as a participar da experiência da leitura, sem perder sua especificidade literária. O questionamento da palavra como suporte para o literário não pressupõe necessariamente sua rejeição, e acreditamos que a opção de Clarice tenha sido exatamente pelo que a incomodava na insuficiência deste suporte, sem querer fugir dele, mas lidando arduamente com sua dureza, sua insuficiência, tirando daí seu prazer doloroso de escrever, mergulhada nas suas interrogações e vazios, e gozando do caráter transitório das imagens produzidas por ele. Talvez por isso a relevância do gesto na teoria de Cixous, da transfusão entre as artes mencionada por Mendes de Sousa. Propomos olhar para a escrita de Lispector não como tentativa de capturar o instante-já, vontade encenada no texto por sua narradora, mas de vivenciar o instante-já na experiência estética, que quanto menos restringida pelas classificações das artes, dos gêneros, do contexto, mais perigosa e potente, mais disponível para os sentidos, para tornar-se qualquer coisa, e mais vulnerável aquele que está exposto à experiência, de quem é retirado a cada vírgula as alças de apoio da lógica, do pensamento.

3 VULNERABILIDADE DO CONTEÚDO

Este capítulo não tem por objetivo opor-se ao anterior, muito menos endossar a binariedade da forma e conteúdo, que se junta à do fundo e figura, externo e interno, verbal e não verbal, mas trazer à palavra conteúdo sua porção de substância, material, preenchimento. Cabe ver o que a pintura, as formas plásticas, as cores, agregam a este texto clariceano, e como estas duas artes, a pintura e a literatura, interagem, jogam entre si, num sistema de complementaridade orgânica, vital. Lembramos, então, uma das reflexões de Iser quanto à parcialidade da escrita:

[...] não somos capazes de apreender um texto num só momento; o contrário ocorre na percepção de um objeto dado, que talvez não seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção. Enquanto o objeto da percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido como 'objeto' em fases consecutivas da leitura. Em relação ao objeto da percepção, sempre nos encontramos diante dele, ao passo que, no tocante ao texto, estamos dentro deste. (ISER, 1999, p. 12).

Nesse vão que se abre entre o objeto e o texto estão em constante conflito o tempo e o espaço, que, em dissonância, ligam e separam percepção e leitura, num regime de criação dinamizado pela diferença. Fazer caber a percepção no texto, transformar a palavra em objeto, em *it*, em totalidade, é o desafio em que a narradora de *Água Viva* se vê disposta e que coloca para seu interlocutor.

A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos. O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas o mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em consequência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura (...). (ISER, 1999, p. 13).

O embate frontal é visto como abafador da chama que se quer manter, já que em um combate com duas forças próprias e excludentes extingue-se uma delas e a dialética chega a sua síntese indesejada¹⁹. Para que existam sempre as duas formas desconexas, a tensão das diferenças, a opção é por um movimento pendular, que ora tende ao combate, ao enfrentamento, à luta angustiada, ora prefere o desvio, o contorno, a mobilidade, o deslizamento.

Por isso, talvez, a citação às formas circulares durante a ficção, em oposição à reta preferida pelo interlocutor, apareça em diversas outras obras de Clarice, em uma repetição

¹⁹ Esta não é a conclusão a que chega Iser, mas a empreendida neste trabalho. O autor permanece preso a uma necessidade de compreensão do texto em que a síntese é, na realidade, fundamental para o sucesso da leitura, vista aqui como processo de compreensão consciente do texto.

intuitivamente espiralada²⁰, como a máxima de Heráclito de que nenhum homem pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque nem o homem nem o rio são os mesmos. Este enovelamento tem reflexos na escrita, no sucinto dos períodos curtos e no transbordamento de parágrafos inteiros praticamente sem interrupção, nas repetições muitas vezes de frases idênticas²¹. Nuanças escorregadias que somente podem ter lugar em superfícies sem quinas, em que o pensamento possa fluir quase sem pensar. A questão da circularidade é outra de grande relevância para enxergar os efeitos das repetições, circularidade que em muitos momentos reproduz a peregrinação da vida humana. Assim, morte e vida acompanham uma à outra, em um movimento tão natural quanto irrefreável. A pergunta é se algo permanece: algo ficará? As marcas inegáveis na história de vida e de morte coloca o desafio de ultrapassar os limites do homem na consumação do tempo e do lugar.

Venho do longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo. (AV, p. 15-16).

Apesar da referência à música, é a escolha da pintura como principal interlocutora desta escrita pictórica que se apresenta como indício da busca por uma completude que só tem lugar no simples, no que é, no *it*. Esse neutro tão preenchido de todas as coisas é a objetividade impactante e extasiante que se perde nos vãos da escrita, tão recheada de julgamentos de valor em disputa de força, entre o passado e o futuro. O presente incapturável do instante-já procura sua iluminação no que a pintura tem de silêncio e que a escrita não pode reproduzir. Aliás, o que a escrita não pode produzir, como se produz as tintas do quadro. Esse pendor pela pintura na obra de Lispector já foi detectado e analisado por alguns teóricos²², e largamente referido no Capítulo V de *Clarice Lispector: figuras da escrita*, obra de grande fôlego de Carlos Mendes de Sousa (2012). Neste texto, Mendes de Sousa faz referência a uma declaração de Olga de Sá, contida em uma de suas obras:

Olga de Sá chama mesmo a atenção para ‘uma espécie de talento visual e plástico’ que caracterizaria um estilo Lispector. A manifestação desse talento revelar-se-ia através de um uso próximo das técnicas impressionistas (utilização de comparações e repetições) e das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações. (SOUSA, 2012, p. 334).

Talvez a penetração da pintura na estrutura de *Água Viva* seja o ponto que intriga seus analistas, uma vez que o próprio Mendes de Sousa irá, mais a frente, identificar proximidades da escrita clariceana com o Barroco²³. No entanto, consideramos que a classificação do estilo

²⁰ Cf. SOUSA, 2012, p. 335, 340-342.

²¹ Cf. p. 46.

²² Cf. IANNACE, 2009, p.ex.

²³ Cf. SOUSA, 2012, p. 380-386.

de Lispector seja um tanto imprópria para uma autora que declaradamente afirma que gênero não a pega²⁴.

Mas encontramos aqui uma possibilidade de justificativa para a intersecção já bastante discutida entre *Água Viva* e a xilogravura *A águia*, de Maria Bonomi²⁵, que reproduzimos abaixo:



Quadro 1 Maria Bonomi, *A Águia*, 1967. Xilografia. Coleção Haron Cohen apud GIORGIO, 2011.

Atentar pelo interesse de Clarice na matriz da obra da amiga ao invés de na tela é esclarecedor. Leia-se a declaração da autora em sua coluna no *Jornal do Brasil* logo após a exposição da pintora:

Vi as matrizes. Pesada devia ter sido a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que Maria Bonomi usa. [...] / Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada por um instante – pedi logo o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a *Águia*. [...] / A matriz grande e pesada – dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência. [...] Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrâncias da escura madeira imantada. É como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa. (LISPECTOR apud GIORGI, 2011).

Além de testemunho da amizade íntima entre as duas artistas, iniciada em um encontro casual, o fragmento é índice de que era a matéria-prima desta obra o que interessava Clarice, fato que surpreendeu até mesmo Maria Bonomi:

A matriz, este único original da gravura, este leito que recebe toda a informação, já me surpreendeu de várias maneiras. Tive uma amizade muito grande com Clarice Lispector e de repente lhe ofereci uma gravura, e ela disse: 'não, eu prefiro uma matriz'. Isso aconteceu por volta dos anos setenta. Eu comecei a olhar essa matriz de outra maneira. [...] Como algo que

²⁴ Sousa ainda sugere a classificação do trabalho de Clarice como abstracionismo lírico ou abstracionismo neoplasticista, aproximando a obra da autora da nomenclatura utilizada nas artes plásticas, discussão que não nos cabe aprofundar, mas com a qual não concordamos, pelos mesmos motivos por que rechaçamos uma classificação de gênero literário para sua obra. Acreditamos que, como será abordado no capítulo 3 desta dissertação, houve um baralhamento entre a obra escrita e a obra plástica de Clarice. Ver SOUSA, 2012, p.355.

²⁵ Cf. GIORGI, 2011; e ANTELO, 2011.

tem vida própria e não como suporte para outra coisa, ou como veículo. (BONOMI apud GIORGI, 2011).

O metalinguismo do fazer poético que permeia *Água Viva* se inclina para a investigação do como, do mistério do momento da criação, da matéria prima da obra ou do pensamento. E quando pensamos no método da xilogravura, encontramos aí outro ponto relevante na escrita desta ficção: a xilogravura é desenhada, entalhada, em negativo. Ou seja, o que se imprime no papel é fruto do que não está, dos vãos, da ausência da superfície de contato que lhe dá contorno, dos veios abertos na madeira. Da mesma forma, é o não dito que interessa à narradora de *Água Viva*. Outro aspecto é a espécie de comunhão que a matriz da xilogravura oferece entre escultura e pintura. Vamos, então, buscar em *A paixão segundo G.H.* este interesse pela forma escultórica, em que é necessário “arrumar a forma” (LISPECTOR, 2009, p. 32) a partir da matriz, mas não para alcançar uma expressividade singular, e sim para atingir o inexpressivo: “Como o olho vazio na estátua, o inexpressivo constitui uma aspiração. O trabalho literário vai aí buscar o exemplo: do bloco à forma, a incessante busca. Em Clarice, a procura idealizada – até que se possa reproduzir o difícil estado de anterioridade inexpressiva – prefigura como que um regresso à verdade do bloco (a matéria)” (SOUSA, 2012, p. 346). Se a xilogravura de Bonomi é, então, arte concreta²⁶, o interesse pela matriz é a organicidade da madeira e seus veios, sua capacidade de dar forma, e a vontade do artista de atingir o poder de criação que a matéria exhibe e exuberava.

Entra em cena, então, o escuro, a mancha, a separação do joio e do trigo, do que se quer e do que não se quer, separação tão inconstante quanto os ventos que misturam as sementes. A vontade demarcada no presente se torna tão volúvel quanto este tempo fugidivo e recém-inaugurado, e abrem-se precipícios entre o dito e o que não se consegue dizer somente superáveis no lampejo do olhar lançado a uma flor, por exemplo. Aparecem as grutas de esconderijo do todo avassalador do que é: “As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo” (AV, p. 14). O esoterismo e a ancestralidade compõem um céu de transcendência em que o todo é possível, em que o tempo ganha sua permanência e a existência é completa, é só essência, neutra: “Ainda não estou pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’. Demonstro ‘aquilo’. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo” (AV, p. 35). As saudades ou lembranças mencionadas ganham tom imemorial, de um tempo anterior ao do nascimento, que vem marcado no corpo e desenha formas indeléveis.

²⁶ Para aprofundamento das questões acerca da utilização do termo arte concreta para nomear a obra de Bonomi e o texto de Clarice, bem como discussões acerca da aplicação dos conceitos de abstrato e figurativo neste contexto, ver GIORGIO, 2011.

A atemporalidade deste estado assemelha-se ao não-dito inscrito na língua, que a pintura vem completar: “Quero por em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como.” (AV, p. 15). Alcançar o indescritível aproxima a escrita desta narradora clariceana à pintura não-figurativa, povoada de todas as cores do espectro da luz, cegante ou luminescente, como no êxtase do parto: “Agora as trevas vão se dissipando. // Nasci. // Pausa. // Maravilhoso escândalo: nasço.” (AV, p. 34).

O sensorio toma seu espaço na percepção, como o atrás do pensamento, o antes do cognoscível. Tato, olfato, paladar, visão, audição dançam nesta festa tensa que o texto constrói, em que o sensual está presente não só na mobilidade dos sons quando se lê, língua entregue ao sabor das vogais e consoantes, mas nas idas e vindas de uma sintaxe entrecortada e circular, um tobogã de sentidos: “O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz.” (AV, p. 37).

Quando falamos em vulnerabilidade do conteúdo referimo-nos a não saber se lemos, escutamos ou vemos o texto de Clarice. A imersão no mundo do neutro, de uma negatividade criadora, da liberdade das trevas, da luz e do silêncio, deixa aquele que toma contato com *Água Viva* queimado por sua acidez e deslumbrado por sua luminescência, atraído pela languidez voluptuosa da pronúncia, pela vivacidade de um quadro armado na sonoridade da leitura. Se existem descrições em *Água Viva*, são justamente tentativas de entender o fazer, a criação, o surgimento do novo e do presente no instante-já da experiência estética.

Mas mesmo assim, se nos deparamos com as inúmeras referências textuais a quadros abstratos, pintados pela narradora no papel e por Clarice no mundo, o narrar em si não é de modo algum abstrato, e para esta percepção convoco a comparação estabelecida entre a obra clariceana e a de Monet²⁷. Sendo não-figurativa, a obra de Monet jamais poderá ser concebida como abstrata: apesar de suas pinceladas não demarcarem contornos de quaisquer figuras, existe uma expressividade bastante diferente da conceitualidade da arte geométrica e inorgânica. Quando a narradora de *Água Viva* descreve seus quadros, por mais abstratos que sejam, como a tela de “linhas redondas se entrelaçando em traços negros e finos” (AV, p. 10), ela o faz de maneira sinuosa, borrada, manchada como um quadro de Monet. Já o quadro *Gruta*, também parcialmente citado no texto, representa bem a tradução do texto de Clarice em quadro. Como a maior parte de seus quadros, este foi pintado sobre madeira de pinho de riga, e Clarice utilizou os próprios veios da madeira para sua composição, afirmativa de que

²⁷ Cf. SOUSA, 2012, p. 356.

podemos encontrar ecos na declaração de Ângela Praline, personagem de *Um sopro de vida* (1978), livro publicado após a morte da autora²⁸:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. (LISPECTOR, 1999, p. 53).

A vulnerabilidade do conteúdo guarda também sua potência na desterritorialização do texto e do leitor que, em meio a uma borbulhante concentração de referências e reminiscências, vai aos poucos quebrando a rigidez do tempo e do espaço, criando para a obra um novo tempo e uma nova condição, dando a ela o estatuto de arte. Ao preencher os espaços vazios abertos pela composição dissonante de *Água Viva*, o leitor se vê, ao mesmo tempo, deslocado da comodidade de sua posição no mundo e tão parte deste mundo como jamais teria se sentido. A empatia entre narradora/narração faz o leitor tatear em sua busca pelo significado, sem nunca encontrá-lo, ou talvez até entender que o fio não existe, e sim uma infinidade transbordante de sensações, o aconchegante do caos.

Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas. Dessa maneira, no fluxo temporal da leitura, o passado e o futuro convergem continuamente no momento presente; assim, o ponto de vista [do leitor] em movimento desenrola o texto mediante suas operações sintéticas, transformando-o na consciência do leitor em uma rede de relações. Essa a razão por que a extensão temporal da leitura ganha uma dimensão espacial. Pois é por via de retenção e protensão que a formulação linguística do texto indica em cada momento da leitura as possíveis combinações das perspectivas textuais. Graças à acumulação das perspectivas, temos a ilusão de uma profundidade espacial matizada, que nos dá a impressão de estarmos presentes no mundo da leitura. (ISER, 1999, p. 24).

Iser nos coloca uma visão do texto literário que o garante dimensões espaciais e o aproxima da pintura. Como colocar tinta sobre tinta em um quadro, ou apenas encarar sua bidimensionalidade, a escrita clariceana cria profundidades, relevos, camadas de sentidos e significações, amálgama de frases e referências deslocadas, citações cambiantes, mudança de tom e nuances da voz que lê.

Mas toda arte conserva um vazio estrutural, que a diferencia do referente, seja pela repetição ou pela confrontação, espaços necessários à manutenção da liberdade de tempo e espaço que a experiência estética desperta:

Todavia, os blocos [de sensações] precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo. Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (quanto mais não seja, pela variedade de planos). (DELEUZE, 1997, p. 215).

²⁸ Cf. SOUSA, 2012, p. 378.

Nesses vazios se ouvem os assobios do vento de uma presença ativa, o ato de subjetividade que se joga e se deixa inebriar pelo canto da sereia, ou pelo retumbar dos ecos da gruta. A metáfora do cavalo aparece algumas vezes durante *Água Viva*, como quando a narradora, após descrever a gruta, ouve os ruídos de suas patas: “Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos e trevas, e do atrito o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.” (AV, p. 70). A intensidade da presença desse cavalo surge ainda em um parágrafo aparentemente solto, de grande carga sensual, logo após um parágrafo que trata da “adoção” de uma coruja “a míngua de mãe” (AV, p. 46), e antes de outro acerca de “lobos esfaimados” (AV, p. 46) a espreitar: “Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pelo nu. Pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo.” (AV, p. 46). É a descrição perfeita de uma cena, talvez de cinema, em que se pintam quadros de uma realidade passada que tanto pode se localizar na infância na fazenda, como na antiguidade de uma Lady Godiva. Nos dois casos, a indefinição do cenário esgarça a imaginação e deixa que os vazios estruturem cambaleantemente estas duas passagens, abrindo espaço suficiente para os cavalos do provérbio.

Podemos, então, recorrer a uma característica da imagem, força primeira da pintura, descrita por Didi-Huberman e tematizada em resenha de Beatriz D’Agostin Donadel (2009):

Em *O que vemos, o que nos olha*, uma fábula filosófica da experiência visual vai sendo construída a partir de duas constatações: a) As imagens são ambivalentes, isso causa inquietação; b) O ato de ver sempre nos abrirá um vazio invencível. O que fazer então diante desse ‘vazio’ que nos inquieta? Didi-Huberman detecta duas atitudes: a do homem da crença - que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê; e a do homem da tautologia - que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto. Essas duas atitudes, que são interpretadas como formas de ‘recalcar’ a ausência sustentada pelas imagens, formam no decorrer do livro ‘alegorias’ das abordagens que tradicionalmente construíram o saber sobre as obras de arte. Para o autor somente uma ‘experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia’. (DONADEL, 2009, p. 269).

Mais adiante, Donadel, desta vez citando diretamente Didi-Huberman, levanta outra questão, desta vez relacionada ao que o autor chama dialética do olhar, ou seja, deslocando sua análise da imagem para a visão:

Didi-Huberman dá visibilidade a uma dialética do olhar que enuncia já pelo título de seu estudo: ‘O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado’. (DONADEL, 2009, p. 270).

Fincada nessa distância entre a imagem e o olhar, mais uma vez, é por força das linhas sinuosas que Clarice parece procurar encenar seu desafio em estar frente a frente com o vazio portando apenas sua escrita. A partir de uma frase de Paul Valéry sublinhada em um dos livros da biblioteca da autora, Mendes de Sousa faz uma análise importante do que viria a ensaiar Clarice em seus textos:

Das linhas, intransitivamente captadas no caos geram-se modos de representação: as formas que emergem traçando movimentos onde se contêm os ritmos, os fluxos. É assim que vemos a importância da frase destacada do livro de Valéry – o princípio de que do trabalhar a forma se fazem nascer as ideias, lançadas para fora dos limites em que foram apanhadas. Rompendo os círculos, abolem-se, excedem-se, subvertem-se os limites sintáticos constritivos. (SOUSA, 2012, p. 338).

A fusão de elementos dos mais diferentes campos semânticos, das mais inquietantes construções sintáticas e dos asfixiantes parágrafos estendidos ao limite parecem querer produzir, na escrita, o que o cinzel faz na escultura/pintura que é a xilogravura, e que acabam por se tornar os trabalhos plásticos de Clarice. No entanto, o esforço por conduzir palavras aos volteios do pensamento tende a ser muito mais sacrificante que deixar a mão que porta o pincel evoluir ao contato com a superfície da tela: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há uma defasagem” (AV, p. 49).

Falando ainda sobre a representatividade da curva na obra de Clarice, desta vez particularmente sobre *O lustre*, Mendes de Sousa, levanta ainda outra questão que permeia a obra da autora, o neutro:

Na obra de Clarice o que se procura é acima de tudo a descoberta de um estágio que pouco a pouco vai se definindo, o estado neutral, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento [...]. / Para além das linhas, dos pontos, dos traços, são sobretudo as curvas e os círculos que em *O lustre* exprimem as tensões dinâmicas criadas pelas forças caóticas associadas ao movimento, assinalando o incomensurável viver interior. São os movimentos circulares que vão permitir o libertar de forças que encontram enfim uma legibilidade nascente: a emancipação produtiva em proposições verbais dando uma ideia de espontaneidade. (SOUSA, 2012, p. 340).

Apesar de estar-se referindo a *O lustre*, encontramos em *Água Viva* uma série de passagens que parecem fazer eco a esta análise, por exemplo: “De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da estrutura vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma” (AV, p. 49). Ou ainda:

Algo está sempre por acontecer. O imprevisto improvisado e fatal me fascina. Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu. É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Difícilimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. Houve o que se chama comunhão perfeita. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it. (AV, p. 49-50).

Discordando, em certa medida, do que propõe Mendes de Sousa em relação a *O lustre*, o estado neutral representado pelo *it* em *Água Viva* parece sim ser uma sensação, um afastamento do pensamento, um estado em que humanidade e desumanidade se encontram, um lugar da ordem do imprevisto em que visão e olhar já não tem mais distinção:

Mas há também o mistério do impessoal que é o 'it': eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu 'it' é duro como uma pedra-seixo. / A transcendência dentro de mim é o 'it' vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus. (AV, p. 28).

É desse pessoal que apodrece e corrompe que a narradora desta obra anseia por se libertar, alcançando o neutro *it*. A ironia sarcástica que envolve a comparação da transcendência com a ostra nessa passagem questiona ao mesmo tempo a existência de um pensamento que esteja ligado à transcendência, como coisa absurda tal qual o pensamento que a ostra tem; quanto o apego às raízes, à proteção da racionalidade representada pela concha da ostra, imediatamente afrontada pela apreciação da violência do ácido instigante, que torna a deglutição mais saborosa. A impessoalidade deste *it* ganha ainda outro contorno se pensarmos na vontade revelada pela narradora não em exprimir suas sensações, mas em captar as sensações do mundo, do ser, da existência, posição que faz eco a um outro romance da autora: “Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez mais preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos” (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 344). Cabe observar que, como já discutido anteriormente, é interessante que, em *Água Viva* e em outras obras da autora que tematizaram o fazer artístico, a estrutura do texto o aproxima de características da arte não figurativa, sem que isto se torne uma incongruência. Pelo contrário, vimos como o Impressionismo precisou se libertar dos contornos para captar a luz, assim como o texto precisou se libertar de gênero e sintaxe tradicionais para alcançar o tumultuoso fluxo de sensações da natureza humana. Este movimento da análise crítica da arte que está presente na obra de Lispector, contudo, faz parte de um cenário histórico bastante abrangente, contexto que será abordado no capítulo seguinte deste texto.

É importante observar, por hora, que, embora *Água Viva* possa ser considerado o auge da ligação entre a escrita e outras artes na perscrutação de um atrás do pensamento, a organicidade que o texto propõe está presente na obra de Clarice desde seu primeiro romance,

Perto do coração selvagem, como bem ressalta Mendes de Sousa (2012) ao citar um trecho desta narrativa:

A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes no fundo da sensação tremulava uma ideia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 342).

A importância da visão nesta passagem, como formação de uma imagem difusa que vai ganhando espécie e cor, é reafirmada na declaração da narradora deste mesmo romance, quando afirma que “o que se via passava a existir” (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 342), ou que o que via “surpreendia-a mesmo no que já enxergara, mas subitamente vendo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre” (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 342), para chegar à conclusão de que “é que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas” (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 343). Esta última frase tem ligação direta com a característica fundamental da atitude da narradora de *Água Viva*, e pode ser considerada uma declaração de princípios que norteia grande parte do trabalho de Clarice. Alcançar esta primeiridade, esta organicidade primeva que, nesta ficção, está intimamente ligada ao olhar e ao poder da visão em identificar vazios e mergulhar neles, está na base dos principais conceitos que estruturam a obra, o “atrás do pensamento” e o “it”. E que também nos remete a algumas das afirmações de Iser acerca do movimento que a leitura projeta tanto no texto quanto no leitor, reorganizando seu repertório e seu território, à medida que o próprio narrador do texto se coloca na posição parcial e arriscada do observador/leitor, diante de sua temerária impotência em recuperar o não-dito do texto, ausência que o instiga incessantemente e finca seu lugar no paradoxo estabelecido entre sua necessária presença e a vontade de extingui-la.

Mas deve-se permanecer atento ao fato de que, mesmo referindo-se a outras linguagens artísticas, como a pintura e a escultura, o texto de Clarice tem em seu fundamento a discussão metalinguística: é sempre a escrita e o fazer poético o que está em foco, mesmo que a presença do escritor não esteja marcada, que esteja substituída por a do artista plástico, como em *Água Viva*²⁹. É a convivência/convivência entre imagem e texto que está em cena. Trazendo conceitos estabelecidos por Bernard Vouilloux, Sousa cita haver duas particularidades na relação entre imagem (objeto icônico) e linguagem (objeto verbal), em que a presença ou ausência de um face ao outro define um esquema em que o texto de Clarice parece posicionar-se no domínio da ausência, ou seja, “quando se fala da relação

²⁹ Sousa (2012), quando aborda a presença da escultura na escrita clariceana, tem uma visão diferente sobre as reflexões de Clarice, expandindo-as à arte de forma abrangente, no que não concordamos, ao menos não em relação a sua obra ficcional, como é o caso de *Água Viva*. Cf. SOUSA, 2012, p. 345.

texto/imagem *in absentia* deve-se ter em conta a ausência material da imagem que o texto apenas evoca. Uma substância verbal reenvia para uma substância que lhe é heterogênea; as imagens são apreendidas na letra do texto, captadas na única dimensão do legível” (SOUSA, 2012, p. 351). Assim, voltamos à afirmativa de Iser de que qualquer referência que o texto faça ao mundo extralinguístico é imediatamente tragada pela ficcionalidade do repertório, em que as palavras inauguram novas imagens das coisas antigas, iniciando o fenômeno da criação que somente terá conclusão (e não fim) no ato da leitura. É o sopro da vida ventilado pelo leitor que colocará em movimento o mundo da letra. Qualquer transformação da natureza implica a transformação da matéria: sempre haverá um vácuo entre a matéria verbal e a imagem das coisas. Se a própria visão se sobrepõe às coisas, as palavras criam coisas novas. Mas não existe nesta afirmativa qualquer marca pejorativa: a assunção desta distância, se se coloca como empecilho ao alcance do neutro pela narradora de *Água Viva*, talvez seja apenas trampolim para novos desafios e outras acepções acerca da arte para a autora Clarice.

Sousa afirma que “a atmosfera pictórica parece contaminar a escrita de Clarice Lispector em aspectos mais ou menos visíveis, como nos jogos de luz e sombra, nos recortes formais, nas descrições etc” (SOUSA, 2012, p. 348), e o termo “contaminado” parece um dos mais adequados para caracterizar a presença da pintura no trabalho de Clarice, inclusive enquanto cronista e em textos produzidos para catálogos de exposições. Existe um contato ao mesmo tempo degenerescente e curativo entre a escrita e a pintura: se por um lado a pintura confronta a literatura em tudo o que ela pode mostrar e a escrita não é capaz de dizer, por outro a penetração dos métodos de pintura na produção literária rompe as limitações da palavra e do texto³⁰.

A referência a Paul Klee em *Para não esquecer (1978)*³¹, por exemplo, traz à tona o tema da liberdade, fundamental para a análise da poética clariceana. Neste mesmo livro, reunião de diversos fragmentos publicado após a morte da autora, há, ainda, um texto intitulado *O pintor*, que pode ser encarado como um texto crítico acerca da pintura:

A surpresa de ver que o pintor começa por não rejeitar inclusive a simetria. É preciso experiência ou coragem para revalorizá-la, quando facilmente se pode imitar o ‘falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. A simetria a é concentrada, conseguida. Mas não dogmática. É também hesitante, como as do que passaram pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. (LISPECTOR, 1999, p. 11)

³⁰ Sousa chega a afirmar a existência de uma certa dívida do texto clariceano para com a pintura: “Ao falar do que nos textos de Clarice aparece como devedor do universo da pintura (daquilo que, através das descrições, dos modos de representação, nos pode reenviar para os universos pictóricos) (...)” (SOUSA, 2012, p. 351).

³¹ A referência a Paul Klee já aparece em escrito publicado em *A legião estrangeira*, cuja primeira edição data de 1964, e que tem por título o nome do artista, texto que ganha nova versão quando de sua publicação no *Jornal do Brasil*. Ver IANNACE, 2009, p.56-8.

É impressionante a semelhança com um trecho de *Água Viva* em que a narradora aborda exatamente a questão da simetria, praticamente com as mesmas palavras, o que nos dá sensação de uma continuidade orgânica, e valida a proposição anterior de que esta seja uma análise teórica de Clarice que vale para a observação da estrutura de sua obra, ou ao menos nos possibilita a aproximação de sua acepção acerca do fazer artístico/poético:

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. (AV, p. 69)³²

Poderíamos, ainda, levantar a questão do rascunho e da reescritura, dois assuntos, que, contudo, necessitariam de uma longa explanação, que não está no horizonte de realização deste trabalho, mas podem ser aventados como temas de pesquisa futura, com certeza de grande proficuidade, já que este é somente um dos inúmeros exemplos de trechos repetidos em textos de Clarice.

Por fim, é necessário ressaltar que a pintura não está presente em *Água Viva* como pretexto: ela é um dos elementos estruturais desta ficção. Destacando a diferença entre o texto final da obra e sua versão anterior, intitulada *Objeto gritante*, Sousa afirma que “a pintura não é no livro uma mera bengala que surja a partir de um efeito de rasura e que, como metáfora paradigmática, se ponha ao serviço de uma ideia. [...] a pintura surge numa adequação justíssima ao texto; no método e na apresentação, podia tratar-se, em seus inquietantes traços, de uma espécie de caderno de esboços de pintor ou de uma sequência de quadros que o revelam” (SOUSA, 2012, p. 365). Acrescendo mais um gênero textual aos já citados anteriormente, e amplamente especulados em análises teóricas acerca deste e de outros livros de Clarice, é interessante a rejeição de uma possível submissão de uma arte à outra – literatura e pintura – e a assunção de um profundo entrelaçamento das duas.

Contudo, interessa-nos ainda abordar um outro tema, o da recorrência desta preocupação de Clarice quanto à necessidade de revisão de conceitos relacionados à arte em obras e antologias teóricas de diversos artistas da geração da autora, principalmente como

³² Em outro trecho do fragmento de *Para não esquecer* intitulado “O pintor” também há a vinculação da simetria com a construção da igreja/catedral, semelhante à aproximação que aparece em *Água Viva*: “O pintor cria o material antes de pintá-lo, a madeira torna-se tão imprescindível para sua pintura como o seria para um escultor de madeira. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. É compacto, fechado como uma porta fechada. Mas nele foram esfoladas aberturas, rasgadas quase por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese. Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa.” (LISPECTOR, 1999, p. 12). Infelizmente a dimensão desta dissertação não nos permite uma análise mais aprofundada do tema, que fica como sugestão para trabalhos futuros.

chave de questões que pintam o cenário histórico e político da época, tema de nosso próximo capítulo.

4 VULNERABILIDADE DA VIDA: IMAGENS NO TEMPO DO OLHAR

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora sem ser figurativista, entrara num realismo novo.

Clarice Lispector

Imagens que irrompem entre as fissuras da massa de sons que perturbam o passado e clamam pelo futuro, inauguram o presente em silêncio, no instante em que surgem, vivas, mas sem medo da morte que a intensidade de ser por completo promete. Potência que se realiza no instante-já, na quarta dimensão, fazendo seu tempo, fazendo o tempo de acontecer, de acometer aquele que olha num lampejo de eternidade, de infinito instantâneo. Ao ler, os processos cognitivos envolvidos neste ato mecânico e uniforme, monocórdia de consoantes e vogais, paradigma e sintagma, frase, oração e período, por um momento são lançados ao ar, ou à terra, em raiz rizomática que se espalha sem controle e direção, ligando o passado mais remoto, pré-histórico, ao futuro asséptico da lógica cibernética, e destituindo as duas instâncias de sua polaridade, de sua individualidade artificial, para torná-las apenas parte de um todo que agora se reúne, talvez naquilo que Nietzsche chamou Uno Primordial³³.

Na arte da literatura, de criar mundos (ou esqueletos) com palavras, as estratégias de horizontalização do discurso presentes no texto clariceano lutam para desprender a matéria fônica do peso dos significados que repousam sobre o significante que a compõe. Recorrer à pintura e à música caracteriza não fuga, mas imersão neste mar de existência compacto em busca de oxigênio, de vazios que, encobertos pela segurança da consciência, possam se abrir em discurso para outras vozes, velhas ou novas, que soem junto, vivificando e mortificando o ato na experiência estética, no acontecimento, no instante-já.

Mas não podemos nos render a uma encenada aleatoriedade ou pura expressividade subjetiva da escrita de Clarice. Muito além da literatura engajada que a autora forja com *A hora da estrela*, a obra da autora está inserida e profundamente vinculada às questões da arte surgidas em seu tempo.

Mendes de Sousa, citando Vouilloux, nos dá uma introdução ao que, no século XX, chama de “declínio do livro”:

³³ Cf. NIETZSCHE, 2010.

A doxa contemporânea deu a mais radical expressão a uma tendência que as práticas artísticas do séc. XX parecem ter favorecido: não só a maioria dos grandes movimentos artísticos da modernidade puseram em prática uma conexão ou uma travessia dos domínios literários e plásticos, assim como também há poucos escritores que, recentemente, não tenham introduzido a pintura no seu campo de reflexão ou que não a tenham incluído no seu ‘fazer’ poético, entre o que lhes é mais próximo. (VOUILLOUX apud SOUSA, 2012, p. 352)

Sousa analisa e identifica a presença de uma “tensão (o jogo) entre as componentes figurativa e abstrata (polos obrigatórios nos enquadramentos da questão da representação na pintura moderna), de que fazem eco” (SOUSA, 2012, p. 352) as obras de Paul Klee e de De Chirico, figuras que ou são diretamente citadas em textos de Lispector ou estão em seu horizonte contemporâneo. Para ele, “o discurso crítico literário não só incorpora metáforas pictóricas como também faz uso de termos utilizados pela crítica das artes plásticas, sobretudo no que concerne ao domínio de pares opostos” (SOUSA, 2012, p. 352), referindo-se, principalmente, à dicotomia figurativo/abstrato, neste caso.

Nádia Battella Gotlib aponta na obra de Clarice a presença de “uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história; e na pintura, detendo-se em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indica inquietação e turbulência interior” (GOTLIB apud SOUSA, 2012, p. 352). E é a própria Clarice, que endossa tal inclinação: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.” (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 353).

No entanto, este capítulo é uma tentativa de, refutando, em certa medida, a afirmativa de Nádia Gotlib, aproximar a ficção de Clarice Lispector do espírito que move as obras de artistas plásticos a partir da década de 50 no Brasil, com o Concretismo. Dispensadas as respostas, o objetivo é lançar perguntas acerca do sujeito e da arte nesta era de objetivação e automação, com base em reflexões de teóricos sobre a época que põem em cena as contradições em que está cambaleando a humanidade descrente e desacreditada no século XXI. Mas será que já deixamos de ser modernos?

Ultrapassar a desumanidade do homem passa a ser a tópica da arte. Mas a obra de arte renuncia ao mundo empírico empiricamente. “Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê” (AV, p. 62). A arte só existe em relação a ela, imita as imagens não possíveis enquanto “imagem de” alguma coisa. Nega sua origem. Mas literatura pode negar sua origem? E as vozes do passado e do futuro que ecoam nas palavras, pesadas do já dito e do não dito, de toda ladainha e silêncio?

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e

esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira. (AV, p. 11-2).

Desse abismo se avistam os dois ofícios, da narradora e de Clarice: ambas pintoras e escritoras. Na intersecção destas “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros” (AV, p. 10) trago (tragar e trazer) imagens de obras, de Clarice e de outros, nesse mergulho no silêncio, na alegria agônica da arte de Clarice.

No entanto, é preciso reconhecer algumas armadilhas que essa primeira pessoa que narra espalha pelo caminho da leitura. Primeiramente, é bastante fácil identificar um narrador em primeira pessoa com o autor de uma obra literária. Mas *Água Viva* não é, nem se propõe, em nenhum momento, a se enquadrar no rol dos escritos autobiográficos. Por isso, precisamos analisar com cautela afirmativas como a que consta neste trecho de Mendes de Sousa:

[...] poder-se-ia mesmo asseverar que, em termos globais, a escrita de Clarice Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, visões interiores do ser. O pendor essencialmente abstrato fica bem vincado em passagens de *Água Viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo* (AV, p. 14); refira-se ainda a insistência nessa vertente abstracionista quando se leem expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura” (p.16), ou quando do reenvio ao geometrismo abstrato que se percebe na alusão a círculos e a “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros” (p.15). Numa passagem em que se apresenta a interpenetração do plástico com o musical e com o gráfico joga-se com o sentido do termo *abstrato*, no modo como ele se associa na linguagem corrente ao falar; dir-se-ia que faz equivaler a voz indefinida do falante à abstração do desenho e à sua correspondência no plano musical: “Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo.” (p. 86) É de notar a atenção concedida à palavra e ao desejo de reinventar, de procurar novos significados, novos sentidos para as realidades, além da forma como elas nos são apresentadas; intimamente associada a esse processo surge a declarada preocupação com o inominável [...]. (SOUSA, 2012, p. 354)

As considerações do teórico seriam absolutamente pertinentes se não houvessem sido fundidas narradora e escritora Clarice. A preocupação com o inominável, bem como todas as outras declarações de abstração apresentadas são da narradora de *Água Viva*, uma artista plástica que se vê às voltas com o desafio da escrita. Se estas reflexões também pertencem a Clarice, os reflexos no texto não podem ser diretamente identificados ao da narradora em questão. Talvez a própria exposição do fazer artístico promova este espelhamento, postura que emerge com o *nouveau romam* e seu lema: “Não se trata da escrita da vida mas sim da vida da escrita”³⁴. Com *Água Viva*, a autora alcança o “desvelamento da figura do escritor e da escrita” (SOUSA, 2012, p. 369), um “trabalho de desmontagem da oficina, do dedo que aponta a sua máscara, trabalho que se expõe” (SOUSA, 2012, p. 369), em uma referência a Roland Barthes. Quando o teórico francês afirma que “não há arte que não aponte sua máscara com o dedo” (BARTHES apud SOUSA, 2012, p. 368), já anuncia a queda da arte da representação, da pintura figurativa, corroborando a perda da aura lamentada por Benjamin.

³⁴ Cf. SOUSA, 2012, p. 373.

Desde então, a balança entre expor o trabalho do autor na obra e impor a presença da ficcionalidade está em constante movimento.

A valorização da figura do autor após a emergência dos relatos autobiográficos pós-ditadura inicia um processo de apropriação do fazer literário pela mídia e pelo público em geral, movimento que se traduzirá na análise teórica destes textos. Uma crescente recuperação da ficção do eu na literatura a partir dos anos 70 ainda colaborará para a espetacularização da imagem do escritor, que, além de sua obra propriamente dita, agrega como referência extratextual toda a gama de entrevistas, inserções na mídia televisiva, radiofônica, digital, na construção de um *espaço autobiográfico* (LEJEUNE, 2008, p. 43) que coloca declarações e posturas pessoais em um mesmo nível de representatividade que posições crítico-teóricas desses verdadeiros personagens da cena contemporânea. Podemos colocar Clarice Lispector no rol destas personalidades da escrita. Leonor Arfuch, cita algumas formas da nova configuração desse espaço no início deste século:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, [...] os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show, reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases das pesquisas acadêmicas. Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação [...]. (ARFUCH, 2010, p. 60-1)

Essa superexposição, simulacro da que é projetada pelos grandes meios de comunicação de massa que começam a se difundir pelo Brasil, se traduz na literatura como um “jogo entre a revelação e o despistamento da identidade de quem escreve” (ARFUCH, 2010, p. 61), sustentando uma ambiguidade entre ficção e realidade extratextual, em que “autor e narrador – categorias pertencentes, respectivamente, ao fora e ao dentro do texto – se confundem e se excluem simultaneamente, pois se há elementos que os aproximam e identificam, os textos também exibem suas contrapistas, impedindo o leitor de sustentar uma ilusão autobiográfica” (VIEGAS, 2009, p. 15). A encenação de uma condição de escritor começa, nesse período, a tomar fôlego, e essa encenação do eu, performance de uma subjetividade ou de uma intimidade, promove um embaralhamento entre realidade e ficção que talvez possa ser entendido como refração das mudanças por que passam as relações entre os sujeitos na era pós-moderna. Uma realidade que encontra referência no modelo do rizoma, conforme definido por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, no primeiro volume da obra *Mil Platôs*, caracterizado pelos princípios de *conexão* e de *heterogeneidade, multiplicidade*,

ruptura a-significante e cartografia e de decalcomania, cujas definições não nos cabe aqui detalhar.

Mas é sempre preciso ter diante dos olhos o fato de que a escritora Clarice Lispector escreve prosa ficcional, e, se as imagens que saltam do texto são, por vezes, denominadas cenicamente de abstratas, em sua maioria estão mais próximas do Surrealismo, por exemplo, como no trecho: “Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada co o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo.” (AV, p. 40)³⁵. Além disso, se as imagens sugeridas pelo texto têm formas geométricas, ou se a escrita remete ou faz referência à arte não figurativa, não é o caso de afirmar que o próprio escrito seja abstrato. Se quem fala em abstrato é a narradora de *Água Viva*, sua autora desprende cores e sons das palavras que usa manipulando os instrumentos da língua (sintaxe, semântica, gramática) para fazer emergir o mistério, o estranho, o sublime das coisas simples que, deslocadas de seu contexto, desprendem-se de seus significados mecânicos e ganham de volta sua organicidade. Os recursos podem ter muitos nomes – pastiche, *collage*, estranhamento – mas é o questionamento do lugar comum, a assunção do não-dito presente em todo discurso e a desconfiança do poder da palavra em alcançar a materialidade das coisas que irão mover os artistas da época de Clarice.

A descrença na palavra inicia-se com a crise da representação, no início do século XX, e vem ganhando novos contornos desde então. O “realismo novo” citado por uma das narradoras de Clarice (Lóri de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*) pode ser identificado com a necessidade latente da época de criar acessos a um real cada vez mais inacreditável, de tão dissolvido e caótico, que desafiava a antiga lógica e a noção de verdade. Com a quebra destes paradigmas, veio a redimensionalização do tempo e do espaço, com as conexões velozes dos meios de comunicação e a facilidade dos deslocamentos pelo mundo, abrindo um leque avassalador de possibilidades. Como nada mais era estável o suficiente para ser acreditado, nas artes, os antigos conceitos e suportes tornaram-se alvo destas desconfianças que emanavam do reconhecimento, ou da falta de reconhecimento, do homem na história. Em *Para não esquecer*, Clarice dá algumas pistas sobre seu fazer poético:

É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu. (AV, p. 21).

Surge desta declaração o questionamento do suporte da arte, que, iniciado por Marcel Duchamp e seu mictório polêmico, ganha desdobramentos nos movimentos sucedâneos até

³⁵ Cf. também AV, p. 83.

chegar ao Brasil do Concretismo e da arte conceitual. O lugar da arte, o lugar de fazer arte e os materiais da arte foram sendo discutidos, debatidos, desconstruídos, destituídos. O período em que Clarice escreve *Água Viva* (data de 1973 sua primeira publicação), no Brasil, é conhecido pela emergência da poesia marginal e pelo início da Tropicália. No entanto, podemos considerar que a autora estivesse, talvez não por vontade própria mas por força das circunstâncias, do outro lado da fronteira, da literatura apropriada pelo mercado cultural e “imune” às intervenções da ditadura política. Isto não quer dizer, no entanto, que não haja aproximações entre as questões que borbulham no cerne do fazer poético e artístico, faíscas que atingem o homem e seu estar num mundo em acelerada transformação.

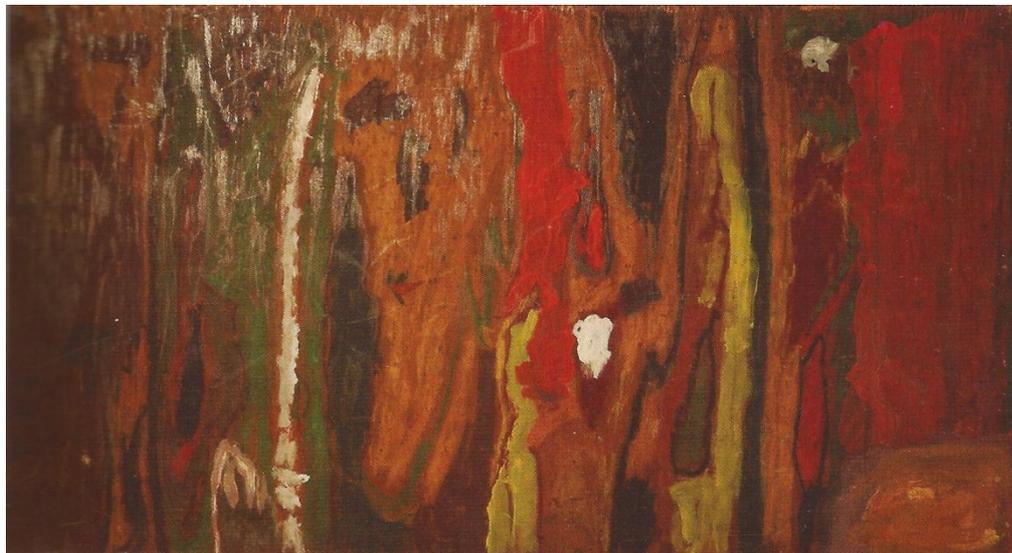
Nesse cenário, o princípio da instantaneidade, que desde Benjamin abalava as estruturas dos conceitos artísticos, toma a cena como um dos protagonistas da arte, e pode ser tomado como uma dos fatores responsáveis pela entrada da pintura na literatura, principalmente pela rapidez com que a imagem pode atingir o espectador/leitor, característica somente comparável a da música, e que a palavra não consegue alcançar sem ultrapassar a barreira do pensamento. O caminho entre a letra fria e o sensível é duramente perpassado por uma parede de memória e cálculo proveniente da gramática e da história, não só daquele que lê, mas a que foi depositada por seus antepassados em cada sentido evocado pela leitura.

Apesar de nossas restrições quanto ao estabelecimento de um espelhamento entre a obra escrita de Clarice, principalmente em *Água Viva* e *Um sopro de vida*, e as artes plásticas, como já vimos no capítulo 2 desta dissertação, é-nos bastante interessante a análise de possíveis intersecções entre seus textos e seus quadros, por exemplo. Bem como realizar aproximações entre os questionamentos levantados em e por sua escrita e algumas realizações, soluções, plásticas encontradas por seus contemporâneos artistas, sem, contudo, buscar interpretações ou justificativas para um ou outro.

A primeira delas é a recorrência da imagem da gruta em seus textos e em seus quadros. Esse vão no meio da concretude da rocha que caracteriza uma gruta configura uma espécie de refúgio atemorizante, que não só pode esconder no espaço mas também promover uma fuga do tempo, para uma pré-historicidade antes da palavra, em que as sensações eram os guias e as imagens tinham força mágica. Clarice traz esta impressão para seu texto de maneira bastante veemente, assim como a grava em uma de suas pinturas, chamada “Interior de gruta”, que reproduzimos abaixo:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo

limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos e trevas, e do atrito o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (AV, p. 70).



Quadro 2- *Interior de gruta*. Clarice Lispector, 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 X 56 cm. Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles. (IANNACE, 2009)

Fica bastante clara, agora, a distinção que fizemos anteriormente entre o texto de Clarice e a pintura abstrata. Aproximar o trecho de *Água Viva* e a imagem deste seu quadro é um procedimento totalmente arbitrário, válido e muito interessante somente como exercício de análise teórica e interpretação. Nem mesmo podemos dizer que um corresponda ao outro de alguma maneira, a não ser pela temática, camada mais superficial de um texto literário e restrita ao título da obra plástica, ou seja, nomeação dada pelo criador, palavra carimbada por ele e que, necessariamente, acaba por delinear o campo interpretativo daquela imagem. Reafirmamos que não há, no texto, qualquer vinculação explícita ou segura ao quadro, e podemos ainda garantir que inúmeras outras foram as imagens formadas na mente, imaginação ou memória, do leitor ao se deparar com aquelas frases. Mas também não podemos destituir de influência o conhecimento de uma e outra expressão, principalmente quando observamos o título do quadro. Lemos em *Água Viva*: “hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco” (AV, p. 68). Não se pode negar que esta informação influi tanto na percepção do quadro quanto na leitura do livro. Mas não seria apenas mais um dado em meio a tantos outros que fazem parte do nosso repertório, no sentido formulado por Iser, que já analisamos aqui anteriormente? A relação de autoria também cria

laços de gênese entre as duas obras, mas quem “fala” no livro é a narradora ou a autora? Mais uma armadilha?

Podemos, contudo, nos arriscar a fazer uma leitura das duas expressões em conjunto: O trecho do livro remete-nos a um diário de pintura. É como se quem escrevesse não pudesse prescindir de se apegar às palavras, tivesse medo de se desprender delas e perder-se. Apesar de toda a quase súplica para entregar-se à matéria, existe um visgo no não-dito da palavra que atrai e trai o escritor. Assunção da culpa de ser sujeito. E nem assim arrepender-se ou submeter-se. Se a pintora cria o material de sua obra, a escritora cria arranjos fônicos em potência, à espera da voz que lhes dará vida. A gruta é o subterrâneo que está aberto para fora da terra, que se deixa entrar. Isto é um passeio por dentro da gruta ou de si? Lugar escondido, sagrado, lugar de comunhão, onde se esconde a natureza do homem, instinto, inominável. As formações geológicas desenhadas por séculos de sedimentos de passado que ainda clamam, fósseis de uma humanidade condenada a salvar-se de si. Há ainda um espanto em encontrar o desconhecido, ou o reconhecido, e o pensamento lógico alcança a medida da inépcia diante do novo, curiosidade infantil sobre caranguejos. Mais todos os bichos maléficos e asquerosos que adormecem no silêncio dos sujeitos, esquecidos e renegados, condenados ao aprisionamento pelo pensamento. Sensações moralmente, religiosamente, politicamente, socialmente, intelectualmente censuradas, mas que, sob a égide do não, permanecem no cerne, no nimbo, sob as névoas da lembrança e da saudade. De Dioniso? De um cavalo-centelha.

A tentativa é sugestiva, mas de modo algum pode outorgar-se o título de explicação para qualquer das obras, a plástica ou a literária. É apenas mais um exercício interpretativo. Para tentarmos nos libertar deste artificial, ou ficcional, vínculo, sugerimos a aproximação de trechos do livro de Clarice a outras obras de artistas plásticos de seu tempo, não necessariamente criadas na década de 70, para que teceremos alguns comentários posteriormente não somente de cunho interpretativo, mas de caráter histórico e, em certa medida, filosófico.

O primeiro deles é Cildo Meireles, reconhecido como um dos mais importantes artistas brasileiros contemporâneos, que, desde o fim da década de 1960, vem construindo uma obra bastante ligada à arte conceitual, em diálogo com o legado poético do neoconcretismo brasileiro de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Seu trabalho no campo da arte da instalação prima pela diversidade de suportes, técnicas e materiais, apontando quase sempre para questões mais amplas, de natureza política e social, tema que foi a tônica de muitos de seus trabalhos durante a década de 70, época em que foi lançado *Água Viva*. O caráter político de suas obras revela-se em trabalhos como *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político*

(1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1970). Após uma temporada nos Estados Unidos, entre 1971 e 1974, o artista retorna ao Brasil e passa a concentrar-se nas linguagens conceituais e na apropriação de objetos não-artísticos. É a partir deste momento que começa a desenvolver suas séries de trabalhos inspirados em papel moeda, como *Zero Cruzeiro* e *Zero Centavo* (ambos de 1974-1978) ou *Zero Dólar* (1978-1994), em que imprime frases subversivas em cédulas de dinheiro, parte da série denominada *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), em que também trabalha com garrafas de Coca-Cola, afirmando sua tendência à intervenção política em objetos banais, característica constante em sua produção entre 1970 e 1975. É deste ano a instalação *Eureka/Blindhotland*, em que investiga propriedades sensoriais não visuais dos objetos utilizados. Na segunda metade da década de 1970, o artista amplia essa discussão e, já durante a década de 1980, alguns elementos pictóricos são incorporados às suas instalações e esculturas e, em algumas obras, passam a ser exploradas questões acerca de unidades de medida do espaço ou do tempo, como em *Pão de Metros* (1983) ou *Fontes* (1992). É uma imagem desta última a obra que trazemos à discussão.

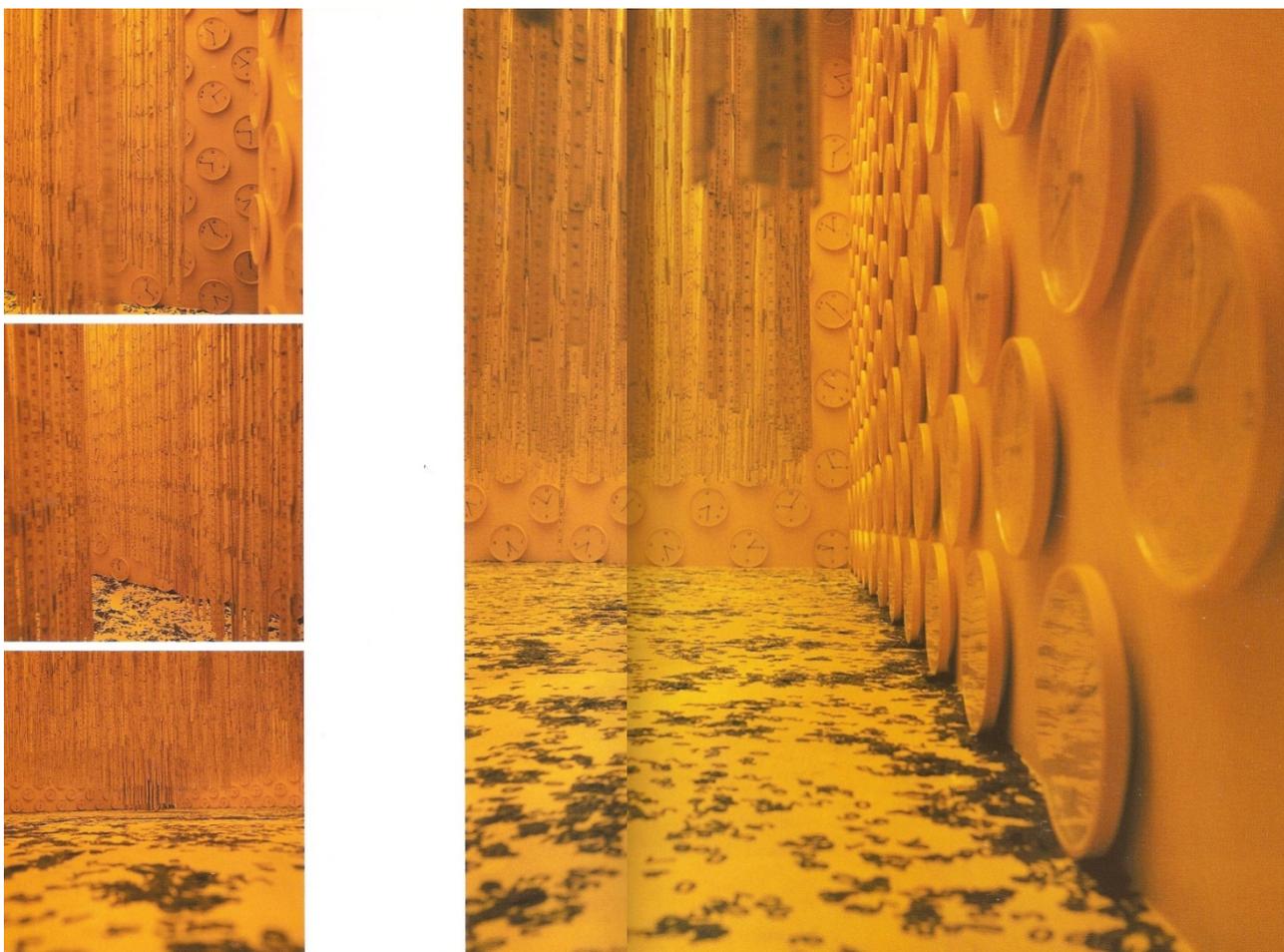


Imagem 1- *Fontes*. Cildo Meireles, 1992. MAM-RJ. (MONTENEGRO, 2006, p.146-7)

Vejamos dois trechos da obra de Lispector: “O meu mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.” (AV, p. 22); e “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.” (AV, p. 21). Na instalação caem números dos relógios e dos metros, e são somente isso. Gotas de metros e medidas insuficientes. Números. Que não medem mais, que não marcam o tempo. Porque a concomitância do ser é acontecimento que não admite partição, que não aceita o que não seja total, inteiro, o Uno Primordial³⁶. As categorias parecem ter perdido sua função diante da estupefação da narradora em contato com o fantástico da vida, que está no ser, e o ser dentro dele. Romper as amarras de uma realidade construída em que é visível sua incompletude, em que as perguntas que a engendraram como resposta permanecem em aberto. Ou a realidade é aberta? Existe realidade? Ela é irmã da Verdade. Aquela que a modernidade perdeu de vista. A arte infringe a ordem que não seja biológica, natural, orgânica, a única necessária, expondo a precariedade da ordem a que o homem se apega para

³⁶ Cf. Nietzsche, 2010.

não se deixar penetrar, forma que já não é apolínea porque não justa nem sensível, que não se dá aos sentidos, que é artificialmente arquitetada.

Apesar de separados no tempo cronológico – *Água Viva* foi lançada em 1973 e a instalação de Cildo Meireles é de 1992 –, é preciso atentar para o fato de que as preocupações que podemos ver na arte fazem parte de um processo, percorrem um longo caminho que mais deve à humanidade que necessariamente à sua posição temporal. No final da década de 60 e na década de setenta que começam a se intensificar, no Brasil, as cobranças de engajamento político da produção artística, como forma de combater o regime ditatorial vigente, situação a que Clarice Lispector respondeu com a escrita de *A hora da estrela*. A peculiaridade desta “resposta”, contudo, nos dá indícios dos caminhos que estes artistas tomarão mais adiante. O romance de Clarice, mais que denunciar a miséria da nordestina Macabéa, traz em seu escopo uma crítica da existência, com ramificações, inclusive, acerca do papel do artista neste contexto de crise. Mas, além das situações locais, existia uma estupefação global diante da alienação do homem de seus produtos materiais, culturais, políticos, filosóficos, amplificada na velocidade da expansão dos meios de comunicação e de uma mídia internacional. Este verdadeiro fenômeno atingiu ferozmente as convicções de teóricos de todas as áreas enquanto testemunhavam o esfacelamento das instâncias mais básicas do reconhecimento do homem: o tempo e o espaço.

A era das instantaneidades iniciava-se no mundo enquanto o Brasil, assim como muitos países dominados por regimes ditatoriais, ainda assistia às mudanças como ferramentas de dominação do Estado. Neste momento, a saída de inúmeros artistas do país, exilados ou não, propiciou um contato contaminante com uma outra dimensão de questionamentos artísticos e filosóficos. Podemos dizer que, em certa medida, foi esta saída que fez com que Cildo Meireles repensasse a base teórica de sua obra. Contudo, *Água Viva*, bem como *Um sopro de vida*, livro publicado postumamente, já trazem em sua estrutura esta reflexão. Ao invés de tomar a mudança como ameaça, o próprio poder de transformação será revalorizado, e a vulnerabilidade aceita como condição da manutenção da existência humana. É o resgate do tornar-se, do devir, de inspiração orgânica, num movimento de reaproximação do homem de suas origens biológicas, dos instintos e das pulsões³⁷. Talvez esta seja, inclusive, uma possibilidade complementar de leitura dos elementos cíclicos que compõem a estrutura de *Água Viva*, já analisados no primeiro capítulo desta dissertação. Nesse contexto, o tempo cronológico teve de ser assumido como mera formalidade, assim como os demais metros, as demais unidades de medida artificiais, assim como a literatura e sua classificação

³⁷ Cf. NASCIMENTO, 2012, p. 35.

de gênero, assim como a língua e sua semântica histórica. A saída, ou entrada, foi eleger o tempo da sensação, do contato, do ciclo da vida e morte como unidade de medida, num retorno ao natural não mais inocente (nem na atitude de buscar nem no objeto da procura), *naif*, das vanguardas modernistas, nem transcendententes do Simbolismo, mas orgânico, como forma de sobrevivência do humano no homem, possibilidade de enraizamento em areia movediça, penetração rizomática.

Aos poucos, os antigos valores deixaram de representar perigo a uma arte que lutava pela rebeldia, e questões plásticas foram retomadas e redimensionadas. Uma delas foi a da simetria. Recorremos, então, a uma obra de Waltercio Caldas, não sem antes fazer um pequeno panorama³⁸ de seu trabalho e de sua representatividade como artista.

Tendo iniciado sua carreira com uma exposição amadora no início dos anos 60 no Diretório Acadêmico do curso de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ, em 1964, Waltercio Caldas inicia seus estudos em pintura com Ivan Serpa, neste mesmo ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. O dia-a-dia das aulas, as visitas ao acervo do museu e a diversas galerias espalhadas pela cidade, com a companhia de seu mestre, o aproximam da produção moderna e contemporânea, levando-o a produzir desenhos, objetos e fotografias próximas ao que se denomina arte conceitual, até participar de sua primeira exposição coletiva profissional, em 1967, na Galeria Gead, em que apresentava desenhos e pequenas maquetes de projetos arquitetônicos em papel cartão, que sugerem armações de grande porte, em que introduz à arquitetura e à idéia de projeto toques de humor e de enigma.

Em 1969, apresenta *Condutores de Percepção*, exposto na sua primeira individual, no MAM/RJ, em 1973, com ótima repercussão. Este trabalho é considerado chave em sua carreira, pois inicia uma série de obras feitas a partir da inserção de objetos rotineiros em estojos bem cuidados, sempre com uma plaqueta com nome, os chamados objetos-caixas, além de desenhos. A exposição obtém excelente resposta de crítica, do público e do mercado. Com ela, o artista ganha, juntamente com Alfredo Volpi, o Prêmio Anual de Viagem da Associação Brasileira de Críticos de Arte. O crítico Ronaldo Brito escreveu o seu primeiro texto sobre a obra de Waltercio Caldas – “Racional e absurdo” – a propósito dessa exposição, publicado no jornal *Opinião*, marcando, assim, o início da relação entre o artista e o crítico. Neste texto, Ronaldo Brito comenta:

³⁸ Este panorama é uma adaptação dos textos disponíveis nos endereços eletrônicos <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/biografia.asp> e http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3544&cd_item=2&cd_idioma=28555.

O que lhe interessa é a produção de um clic que provoque no espectador um momento de desorientação psíquica. A arte, dessa maneira, é muito menos objeto de contemplação do que uma forma ativa de veicular um pensamento, de produzir uma crise nos hábitos mentais do espectador. [...] Num momento em que ver arte parece sobretudo um requintado compromisso social, a exposição de Waltercio Caldas tem o valor de um desmentido: que a arte não é apenas para ser olhada, mas para se pensar a respeito. (BRITO apud HONÓRIO, 2006).

Em 1975, o artista é, então, convidado por Pietro Maria Bardi a participar do *Expo Bruxelas*, na Bélgica, evento que não acontece, mas rende ao artista um convite para se apresentar no Museu de Arte de São Paulo – MASP, exposição que se torna sua primeira individual na cidade de São Paulo, com o título *A natureza dos objetos*. Nela apresenta 100 obras, entre desenhos, objetos e fotografias, abrangendo o período de 1969 a 1975. São exibidos pela primeira vez os objetos *Espelho com luz* (1974), *Garrafas com rolha* (1975) e *Água, Cálice/Espelho* (1975). No catálogo da mostra, o texto “O espelho crítico”, de Ronaldo Brito, afirma que o trabalho do artista repropõe a arte “como exercício de linguagem e como jogo, indagando-se sobre as suas significações” (BRITO apud HONÓRIO, 2006). É a imagem de uma destas obras que trazemos para nossa análise:



Imagem 2- *Garrafas com Rolha*. Waltercio Caldas, 1975. Disponível em <<http://www.mercadoarte.com.br/artigos/wp-content/uploads/2012/11/Waltercio-Caldas-Garrafas-com-Rolha.jpg>>.

Sem mais, aproximemos a ela um trecho de *Água Viva*:

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem. Não, não é propriamente tranquilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. (AV, p. 69-70).³⁹

A opacidade compacta das torres de catedral na estaticidade tensa de sustentar sua nave central. Dilema arquitetônico traduzido em garrafas de ar contido, rolhas de cortiça e compressão. Não há tranquilidade na iminência da perda do equilíbrio, do desmoronamento. Não há tranquilidade quando as forças em síntese querem insistentemente tornar-se antítese. Simetria conseguida em mesa de bar, em objeto roubado da cena. O portal é um vão, ou talvez a vontade curiosa de empurrar aquela rolha central, testar os limites físicos. Permanecerão de pé as torres brancas de luto maometano, cujo brilho lustroso eleva aos céus a mensagem das garrafas. Constrói-se o material: de repente já não são as mesmas garrafas de cerâmica da prateleira de ontem. Há uma falta de contexto inquietante, pulsante, vazio constitutivo, lugar de passar entre.⁴⁰

É essa a perda de medo a que nos referimos anteriormente, quando abordávamos a retomada de alguns elementos da arte tradicional, mas de maneira não-canônica. Os objetos do cotidiano são trazidos novamente para dentro da arte, apropriados, na tentativa de lampear as questões abafadas pelo dia-a-dia cada vez mais exaustivo e paralisante, digestivo. A simetria em busca da síntese mencionada pela narradora de *Lispector* coloca-se em posição de enfrentamento diante da desordem da inspiração. Nesse momento, as originalidades comuns, “o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem” (AV, p. 70), é coisa conseguida, para que se deve lutar. Mesmo a aparência simples da obra de Waltercio Caldas, e de seu nome, surge como uma afronta a um ambiente em que os neons e os tubos de imagem inundam os olhares.

Aliás, não foi ocasional a escolha de duas instalações para figurar nossa análise. As instalações e as performances multiplicaram-se por todo o mundo a partir da década de 50 e apresentaram um modo de exposição artística que parece unir escultura e arquitetura, nos

³⁹ Este mesmo trecho já foi transcrito nesta dissertação, quando tratamos da questão da simetria relacionada à estrutura textual. Considerada apropriada tanto a um contexto quanto ao outro, por se referir ao mesmo tema, não vemos motivos para não o repetir. Além disso, entendemos o retorno ao assunto uma continuação e um aprofundamento da análise.

⁴⁰ Boa parte desta reflexão foi desenvolvida durante aulas ministradas pelo Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, durante o primeiro semestre de 2012, como parte do curso de Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

casos aqui referidos, mas também pintura, cinema, videografia etc. É a questão do suporte da arte que se exaspera, se esgarça, fazendo com que os artistas experimentem outros formatos, arrisquem outros meios. Além das colagens e montagens contidas nas molduras dos quadros, agregando objetos rotineiros, a composição de ambientes estéticos, em que a participação do observador é requisitada, ganha espaço e surge como campo de lançamento de novas perguntas. Lygia Clark e Hélio Oiticica tornaram-se expoentes deste tipo de arte no Brasil, trabalho que começou com uma análise profunda das sensações, da experiência estética. Hélio com seus bólides, bilaterais e parangolés, Lygia com *Bichos* (1960) e objetos sensoriais.

Clarice vive este momento, e acreditamos não estar alheia a ele. Sua escrita cheia de vazios e silêncios parece solicitar a penetração do leitor, sua vivência do texto. Para além da temática, é a estrutura de choque de *Água Viva* que desestabiliza e atrai o leitor, seduzido pelas perguntas sem resposta que exigem mais que de sua reflexão, instigam o imaginário, o acervo de imagens retidas na memória borradas pela instabilidade do presente. A importância que a visão, como órgão do sentido, ganha para a estética a partir do início do século XX é potencializada ao extremo após a revolução comunicacional das décadas de 50 e 60 no Brasil. O Concretismo e o Neoconcretismo, levando a imagem da palavra para a superfície da tela, são índices de um processo de fusão, de simbiose, que surgia entre as artes. Porque a palavra na tela é imagem, por mais que estejam agregadas suas significações, a disposição daqueles grafemas os torna objetos, e não mais somente texto.

A simbiose de que falamos atua, inclusive, na relação entre artista e obra, e as performances são um bom exemplo do que tratamos. Florencia Garramuño vê esta tendência na literatura se desenvolver a partir dos anos 70: uma literatura que trabalha “com os restos do real” (GARRAMUÑO, 2012, p. 19). Referindo-se a um texto de Hélio Oiticica sobre um poema de Waly Salomão, a autora começa a desenhar os traços de um texto que reúne

materiais tão variados como fragmentos autobiográficos escritos na prisão ou ‘itinerários turísticos’ pelo Rio de Janeiro mais marginal. [...] Nesse trabalho com o eu, o autobiográfico e a experiência pessoal esvaziados de toda autoridade, o livro desse poeta compartilha, com muitas outras formas poéticas como narrativas, uma indistinção entre literatura e vida que tende a desaturar o literário e suas funções sublimatórias. (GARRAMUÑO, 2012, p. 21).

Não podemos reconhecer ainda na escrita de Clarice esta radicalidade da experiência, esta disposição da vida pessoal à experimentação estética, mas a variedade de casos reunidos que identificamos em suas obras talvez já sejam traços deste novo rumo, mas com uma estrutura ainda muito forte. No interior de *Água Viva*, se podemos falar em desaturação, ela está mais próxima àquela chamada por Evando Nascimento de “ferida narcísica” (NASCIMENTO, 2012, p. 29).

Neste contexto inclui-se a vontade de viver bicho que aparece em diversas obras de Clarice, uma nostalgia do instinto natural, que muitas vezes encobre um “anti-intelectualismo fingido” (NASCIMENTO, 2012, p. 28) ao qual já nos referimos anteriormente, mas que expõe essa vontade de “tornar-se-outro [sic]” (NASCIMENTO, 2012, p. 28), disposição que pode também ser comparada à do leitor ao se deixar ser penetrado e participar do jogo do texto, como já vimos na teoria do efeito estético. Aproximar estas duas correntes não deixa de ser arriscado, principalmente pela distância temporal que as separa, para o que ressaltamos que a equiparação se restringe à discussão empreendida neste trabalho.

Contudo, o “tornar-se-outro” não define uma transfiguração, uma transformação. É o movimento de tornar-se, a transição em si, que interessa. É aquilo que não se sustenta, que suspende a duração do tempo, é o acontecimento do presente: instante-já. Nessa relação homem-bicho vemos, com isso, uma diferença latente na característica dos textos de Clarice, analisada por Evando Nascimento em comparação com esta mesma presença em Kafka, por exemplo:

Não é *como* o homem se sentiria no lugar do animal, mas sim de que forma ocorre uma travessia inevitável pelo tornar-se-animal [sic] do humano, com todo o perigo que a experiência remete. [...] A radicalidade dessa experiência está no estranhamento de si mesmo que acontece de maneira não calculada. Se cálculo houvesse, ainda se estaria no reino da razão pura, da *ratio*, do *lógos*, da simples lógica, e a experiência descambaria num ‘exotismo mental’ [...]. Tudo ocorre nesse momento inevitável em que duas naturezas distintas se chocam por força do *amor*, sempre a motriz que em Clarice instaura a experiência do outar-se, da transformação sem metamorfose simples (a metamorfose em sentido clássico ainda supõe a passagem de uma identidade a outra, enquanto aqui se trata de uma perda de identidade, tal como apenas se encontra nas metamorfoses extraordinárias de Kafka e nas mutações cinematográficas de David Cronenberg).” (NASCIMENTO, 2012, p. 32-3).

Mais uma vez ressaltamos que o entendimento deste trabalho é de que esta experiência é tema do texto de Clarice, de sua narradora, e não necessariamente corresponde a sua estrutura narrativa, apesar de se reconhecer as rupturas de gênero e sintaxe promovidas por um texto de ritmo entrecortado, com tendência à oralidade em alguns pontos, e povoado de restos de frases, citações, crônicas, poesia, um emaranhado das dissecações literárias comumente classificadas pela teoria e pela crítica. Amálgama, este sim, com sua porção de cálculo artístico. O dito do texto, com suas verborragias esparsas, e o não-dito da experiência, estética dos sentidos, em compasso sincopado, em tintas óleo e guache misturadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Radicalidade do tema e controle da narrativa. Esta dissertação propôs a tarefa de aliar autor, texto e leitor na análise de *Água Viva*, ficção desafiadora de Clarice Lispector. Inicialmente com base em conceitos trazidos pela Teoria do Efeito Estético, procurou-se refletir sobre os trânsitos entre estrutura e superfície do texto, expondo os vazios e silêncios que o sustentam e o abrem para a entrada do leitor, e, com ele, do tempo e da história. Em *Água Viva*, esta participação é ensejada por uma narrativa angustiosa, que convida o leitor a experimentar sua vulnerabilidade, mediante um texto que desestabiliza suas certezas, não só literárias.

A diferença de relação com o material do mundo das artes plásticas e da literatura também foi tema desta discussão, em que analisamos a possibilidade de, na pintura e na escultura, haver uma ligação direta com a objetividade dos materiais utilizados na composição, o que, no texto literário, é substituído por discursos, palavras, conjuntos semânticos e sintáticos que já estão pré-estruturados pela língua, sistema artificial de estruturação. Mas essa outra camada de significação, esse outro vazio, que se interpõe entre a sensação e o texto literário, e que faz a arte da literatura se mover no espaço entre essas camadas, não é vista com reservas ou nostalgia. Pelo contrário, ela é característica constitutiva inclusive da criação das imagens que provém do texto, mas que não estão nele, e sim no leitor, que fulguram no ato da leitura, quando a cronologia é quebrada e memória e sensação se encontram no presente.

Assim, achamos no texto o traço subterrâneo do autor, marcado em baixo relevo como na xilogravura, estruturando uma superfície de nuances acidentadas, em que o leitor roça corpo e pensamento para espargir fagulhas de imagens do agora, síntese assimétrica de senso comum e reflexão catártica, choque que rompe tempo e espaço para inaugurar experiência estética, imaginária, insustentável, tão volátil quanto permanente.

Mais que empenhar-se na discussão inócua sobre a intencionalidade de cada construção sintática, de cada palavra, de cada citação, de cada repetição, escrita por um escritor morto, é válida a surpreendente descoberta de cada leitura, de cada eco que o texto, inerte, provoca naquele que toma contato com a obra, das chaves de raciocínio que desenvolve, nas sensações que desperta, nos questionamentos filosóficos que desencadeia. Coisas sem fim, sem morte, contínua ressurreição do tempo, desejo do artista, utopia do homem.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. Nuno Ramos e a profanação do moderno. In: CONFERÊNCIA Brasil, construção, desconstrução do presente, 2011, Bélgica. Bélgica: Europalia International Festival, 2011.

_____. *Potências da Imagem*. Argos: Chapecó, 2004.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DONADEL, Beatriz D'Agostin. Didi-Huberman e a dialética do visível. *Revista Esboços*, Santa Catarina, v. 15, n. 19, p. 269-272, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/9344>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Apresenta informações e disponibiliza imagens de obras de arte de artistas brasileiros e estrangeiros. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3544&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 04 fev. 2013.

GIORGI, Artur de Vargas. Nervuras do Neutro. *Outra Travessia Revista de Literatura*. Santa Catarina, dossiê especial v. 2, p. 79-98, jun./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p79/22879>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HONÓRIO, Thiago. *Ensaio*. São Paulo: [s.n.], 2006. Disponível em: <<http://www.walterciocaldas.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 04 fev. 2013.

IANACCE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: Literatura, fotografia e pintura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

INSTITUTO INHOTIM. Apresenta informações gerais sobre o Instituto. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/170/cildo_meireles_desvio_para_o_vermelho>. Acesso em: 31 jan. 2013.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Editora 34: São Paulo, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura*. Editora 34: São Paulo, 1999. v. 2.

_____. *O fictício e o imaginário*. EdUERJ: Rio de Janeiro, 1996a.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

_____. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. A simbologia da água no imaginário grego. *Morpheus Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, [s.l.], ano 7, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero12-2008/hildagomes.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

MONTENEGRO, Wilton. *Notas do Observatório: arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Arco Arquitetura e Produções, 2006.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: CADERNOS de Literatura Brasileira. n. 17-18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 192-223.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

VIEGAS, Ana Cláudia. De que cor são estas flores? Correspondências entre blogs, cartas e literatura. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: escritas da intimidade*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

XILO VT &/OU: O elogio da xilo. Direção de Walter Silveira. Curta-metragem com leituras de Haroldo de Campos, Beth Coelho e Arnaldo Antunes, com participação de Maria Bonomi e José Carlos Paulo. São Paulo: Omnicom paleo TV & TVDO, 1994. (10min e 59 seg), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TheVQdId-kI>>. Acesso em: 08 abr. 2013.