

A DESPERSONALIZAÇÃO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

THE LOST PERSONALITY IN CLARICE LISPECTOR' BOOKS

Fabiano Venturotti¹

RESUMO: *A paixão segundo G.H* fundamenta o propósito deste trabalho: situar a escritura de Clarice Lispector como desconstrução dos modos condicionantes de percepção da realidade a partir o conceito de despersonalização. Confrontando-se com o mundo objetivo, as personagens experimentam uma desorganização subjetiva que as levam a um estranhamento, fato provocador para a composição dos enredos. A fim de fundamentar nossa pesquisa, analisaremos duas obras. A primeira delas é *A maçã no escuro* (1961), caracterizando a produção da escritora numa constante investigação da linguagem como doadora de sentido e instrumento de representação do real. A segunda é *Água viva* (1973), obra que discute a despersonalização aplicada à noção de tempo (instante-já).

PALAVRAS-CHAVE: despersonalização, linguagem, tempo, instante-já.

ABSTRACT: The passion second G.H bases this works: situate Clarice Lispector scripture like a change of perception of reality with concepts about lost personality. When the personages confront an objective world, they experiment a disorganization subjective leave them to find strange, this fact provoking the plot composition. Our chemistry analyses two books. First, *A maçã no escuro* (1961), that characters the writer production in a language investigation like donor of feeling and instrument of reality representation. The next is *Água viva* (1973), this book discusses about the lost personality applied in time notion (instant-now).

KEY WORDS: lost personality, language, time, instant-now.

¹ Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo
fabianoventurotti@hotmail.com

A primeira obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, foi lançada no ano de 1944. Ao publicá-la, provocou reações na crítica literária devido ao estilo, o qual fugia dos padrões tradicionais de gênero narrativo. Seu primeiro crítico, Antonio Candido, no mesmo ano de 1944 colocava a obra de estréia de Clarice na linhagem de invenção de *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade e do *Macunaíma* de Mário de Andrade.

No entanto, ao mesmo tempo que destaca o “romance diferente” da jovem autora do quadro descolorido dos escritores que “se contentam em geral com processos usados”, seguindo “uma certa rotina, mediana mas honesta e sólida”, Antonio Candido não deixa de exprimir algumas reservas em relação àquela que viria a ser considerada a “obra prima” de Clarice. (CAMPOS, 1993, p. 10)

Seguindo a análise do ensaísta Antonio Candido, o romance de estréia de Clarice Lispector apresenta-se como “uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério” (CANDIDO, apud NUNES, 1995, p. 12).

A elaboração original da palavra aparece também na prosa narrativa de Clarice Lispector (1920-1977), cujo livro de estréia, *Perto do coração selvagem* (1944), trouxe algo novo à literatura brasileira, pela capacidade de elevar a descrição das coisas e dos estados de espírito a um nível radioso de expressividade, como se dos fatos mais simples brotasse a cada instante o indefinível. A força desta escritora parece estar na capacidade de manipular os detalhes, que vão se juntando para formar a narrativa e sugerir o mundo, sem que haja necessidade de uma estruturação rigorosa. Daí a fluidez imprecisa que dissolve muitas das suas histórias, ou, pelo contrário, o destaque luminoso que elas ganham na intimidade sugerida pela ampliação do pormenor. (CANDIDO, 1999. p. 91)

Álvaro Lins destacou igualmente que *Perto do coração selvagem* configurava como o primeiro romance dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf (LINS apud NUNES, 1995, p. 11). A densidade psicológica, o monólogo interior, a fragmentação dos episódios, a descontinuidade no processo narrativo, a digressão e a força de estilo que se interpõe entre a prosa e a poesia impôs um olhar mais atento à nova romancista.

No íterim de aprofundamento da natureza humana exposto na obra de Clarice, ZORZANELLI (2005) propõe uma leitura a partir do conceito de despersonalização em detrimento ao conceito de epifania seguido por alguns críticos e discutido, sobretudo, na obra *Clarice Lispector: a travessia do oposto* de Olga de Sá. A epifania, segundo a ensaísta, significa

manifestação ou aparição e implicaria um momento de revelação súbita da realidade a partir de experiências, em geral, rotineiras. Uma vez que o termo epifania não se encontra nas obras de Clarice, justificamos nossa escolha. O conceito de despersonalização encontra-se fundamentado a partir da obra *A paixão segundo G.H* e alude à desorganização subjetiva que as personagens experimentam como situações de desassossego, desconforto ou mal-estar.

É exatamente aí que devemos compreender o processo de despersonalização – nesse espaço de mal-estar e atrito com um mundo construído como dado, nesse embate com um cotidiano que anestesia a infamiliaridade e a estranheza do mundo. (ZORZANELLI, 2005, p. 36)

Se por um lado a personalização é uma forma de o indivíduo integrar-se pela assimilação das convenções sociais ou pertença a grupos, a despersonalização confronta-o com esta aparente estabilidade. “Despersonalizar, *grosso modo*, é o desarranjo das formas e dos modos de sentir que condicionam de antemão o contato com o mundo” (ZORZANELLI, 2005, p. 36). Será a partir desse estranhamento que novas formas de relação consigo e com o mundo surgirão.

Mas agora, através de meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização. (LISPECTOR, 1991, p. 177)

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (LISPECTOR, 1991, p. 178)

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu. (LISPECTOR, 1991, p. 179)

A despersonalização é evidenciada, sobretudo, pela experiência da linguagem como construção de si e do mundo. Dois de seus livros questionam permanentemente o sentido da linguagem como representação da realidade: *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977). Contudo, a temática da despersonalização, cujo escopo é desautomatizar o leitor confrontando-o com um estranhamento da linguagem como doadora de sentido, está igualmente elaborada em *A maçã no escuro* (1961).

A MAÇÃ NO ESCURO

Neste romance, o protagonista, Martim, julgando ter assassinado sua mulher, foge das conseqüências do crime e do seu próprio passado, tendo, com isto, o objetivo de reconstruir-se. Na primeira parte do romance, intitulado, “Como se faz um homem”, silêncio e escuridão acompanham Martim. Ambas introduzem a personagem num estado de torpor que domina seu corpo, levando-o a comunicar-se com o ambiente por meio do tato:

Mas numa desconfiança sem motivo inteligível ele aparentemente achou mais prudente comunicar-se com a situação através do tato: de olhos fechados, deslizou dedos graduais pela terra que agora, em sinal promissor, que ele não entendeu mas aprovou, lhe pareceu menos fria e menos compacta. Com esta garantia primária, abriu afinal os olhos. (LISPECTOR, 1998a, p. 21)

Martim evidencia uma gênese. Se despersonalização coincide com atitudes estranhas ao comportamento humano, a primeira delas é seu “leve pulo de macaco”, seguida do rosnar “olhando para o pequeno bicho” e concluída com sua auto-avaliação: “Perdi a linguagem dos outros” (LISPECTOR, 1998a, p. 17-31).

A perda da linguagem liga-se diretamente ao sentido do seu ato de ultrapassamento: o pseudo-crime. Ao despersonalizar-se pela experiência de seu ato e abandono da linguagem dos outros, sentirá certa responsabilidade em recriar-se através de outros atos e linguagem. Ao remexer com fascínio a linguagem morta, procurou nomear sua ação.

Mas “crime”? A palavra ressoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era sua. Então, finalmente convencido de que não seria capturado pela linguagem antiga, ele experimentou ir um pouco mais longe: sentira por acaso horror depois de seu crime? O homem apalpou com minúcia sua memória. Horror? e no entanto era o que a linguagem esperaria dele. (LISPECTOR, 1998a, p. 35)

Longe do convívio humano, conecta-se à realidade num monólogo com um passarinho e seu auditório, as pedras. Assim fala Martim: “Imaginem uma pessoa - continuou então - que não tinha coragem de se rejeitar: e então precisou de um ato que fizesse com que os outros a rejeitassem, e ela própria então não pudesse mais viver consigo” (LISPECTOR, 1998a, p. 38). A partir desta constatação, seu intuito será reconstruir o mundo e a linguagem e, para isso, “tenta recusar as palavras e recusar os modos de sentir comuns, começando por recusar o estatuto de crime de seu ato” (ZORZANELLI, 2005, p. 46).

Em seu êxodo, Martim reinaugura um tempo primordial por meio do profundo contato com a vida natural, simbolizado pelos animais, o vento áspero, a beleza das árvores e das plantas, as pedras e seu faiscar silencioso, numa harmonia imensa e sem sentido. O terreno onde a natureza se impunha pertencia à aurora do mundo, “tempo em que a inteligência servia apenas à sobrevivência da espécie, como os ratos” (SÁ, 1993, p. 83).

A percepção antepõe-se ao pensamento abstrato, causando o estado de mudez ao invés da fala. A sensibilidade é liberada e a personagem experimenta uma espécie de conhecimento sem palavras, mortificando a inteligência e preferindo a coisa à palavra que a nomeia. A experiência da realidade é tão extasiante que Martim é levado a um estado de esvaziamento, de encanto com a natureza e receptividade às coisas. O descortínio, ato apenas de enxergar o que não se pode compreender, impõe a contemplação silenciosa.

Ao recusar a linguagem, o raciocínio e a inteligência, ele passa a perceber outras formas de pensar-sentir, tais como esfregar-se no chão ou olhar para o campo: “não parecia mais precisar de raciocinar para resolver, tinha-se desembaraçado disso também” (LISPECTOR, 1998a, p. 28). O corpo será o grande veículo de apreensão. Estas sensações que passam pelo corpo adquirem o estatuto de pensamentos: pensar-sentir (ZORZANELLI, 2005).

O pensamento adquire contornos diferenciados, alcançando sua expressão mais singular na idéia de pensar-sentir. Ao longo das obras de Clarice, sobretudo em *Um sopro de vida* e *Água viva*, o pensamento assume muitas variações: pensar-sentir; estado de graça; estado de contato; estado de coisa; estado de estar sendo; pré-pensamento; atrás do pensamento; além do pensamento; antes do pensamento; quarta dimensão; it.

O pré-pensamento ou pensar-sentir se enlaça ao processo de despersonalização. A relação entre esses processos se resumiria no fato de que a despersonalização lançaria ao estado de pré-pensamento e, ao mesmo tempo, o pré-pensamento seria um exercício despersonalizante. (ZORZANELLI, 2005, p. 69)

Na fazenda, Martim precisa limpar o curral. Seu contato com as vacas torna-se um esforço penoso. “Então disfarçou sua covardia com uma súbita revolta: ressentia-se por Vitória tê-lo empurrado do silêncio das plantas para aquele lugar” (LISPECTOR, 1998a, p. 95). Ali, sente seu corpo tocando outra realidade. Martim parecia não estar preparado para ela.

Num suspiro resignado, pareceu ao homem lento que “não olhar” também seria o seu único modo de entrar em contato com os bichos. Imitando as vacas, num mimetismo quase calculado, ele ali em pé não olhou para parte alguma, tentando ele também dispensar a visão direta. E numa inteligência forçada pela própria inferioridade de sua situação, deixou-se ficar submisso e atento. Depois, por um altruísmo de identificação, foi que ele quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa, inesperadamente pareceu entender como é uma vaca. (LISPECTOR, 1998a, p. 96)

Naquele ambiente encontrava-se “o cheiro cru que era o da matéria-prima desperdiçada” (LISPECTOR, 1998a, p. 95). De saída não lhe fazia bem o grotesco, o repugnante, a matéria viva da qual se faziam vacas. Matéria ainda não moldada, informe, esperando mãos de um deus para dar-lhe contorno. Passagem semelhante evidencia-se no alto da encosta, no fechamento da primeira parte do romance. Lá, sente-se diferente das plantas e das vacas e reconhece o gesto de apontar. Experimenta-se homem e senhor. “Numa sensação agonizante, ele sentiu-se uma pessoa” (LISPECTOR, 1998a, p. 114). Queria a todo custo dar nome às coisas, mas não conseguia. Isto lhe inquietava, pois o mundo “parecia clamar por um novo deus que, entendendo, concluísse desse modo a obra do outro Deus” (LISPECTOR, 1998a, p. 114).

Martim é um personagem-arquétipo assemelhado ao estado de Adão na criação bíblica, porém, afásico. No ceticismo grego, afasia significava o silêncio filosófico, quer seja, a abstenção consciente de qualquer juízo originada pelo reconhecimento da ignorância a respeito de tudo que transcenda as possibilidades cognitivas do ser humano. É neste contexto que Martim encetará a difícil tarefa de reconstrução do mundo, da linguagem e de si mesmo. “Martim recua até o estado edênico, alcançando a linguagem icônica do gestual, sem palavras” (SÁ, 1993, p. 87).

Martim alcança esse domínio, mas não pode nomear os seres por meio da linguagem – como no éden. Conhece-os pelo contacto. Abandonara a linguagem cotidiana, fonte de alienação, mas não realiza a linguagem autêntica, que nomeia o ser pelo que ele é, tarefa que se lhe prospecta inalcançável. Inalcançável, mas permanentemente desejada e perseguida. (SÁ, 1993, p. 237)

A linguagem como construção/desconstrução da realidade a partir do sujeito é um importante tema na obra de Clarice. Nesta mesma perspectiva, assumimos que ela desconfia da linguagem – barreira última ao “atrás do pensamento”, submetendo Martim à provação e à provocação da linguagem. As palavras que o formam são as mesmas que o deformam, revelando e ocultando a realidade, afirmando e desapossando-o de sua identidade. A palavra reflete a

dualidade implícita das coisas, revelando a presença irredutível dos objetos e a distância que nos separa dele.

Ao criar uma rede verbal tecida por conceitos apreendidos da realidade factual, o processo de linguagem surge sempre encobrindo o ser que pretende intuir. Como ressaltou NUNES (1995, p. 147), a escritura é uma necessidade perturbadora e aventura incômoda, caminho perigoso e arriscado no qual não se deve ir longe demais por não haver segurança de onde iremos chegar, e que, por medo, acabamos recuando às vezes. A escritura, no seu conflito com a realidade intuída, entra em conflito consigo mesma, esvaziando-se, articulando o indizível à beira da mudez.

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade. (NUNES, 1995, p. 145)

Clarice esboça uma despersonalização do sujeito através de sua escrita, desgastando a linguagem a fim de denunciar o mistério do viver. Esta face escondida do ser, que a linguagem procura exaustivamente, não é sobrenatural, encontrando-se para além da morte. Ela questiona o ser aqui e agora na sua realidade cotidiana. É nesta realidade que se encontra a face oculta do ser que a linguagem procura incansavelmente decifrar (SÁ, 1993, p. 22). “A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (LISPECTOR, 1991, p. 180). Clarice torna seus personagens expectadores de si mesmos e das coisas, lançando dúvidas quanto ao esforço de dominar a linguagem, o que provoca um estranhamento frente ao mundo. “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (LISPECTOR, 1963, p. 60).

À semelhança do pensamento filosófico, a literatura clariceana implica um questionamento da realidade, levando-nos a olhar pausadamente nossa relação com o mundo, intuído pela nossa percepção. Em termos conclusivos, terminamos com as palavras da própria Clarice:

Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho. (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

ÁGUA VIVA

Como observa HELENA (1997), a trama de *Água viva* parte de um eu declinado no feminino, escrevendo a um tu, no masculino, expondo aí suas ânsias e impondo um discurso de fluidez ininterrupta. A fim de captar o tempo presente que foge a narradora-pintora utiliza-se de uma escrita automática. Sua pretensão é a escrita na velocidade do instante, revelando a incapacidade de apreensão da linguagem na complexidade do instante-já. “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” (LISPECTOR, 1998b, p. 49).

A narradora-pintora esclarece que precisa pintar as sensações antes de escrevê-las. Há um esboço do pintar antes da escrita. Há um desejo de pintar escritura e escrever pintura. Na evocação desta dupla arte, exprimir-se: “Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. [...] Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura” (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

Esta narradora-pintora revela-se como autocrítica de sua própria arte nas telas que pinta, tentando compreender o indizível - dores do parto clariceano - na recusa de receber o mundo tal como se apresenta, apenas para desfrutá-lo. Exatamente no limiar do óbvio é que entra sua literatura, desautomatizando-se de esquemas pré-determinados para lançar-se numa experiência encantatória dos sentidos.

À falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida. Fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação errada, apaixonada. (NUNES, 1995, p. 157)

Permanece sempre um tom filosofante nos textos de Clarice Lispector assumem quando analisadas as ressonâncias entre literatura e filosofia. Embora o tom filosófico seja perceptível, não pretendemos justificar que ela persiga a exposição ou fundamentação de uma corrente específica. Assumindo tal hipótese conceitual, aproximaremos o título *Água viva* à filosofia de Tales de Mileto (c. 624-546 a.C), primeiro pensador grego a propor uma visão racional do

mundo. Segundo Tales, a água era o elemento primordial de todas as coisas, o elemento gerador da vida.

Apenas iniciado o trabalho de especulação filosófica, seguiram-se outros pensadores ocupados com o problema da mutação ou Natureza de todas as coisas. O panorama intelectual torna-se controverso, contribuindo para criar uma verdadeira metodologia filosófica. A investigação da *arché*, princípio e fim de todas as coisas, torna-se o grande tema filosófico. Neste sentido, os filósofos pré-socráticos não determinaram a *arché* como espiritual, mas consideravam-na uma realidade material. Ao exercitar seu raciocínio, Tales de Mileto acreditava que o elemento primordial precisava ter características plásticas, sendo apto a revestir-se de todas as formas. O princípio da vida e do movimento deveria ser um elemento capaz de formar infinitos seres e mundos: a água (FRAILE, 1982, p. 137-144).

Tales inaugura uma nova forma de pensamento, baseada na não-intervenção do sobrenatural. O princípio de tudo, a matéria primordial deveria ser natural. A narrativa de Clarice ambiciona esta dimensão de “água viva da palavra”. “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). Este aspecto é a inquietação de Clarice: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998b, p. 12).

Seu problema mais gritante, a *arché* de todas as coisas, é a palavra. Elemento incorpóreo, impalpável e imaterial, princípio reverso à água material de Tales. Por isso afirma e pergunta-se: “Quero poder pegar a palavra com a mão. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). Tal como a água, a linguagem agrega em si um significado de fluidez, não obstante muito mais sutil que a matéria, criando um entre-lugar inscrito por palavras retorcidas num processo fluido e poroso.

Já na filosofia de Heráclito (c. 535-470 a.C) o fluxo universal é a essência de todas as coisas. Tudo flui. Tudo está por fazer-se. Puro movimento, instabilidade e impermanência. Os nossos sentidos não percebem esta mudança, mas o *logos* oferece a via epistêmica. A única realidade apresenta-se como um rio que corre sem cessar e no qual é impossível entrar duas vezes no mesmo, pois os que descem submergem em águas sempre distintas em seu fluir incessante (FRAILE, 1982, 169-177). Isto significa que ao entrar pela segunda vez no rio, tanto quem desce

quanto o rio já estão mudados. Portanto, a característica mais essencial da natureza para Heráclito é a mutabilidade.

O título do texto, *Água viva*, torna-se uma metáfora da escritura clariceana: escritura leve, viva e fugidia como as águas trepidantes de um riacho, levando-nos a questionar, sobretudo, a liquidez de nossa identidade. “Devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito” (LISPECTOR, 1998b, p. 16-17).

A intencionalidade narrativa de *Água viva* pretende revelar as captações do instante e sua descrição fora do conceito de razão e subjetividade instituída pela filosofia ocidental a partir de Descartes. Ao contrário de um sujeito centrado em si, visto como totalidade e origem do saber absoluto - sintetizado no axioma “Penso, logo existo” – o eu inscrito em *Água viva* nega que seja uma essência una e perfeita: “Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

A filosofia da consciência proposta pela idade moderna, alicerçadas em Descartes e Kant, coloca o sujeito como fundamento da estrutura cognitiva da realidade. Observa LUCHI (1999, p. 7) que nestes últimos tempos tem audiência crescente os contestadores da razão universalista e de seu portador, o Sujeito. Razão e Sujeito, portanto, são acusados de hegemonia e dominação. Num texto como *Água viva*, Sujeito e Razão encontram-se na mira de questionamentos cujo objetivo é desconstruir os pressupostos metafísicos da razão instrumental e do sujeito monológico.

A fundamental (des)construção metafísica em *Água viva* diz respeito à noção de tempo, uma vez que ele se apresenta como um dos principais inimigos na busca da essência e do sentido. Tal como a essência das coisas, o tempo torna-se inapreensível, reafirmando que nenhuma estrutura poderia deter seu poder de fuga.

Resumem-se em três tópicos as características do tempo que mais chamam a atenção na obra de Clarice: primeiro: o tempo da atualidade (instante-já) não se divide em passado/presente/futuro; segundo: o tempo é marcado pela experiência do instante-já; terceiro: o tempo do instante-já se alterna com o tempo da remotidão. “O instante-já é um tempo fugidio,

intenso, feito de sensações que não têm compromisso com as sensações que acompanham um outro instante” (ZORZANELLI, 2005, p. 89).

Aplicando o conceito de despersonalização ao tema do instante-já, é possível intuir que a desorganização experienciada pelo indivíduo traz à cena uma nova forma de vivenciar ou construir o tempo. Isto é possível por que o tempo em si mesmo não existe. Sua realidade só faz sentido quando em sintonia com a percepção humana. Quando essa percepção muda, também é possível modificar o conceito de tempo. O tempo não é uma determinação externa, configurando-se numa intuição de nosso estado interior.

O que se pode observar é que a experiência do tempo a partir da noção de instante-já incide na percepção de si neste mesmo tempo furtivo, sem passado/presente/futuro. É dizer que a despersonalização causada pela nova forma temporal afeta o sentido de descontinuidade, possibilitando uma história que seja apenas fragmentária. É um acúmulo de sensações que não permite uma conexão: fragmentos que formam apenas uma “tessitura de vida”.

Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida. (LISPECTOR, 1998b, p. 20)

A desconstrução da noção de tempo reflete em igual intensidade na reformulação da linguagem proposta por Clarice. A pretensão de *Água viva*, deter o fluxo do tempo na tentativa de captar o instante-já, produz na narradora-pintora uma angústia. Tal como congela as imagens em sua tela, pretende fazer o mesmo no campo da linguagem, mas sua tentativa torna-se frustrada. Uma vez que as palavras não possuem ou retêm a realidade das coisas, resta apenas uma aparência fugidia, dizer sobre algo que escorre e desaparece. O instante-já estabelece

o lugar do presente, do cruzamento da história, da petrificação ao mesmo tempo que da mudança. É o lugar da dobra, em que a linguagem está em toda a sua força de construção. Mas este lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e da mimesis em produção. Este é um entre-lugar, o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da metáfora e não do conceito, onde a literatura transgressora se realiza. (HELENA, 1997, p. 77)

DINIZ (2001), ao escrever o livro *A arte da fuga em Clarice Lispector*, lança mão dos conceitos de desterritorialização, devir, literatura menor, rizoma e corpo sem órgãos, todos eles baseados na teoria do filósofo francês Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari, para fundamentar sua percepção sobre Clarice Lispector. O conceito de literatura menor refere-se ao modo de tratamento do processo de escrita em uma língua. Utiliza-se a língua sem com isso servir a ela. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua menor” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, apud DINIZ, 2001, p. 10). Por desviar-se do que é considerado o modo correto de escrever, o standart, o padrão, é que Clarice insere-se no contexto da literatura menor, exercendo uma operação com linhas de variação contínua, linhas de fuga, quebrando a homogeneização.

A aproximação com *Água viva* só nos é permitida a partir do conceito de texto-rizoma. A noção do termo rizoma provém da botânica e designa a estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, constituindo uma organização carente de um centro. Segundo DINIZ (2001), um texto-rizoma não possui um fio condutor e, conseqüentemente, não parte de um ponto central pelo qual se ramifica. O texto-rizoma estabelece conexões ilimitadas sem que possamos centrá-lo.

A arte de fuga em *Água viva* está na sua rizomaticidade, texto situado no interstício entre prosa e poesia. As figuras de linguagem aproximam o texto da poesia, contudo, a falta de sistematização o aloja no domínio da prosa: poesia-prosa ou prosa-poesia. A arte clariceana dilui as classificações de gênero literário: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

HELENA (1997) denomina o processo de ficção em *Água viva* como a busca de escrever “no intervalo”, procurando implantar-se não o real propriamente dito, mas instaurando o paradoxo do discurso instável e dessemelhante do real. Esse intento não inclui apenas o interesse de um discurso metaficcional, tematizando o próprio ato de narrar, mas em examinar a tradição filosófica que opera numa visão linear da realidade.

O exercício de escritura em Clarice constitui-se num engajamento da realidade. Seu escrever é um devir, sem no fundo, tornar-se uma escritora: “Vou te falando e me arriscando à desconexão” (LISPECTOR, 1998b, p. 26). Esboço de uma escritura onde o processo de construção da realidade é observado em flashes pelos devires que atravessam a escritora, *Água*

viva transforma-se num texto metalingüístico, referenciando o processo de aprendizagem através da quarta dimensão: a linguagem.

Texto fluido. Texto líquido. Texto de estupefaciente liquidez. Claricente. O movimento fluido da cascata semiótica clariceana na tentativa de apreender o “*instante-já*”. O próprio título nos aponta sua composição e configuração. Líquido que escorre, líquido vivo, sêmen vivo. Mais que isto – ÁGUA VIVA. (DINIZ, 2001, p. 23)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. Apresentação. In: SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.
- DINIZ, Nilson. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Ed. UEL, 2001.
- FRAILE, Guillermo. **Historia de la filosofia: Grecia y Roma**. 5 ed. v. 1. Madrid, 1982.
- HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** 16 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 2 ed. São Paulo, Francisco Alves, 1963.

LUCHI, José Pedro. **A superação da filosofia da consciência em J. Habermas: a questão do sujeito na formação da teoria comunicativa da sociedade.** Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1999.

NUNES, Benedito. **Uma leitura de Clarice Lispector.** 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto.** São Paulo: Annablume, 1993.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. **Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector.** São Paulo: Annablume, 2005.