

## O Jogo Infinito do Texto: Lispector e a Aprendizagem do Incerto

Ricardo Gil Soeiro<sup>1</sup>

Recibido. 29 de diciembre de 2017/ Aceptado: 20 de junio de 2018

**Resumo.** Inspirando-se no conceito de rizoma avançado por Deleuze e Guattari no seu projecto *Capitalismo e Esquizofrenia* (1972-1980), na distinção de R. Barthes entre *texte lisible* and *texte scriptible* e no conceito de “instante” apresentado por G. Bachelard, o presente artigo pretende encetar uma análise aprofundada da obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector. Argumentaremos que o romance de Lispector constitui uma ficção experimental que desafia uma linear categorização temática e estilística, apresentando um novo tipo de escrita que opera através daquilo que a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol apelidou contundentemente de *cenar-fulgor*. Fã-lo-emos através da análise dos seguintes eixos temáticos: 1) o mistério da palavra (o eixo linguístico), 2) a (des)construção do eu (o eixo identitário) e 3) a percepção do instante (o eixo temporal).

**Palavras-chave:** C. Lispector (1920-1977); Literatura brasileira; Rizoma; Temporalidade.

### [en] The Infinite Play of the Text: Lispector and the Pursuit of Uncertainty

**Abstract.** Drawing upon the concept of rhizome as advanced by Deleuze and Guattari in their *Capitalism and Schizophrenia* project (1972-1980), R. Barthes' distinction between *texte lisible* and *texte scriptible*, as well as the concept of the “instant” put forward by G. Bachelard, the present article wishes to present an in-depth analysis of Clarice Lispector's *Água Viva* (1973). Being an experimental fiction which noticeably defies any easy thematic or stylistic categorization, we will argue that Lispector's original novel presents a distinctive new type of writing, which operates through what Portuguese writer Maria Gabriela Llansol has poignantly called *cenar-fulgor* (luminous scenes). In order to do so, we will analyse the following thematic axes: 1) the mystery of the word (the language-axis), 2) the (de)construction of the self (the subjectivity-axis), and 3) the perception of the instant (the temporality-axis).

**Keywords:** Brazilian literature; C. Lispector (1920-1977); Rhizome; Temporality.

**Cómo citar:** Soeiro, R. Gil (2019). O Jogo Infinito do Texto: Lispector e a Aprendizagem do Incerto, en *Revista de Filología Románica* 36, 143-151.

E depois?

- que escrever agora? Seríeis ainda capazes de escrever alguma coisa?

- escreve-se com o desejo e eu não paro de desejar.

Roland Barthes

<sup>1</sup> Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa (CEC/FLUL)  
ricardogilsoeiro@campus.ul.pt

Reportando-se à literatura como trabalho e à figura do leitor enquanto produto do texto, Roland Barthes estabelece, em *S/Z* (1970), uma distinção seminal que nos pode aqui guiar ao longo da presente reflexão. A dicotomia que ali se desenha diz respeito a uma oposição entre texto escrevível (*scriptible*) e texto legível (*lisible*). Enquanto ao texto escrevível (aquele que é verdadeiramente plural) pertence o encantamento do significante e a volúpia da escrita (traços que se podem surpreender de um modo oblíquo em algumas obras-limite), o texto legível, dizendo respeito à *mimesis* clássica, é aquele que pode ser lido, mas não escrito: “Sobre textos escrevíveis talvez não haja nada a dizer. [...] O texto escrevível é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra *consequente*; [...] o texto escrevível somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens” (Barthes 12). Ao que acrescenta, mais adiante: “Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significações; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, são indecíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem” (13).

Despedindo-se do modelo representativo e visando o infinito da linguagem, dir-se-ia que o texto escrevível é aquele que se escreve no limiar. Sendo em certa medida um livro por vir, proporcionando uma incompulsável experiência de loucura, o texto escrevível é atravessado por uma palavra plural, fecundada pela multiplicidade e pela descontinuidade, traços inequívocos da teia rizomática em que se inscreve esta tipologia textual. Poucos escritores terão desafiado tão radicalmente, como Clarice Lispector, a ideia de *mimesis* no labor literário. A sua escrita, particularmente a experiência da linguagem e do mundo que avulta nas suas obras mais tardias, constitui um exemplo paradigmático de uma literatura que, ontologicamente, interroga os seus próprios limites.

Partindo da reflexão barthesiana em torno do texto *escrevível*, do conceito deleuziano de rizoma e da poética do instante propugnada por Bachelard, a presente reflexão visa apresentar uma leitura de *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector. Ficção de difícil catalogação que desafia as leis do género, pretendo argumentar que o livro em apreço apresenta um singular tipo de escrita, procedendo por “cenas fulgor” (a expressão é de Maria Gabriela Llansol), compulsando os seguintes eixos temáticos que a obra lispectoriana fertilmente reequaciona: 1) o mistério da palavra (o eixo da linguagem), 2) a desconstrução do Eu (o eixo da subjectividade) e 3) a percepção do instante (o eixo da temporalidade)

Levando ao extremo as radicais premissas que alicerçam textos claramente meta-ficcionais como *A Hora da Estrela* (1977) ou *Um Sopro de Vida* (1978), *Água Viva* (1973) é um texto sem centro. Trata-se de um livro-ficção ou um romance lírico, uma genuína criação literária, em que se faz o relato da sedução verbal e do prazer do texto: de como incessantemente as palavras contaminam outras palavras, de como cada pulsar de pensamento se enleia em si mesmo. Não conta história alguma – salvo a sua própria história: a história da criação literária. É o texto do texto. Um verda-

deiro exercício sem margens, uma indómita investigação da linguagem. Um feixe de energia verbal que funciona por ondas que se propagam e que alterna entre a pluma e o pincel.

*Água Viva* procede por fragmentos que se atraem mutuamente e que dotam o texto de uma complexa coerência estrutural e sinestésica, fazendo emergir uma verdadeira poética dos sentidos: o olfacto (“O que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume”, Lispector, *Água Viva*, 44. Doravante citado como *AV*), o paladar (“Como reproduzir em palavras o gosto? o gosto é uno e as palavras são muitas”, 38), o tacto (“É o contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal”, 26), a visão (“Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico”, 20) e a audição (“Ouve-me, ouve o silêncio”, 13).

É, pois, toda uma paleta de sensações que é aqui utilizada por forma a colmatar a ausência de um enredo romanesco no sentido tradicional. A matéria diegética é substituída por uma teia textual que se assemelha a uma pintura abstracta ou a uma música atonal. E é para essa insólita gramática da criação, liberta de qualquer figuratividade linear, que o paratexto epigráfico aponta: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objecto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência” (Michel Seuphor, epígrafe de *Água Viva*, citado na página 7).

Sondando a “parte intangível do real” (*AV* 12), a narradora ousa afastar-se da lógica conhecida: a incapacidade de classificação não só diz respeito à identidade da narradora, mas também do relato que produz: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. 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” (*AV* 12).

A ideia de dissonância (a que chama a “harmonia secreta da desarmonia”, também na página 12) é aqui verdadeiramente decisiva, não só pela afinidade electiva com o universo musical, mas fundamentalmente pelo afastamento dos códigos instituídos e pelo rompimento com a ideia de coerência de um sentido cristalizado, afinal um óbice a uma autêntica liberdade demiúrgica. Trata-se de pensar e de escrever *à rebours*.

A sabedoria do incerto que aqui se insinua enlaça-se a uma escrita que se reconhece como humilde tentativa de investigar a realidade: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objecto, a sua sombra. 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?” (*AV* 13). Pintar a sombra dos objectos significa estar à escuta dessa sabedoria do indefinível que vive na ressonância de uma pergunta.

Um tal texto escrevível, nascido sob as cinzas da totalidade do saber absoluto hegeliano, não se deixa aprisionar pela clássica urdidura do texto literário, furtando-se igualmente aos habituais protocolos de leitura. E não deixa de ser significativo que Eduardo Prado Coelho tivesse defendido que Clarice Lispector seria a mais deleuziana dos escritores. O próprio Carlos Mendes de Sousa, um dos estudiosos mais certos da obra lispectoriana, assinala em *Figuras da Escrita* (2000) que:

“É assim que aparecem os conceitos propostos por Deleuze e por este e Guattari intersectando-se com os contos e os romances de Clarice Lispector. Talvez se possa então dizer que Deleuze escreveu com Clarice (à semelhança do que afirmou um dia José Gil numa leitura de Pessoa: que este fora leitor de Deleuze [...])” (*Figuras da Escrita* 41). Atentando em *Água Viva*, é, de facto, possível deixar ressoar a perfeita adequação entre, por um lado, conceitos deleuzianos como *devir*, *linhas de fuga*, *desterritorialização* ou *dobra* e, por outro lado, a escrita intersticial de Lispector enquanto demanda de cartografias imaginárias. Partindo justamente da reflexão deleuziana, poder-se-ia distinguir dois tipos de livro: 1) o livro-raiz e 2) o livro rizomático. No livro-raiz, “[a] árvore já é a imagem do mundo, ou então a raiz é a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significativa e subjectiva (os estratos do livro)” (*Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia* 2 23). Refutando a lógica binária da dicotomia, o rizoma constitui uma antigenealogia e obedece aos seguintes princípios: conexão (1), heterogeneidade (2), multiplicidade (3), ruptura assignificante (4), cartografia (5), decalcomania (6). Estamos, pois, verdadeiramente perante multiplicidades rizomáticas e não pseudo-multiplicidades arborescentes. O livro rizomático apresenta múltiplas entradas: “Escrever, fazer rizoma, aumentar o território por desterritorialização, estender a linha de fuga até ao ponto em que cobre todo o plano de consciência numa máquina abstracta” (*Mil Planaltos* 31). O rizoma opera sobre o desejo e não conhece limites: “Não tem começo nem fim, mas tem sempre um meio, pelo qual cresce e transborda” (*Mil Planaltos* 43). O rizoma é uma memória curta ou uma anti-memória. Compulsando *Água Viva*, notamos como esta obra procede, não por capítulos com os seus pontos culminantes, mas antes por planaltos: “O que é que se passa, pelo contrário, com um livro feito de planaltos, comunicando uns com os outros através de microfendas, como num cérebro?” (*Mil Planaltos* 44-45). Atentemos no que nos diz o texto: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (*AV* 39).

Importaria sublinhar a dimensão intersticial-copulativa-musical do rizoma que podemos vislumbrar no texto lispectoriano: “Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo »ser«, mas o rizoma tem por tecido a conjunção »e...e...e...«” (*Mil Planaltos* 48). Ou ainda uma definição que poderia ser aptamente aplicada a *Água Viva*: “uma direcção perpendicular, um movimento transversal que as arrasta uma e outra, ribeiro sem princípio nem fim, que rói as duas margens e toma velocidade no meio” (*Mil Planaltos* 49).

O própria narradora de *Água Viva* se reporta ao modo como se processa essa pintura-escritura de contornos imprecisos: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópico” (*AV* 13). Impera o oxímoro e a valorização do paradoxo como o motor da máquina imparável da linguagem, pistas hermenêuticas que, de resto, transparecem nos próprios títulos de importantes estudos em torno da obra lispectoriana, que é assim perspectivada enquanto *encounter between opposites* (Claire Williams) ou *travessia do oposto* (Olga de Sá).

Dir-se-ia que a própria arquitectura movente, em que se alicerça esta ficção interrogante (decorrente de um estado de ininterrupta e produtiva incompletude), constitui a materialização estrutural da celebração da temporalidade que *Água Viva* tematicamente é. A rarefacção da trama narrada cede lugar à pulsação do instante. Uma pungente indecidibilidade é a seiva de que se tece *Água Viva*: a vibração da matéria

verbal que escolta um exuberante fluxo imagético, um encantamento produzido pelo fluxo discursivo, em que as promessas da linguagem constituem matéria inesgotável, o corpo vivo onde se inscreve o prazer da textualidade.

O texto encontra-se *in statu nascendi*: há sempre uma palavra prestes a nascer, a romper o útero do mundo. É um trabalho perpetuamente inacabado – contínua *energúeia* e não mero *ergon* terminado, radical oferenda que se entrega à mecânica sensível do acto de leitura: “A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (AV 12). Assim se compreende a singular concepção do sentido que esta obra nos desvenda. As intuições fulgurantes que o dom do texto inaugura permite-nos estar sempre *à beira*: sempre no limiar de uma revelação originária, de um desvelamento epifânico. Vai tacteando as margens do desconhecido e assim vai segregando inéditas possibilidade de dizer.

Em certa medida, estamos também perante um livro impossível, uma vez que, explorando o inexprimível (aquilo que se situa para além da linguagem), fracassa justamente no momento em que as intuições sobre o intangível são inscritas no texto. E assim se insinua a dialéctica entre ausência e presença, entre desvelamento e ocultação, que um filósofo como Martin Heidegger tão penetrantemente examinou na sua obra. *Água Viva* é, pois, um livro que está a caminho (*unterwegs*, na cintilante formulação do filósofo da Floresta Negra), um livro que, muito blanchotianamente, estará sempre por vir.

Todavia, a despeito da intrincada escrita rizomática que assoma em *Água Viva*, o texto não procede de modo arbitrário. Como Hélène Cixous lembra no prefácio à tradução inglesa de *Água Viva*, podemos surpreender um conjunto de temas, de núcleos de intensidade, de vibrações irradiantes, pese embora o texto seja profundamente orgânico. Confrontados com esta multiplicidade prismática de fios temáticos, importa indagar como ler um tal texto. A autora de *Le Rire de la Méduse* (1975) responderá em termos verdadeiramente lapidares: porque a desorientação é o derradeiro fito deste texto, resta obedecer à respiração do mistério desta escrita. Escutemos o desafio hermenêutico que nos lança esta importante exegeta da obra da escritora brasileira:

Is the text readable? One may have to find other modes, other ways of approaching it: one can sing it. One is in another world. The text does not keep, hold back, and one cannot retain it. [...] It is hard to imagine a text that would be more violently real, more faithfully natural, more contrary to classical narration. Classical narration is made of appearances, caught in codes. Here there are no codes. Yet Clarice is not mad; there are living codes with a beginning and an end. She says it: Now I begin, now I close, I leave and I come back. The text follows movements of the body and enunciation, but it also follows thematics. Rather than a narrative order, there is an organic order (Cixous, 1989 ix-x).

Tendo em conta a ordem orgânica a que se refere Cixous (que é, no fundo, uma ordem do corpo), importaria enunciar alguns dos eixos temáticos mais importantes em redor dos quais gravita a obra em apreço. No mesmo lance, todavia, urge ressaltar a interpenetração das diversas isotopias temáticas, facto que dificulta a individualização parcelar de um único tema.

O primeiro eixo temático é a linguagem. Todo o texto é pontuado por interrogações. Como exprimir o inefável? Como narrar? Como pintar o *halo das coisas*? A narradora desnuda a sua radical investigação existencial que procura levar a cabo e

para a qual, admitirá, a linguagem não se adequa: “estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento” (AV 39).

Reconhecer-se-á a incapacidade de as palavras soletrem o mundo (“Faltam as palavras”, lê-se na página 24 ou “Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam”, AV 33): daí nascerá o desejo por outras discursividades como a pintura, a música ou a fotografia. Ainda assim, a escrita literária é o ritmo que acompanha a constituição de uma ipseidade em constante mutação: é uma escrita do corpo. Espaço do inaugural e de um genesíaco constituir-se como um eu que se pensa enquanto mistério incompulsável; palco de um canto inicial que, através do labor demasiado humano da linguagem verbal, se constitui testemunha de si mesmo.

Que tipo de linguagem é aqui utilizada? Uma língua de fogo, segundo Claire Varin (1990), uma linguagem em pleno voo, estremecendo, “linguagem tensa” (AV 13), “redonda”, “enovelada” e “tépida”, segundo a caracterização efectuada pela personagem-narradora.

Se, como queria Wittgenstein, os limites da linguagem constituem os limites do mundo, poder-se-ia defender que a radical reinvenção linguística que a literatura lispectoriana instaura traz consigo um refazer do mundo e um refazer do si. Uma linguagem-outra que procura representar o irrepresentável e traduzir o indizível. Na mesma linha de violentação sintáctica do *Je est un autre* rimbaldiano, o texto diz: “Eu é” (AV 31), como se se quisesse forçar a linguagem aos seus limites e, assim, verter mais fielmente as penumbras do pensamento de um *cogito* incompulsável.

Transitamos aqui para o segundo eixo temático de *Água Viva*: o eixo da subjectividade. Confrontado com a criação de mundo e de linguagem de que a narradora se faz simultaneamente autor, actor e testemunha, importaria perguntar qual a concepção do sujeito que daqui decorre? Trata-se de um sujeito em permanente mutação e que, por isso mesmo, se torna impossível de apreender: “Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se” (AV 37). A metáfora do nascimento encontra-se aqui em plena actuância e enlaça-se à temática da procura de si mesmo. Mas é disso mesmo que se trata: de uma tateante procura, não da cristalização numa identidade fixa. Aquilo de que se dá conta é a inapreensibilidade do sujeito: “não capto o mim propriamente dito” (AV 16) e, mais adiante: “mal existo e se existo é com delicado cuidado” (AV 16). A narradora revela-se consciente da sua própria subjectividade-limiar e do seu rosto evanescente: “eu sou quase, eu sou nunca” (AV 16); ou ainda “Escrevo-te porque não me entendo” (AV 24). Uma identidade prismática (“Sou um ser concomitante”, AV 19) que não é recebida, mas que se constrói: “Estou me fazendo” (AV 33).

Esta indefinição identitária alarga-se igualmente ao âmbito da escrita, avultando por diversas vezes uma dimensão onírica que pontua a actividade textual da narradora (note-se o modo complexo como os eixos temáticos que apontamos no início se interpenetram): “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília” (AV 39). A narradora perspectiva-se então enquanto um plural e livre rosto estilhaçado. Poder-se-ia dizer que é uma plenitude de fronteiras imperceptíveis, celebrando a aventura de uma liberdade perigosa. O risco que uma tal liberdade encerra plasma-se na valorização do ininteligível e do indecível: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é

uma verdade inventada” (AV 19). Não se deixando aprisionar pela doxa de um sentido pré-estabelecido, o eu que aqui se assume como liberdade e risco transfigura a limitadora realidade dos factos numa realidade-outra: sonhadora e sonâmbula. Daí a interrogação pulsante em que se transforma a narradora: “Eu sou uma pergunta” (AV 32).

O terceiro e último eixo temático a que nos reportaremos é o eixo da temporalidade. Como vimos, a escrita lispectoriana alimenta-se da fusão e da ambivalência. O carácter insólito da suas imagens-frases, das suas sentenças poéticas, concorrem para um aumento icónico do mundo segundo a justa expressão de Paul Ricoeur. A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, referindo-se a esta intensidade da imagem e à textualidade possibilitadora do dom poético (em detrimento da narratividade clássica), falou de *histórias de furor e de sangue* (1994, 118) e de *cenas fulgor* (140). As fulgurações que povoam *Água Viva* são uma procura para apreender o rosto inabarcável do instante, transformando o tempo num dos *topoi* cardeais desta narrativa lispectoriana, elevando-o à categoria de personagem central.

De facto, a narradora é assaltada pela urgência existencial de captar o momento presente: “Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante” (AV 61).

Daí que a improvisação (o “imprevisto improvisado e fatal” como também lhe chama) se constitua como o modo privilegiado que a narradora tem de procurar anular a distância entre o instante temporal e o sujeito escrevente, entre o pensamento e a sua tradução através da palavra: “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 alguma defasagem” (AV 43-44). Trata-se, é certo, de uma tentativa sempre frustrada, mas é da renovação desse desejo que nasce, frágil e jubilosa, a ininterrupta promessa do sentido – como sempre é a precária tarefa da escrita.

A este respeito, parece-nos frutuoso compulsar a celebração lispectoriana do instante à luz do pensamento de Gaston Bachelard, designadamente na sua obra *L'intuition de l'instant*, de 1932. Sustenta Bachelard que: “Se o nosso coração fosse suficientemente amplo para amar a vida em todo o seu detalhe, veríamos que todos os instantes são simultaneamente doadores e espoliadores e que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do Tempo” (1992, 15). À *durée* bergsoniana o autor de *A Chama de Uma Vela* contrapõe a noção de descontinuidade temporal, elegendo o instante como o elemento decisivo, dotado como está de uma espessura temporal-existencial. O tempo é definido como uma realidade encerrada no instante, suspenso entre dois nadas.

Na verdade, já no romance *A Paixão Segundo G.H.* a protagonista se reporta à renúncia “no hoje, no já, na realidade que está sendo e não na promessa” (65-66), mas em *Água Viva* a demanda de um tempo-vertical, extático, que caracteriza o instante poético, é absolutamente estruturante do livro em apreço. A interrogação premente permanecerá, todavia, inviolável: como o soletrar o instante quando as ferramentas verbais disponíveis se revelam insuficientes para apreender o *it*, a matéria primordial? Compreende-se, assim, que, face à linearidade discursiva ínsita à linguagem verbal, a pintora-narradora manifeste a sua insatisfação relativamente à palavra, fa-

vorecendo, do mesmo lance, outras linguagens supostamente mais directas como a pintura, a música ou a fotografia.

Na aporética impossibilidade, porém, de concretizar esse desejo por outras discursividades, será através da fulguração imagética, das cintilações da linguagem, das inusitadas iluminações epifânicas, que este texto-caleidoscópio procurará atingir a semente viva do instante. O objectivo ontológico desta busca-deriva permanecerá, pois, inatingível, na medida em que é da essência do mistério permanecer irremediavelmente irresolúvel. O enigma apenas se deixa entrever. A utopia seria justamente penetrar, vertiginosamente, *o é da coisa*, por forma a captar a plenitude do puro presente ou, numa outra formulação igualmente emblemática: aquilo que se encontra “Atrás do atrás do pensamento” (AV 53), o pré-pensamento como também se lê em *Um Sopro de Vida*. Fazê-lo significaria entender o oblíquo da vida – o acaso; um *quase* em que se *é de soslaio*. Estamos, em suma, perante uma realidade-outra que não tem ainda correspondência no pensamento e na linguagem, como sugere o magistral epílogo do romance lírico *A morte de Vergílio*, do austríaco Hermann Broch.

*Água Viva* enquanto livro-rizoma, ao contrário do livro-raiz, compreende em toda a sua amplitude a essência plural da multiplicidade e as múltiplas conexões que não se subordinam a uma unidade hierarquicamente soberana. Se em *A Paixão Segundo G.H.* se chega a falar de uma “desorganização profunda” (9), se em *Sopro de Vida* se confessa uma “aparente desconexão” (63), em *Água Viva* rejubila-se: “Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários” (AV 25).

Renunciando ao sentido cristalizado, lemos em Lispector o erotismo do traço, uma volúpia da escrita que, intersectando-se com a fruição do texto, celebra a intuição do que se encontra velado nas coisas. O texto lispectoriano cultiva uma liberdade quase heróica, hiperbolicamente desmedida, fazendo equivaler o nascimento da escrita à criação do mundo. Não está, no entanto, amputado de uma ética ou de uma poética da obrigação que ecoa, parece-nos, o *Gelassenheit* heideggeriano e a subjectividade passiva de Lévinas: “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então” (AV 22). Na obra de Clarice Lispector é possível ler isto e muito mais. Lemos Kafka, Proust e Beckett, lemos Heidegger. Lemo-nos, sobretudo, a nós mesmos. Dessa plêiade de referências culturais que pressentimos nesta obra nos fala, de modo arrebatado, Cixous, sublinhando algo que nunca deixou de pulsar neste texto – a presença do desconhecido e a sua capacidade de pressentir novas realidades:

Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta. Se Heidegger pudesse ter deixado de ser alemão, se ele tivesse escrito o Romance da Terra. [...] É nessa ambiência que Clarice Lispector escreve. Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Lá, mais à frente, onde o filósofo perde o fôlego ela continua, mais longe ainda, mais longe do que todo saber. Além da compreensão, passo a passo, infiltrando-se trêmula na incompreensível espessura fremente do mundo, ouvido finíssimo estendido para recolher até o silêncio entre duas batidas do coração. Candeia do mundo. Ela não sabe nada. Não leu os filósofos. Contudo, tem-se às vezes a impressão de ouvi-los murmurar em suas florestas. Ela descobre tudo (Cixous, 1999, 115).

Ela não sabe nada, mas descobre tudo. A sua escrita, renunciando à clássica ideia de *mimesis* própria da literatura representativa, acolhe um intrincado polifonismo,

ora procurando sondar o inominável, ora procurando restaurar a unidade perdida do ser. Nela se faz o elogio da incompletude e se opera uma aprendizagem do incerto: afinal, a triunfal possibilidade da *poiesis*. Enquanto texto eminentemente escrevível (no sentido barthesiano), o livro *Água Viva* foi o testemunho luminoso de um *Devaneio poético* e do *direito de sonhar* de que Bachelard tão inspiradamente falou. Na nossa óptica, estamos perante uma dissonância afinada, uma desordem orgânica ou a congruência de um caos harmónico – o *caosmos* neológico introduzido por James Joyce na sua obra revolucionária *Finnegans Wake*. Como Wittgenstein, Lispector tem consciência de que para pensar verdadeiramente urge mergulhar no caos e sentirmo-nos aí como se estivéssemos em casa. Guattari e Deleuze disseram-no de forma igualmente lapidar: “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos (1992, 177). No seio do caos escreve-se sempre com o desejo e Clarice nunca deixou de desejar.

## Bibliografia

- Bachelard, Gaston (1992), *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock.
- Barthes, Roland (1999), *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- Cixous, Hélène (1989), “Foreword” to Clarice Lispector. *Stream of Life*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Cixous, Hélène (1999), *A Hora de Clarice Lispector./L'Heure de Clarice Lispector* (tradução de Rachel Gutiérrez). Rio de Janeiro: Exodus Editora.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (2007), “1. introdução: rizoma”. *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (1992), *O que é a Filosofia?* Lisboa: Presença.
- Llansol, Maria Gabriela (1994), *Lisboaleipzig 1. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.
- Lispector, Clarice (2013), *A Descoberta do Mundo. Crónicas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lispector, Clarice (2000), *A Paixão Segundo G. H.* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- Lispector, Clarice (2012), *Água Viva*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lispector, Clarice (2012), *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Moser, Benjamin (2010), *Clarice Lispector. Uma Vida*. Porto: Civilização editora.
- Nunes, Benedito (1989), *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- Sousa, Carlos Mendes de (2000), *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Sousa, Carlos Mendes de (2000), “Escrever por não saber pintar”, *Diacrítica* 15: 295-316.
- Varin, Claire (1990), *Les langues de feu: essai sur Clarice Lispector*. Laval, Québec: Éditions Trois.