

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

NEIVA DE SOUZA BOENO

CRONÓTOPO, DIÁLOGO E AFIGURAÇÃO  
NO ROMANCE ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR

CUIABÁ-MT  
2019

**NEIVA DE SOUZA BOENO**

**CRONÓTOPO, DIÁLOGO E AFIGURAÇÃO NO ROMANCE *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagem na Área de Concentração de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Coorientador CAPES/PDSE: Prof. Dr. Luciano Ponzio

Coorientadora PROGETTO GLOBAL-DOC: Profa. Dra. Francesca R. Recchia Luciani

**CUIABÁ-MT**  
**Setembro de 2019**

### **Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.**

B671c Boeno, Neiva de Souza.

Cronótopo, diálogo e afiguração no romance "Água Viva" de Clarice Lispector / Neiva de Souza Boeno. -- 2019

270 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida.

Co-orientador: Prof. Dr. Luciano Ponzio.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Cuiabá, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Clarice Lispector. 2. Cronótopo. 3. Diálogo. 4. Afiguração. 5. Escritura entrelinhar. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM  
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367, - Boa Esperança - CEP: 78060900 - CUIABÁ/MT.  
Tel.: (65) 3615-8402 - Email: secretariailufmt@gmail.com

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**TÍTULO: "CRONÓTOPO, DIÁLOGO E AFIGURAÇÃO NO ROMANCE ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR".**

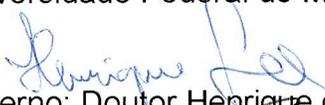
**AUTORA: Neiva de Souza Boeno**

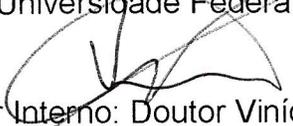
Tese defendida e aprovada em 27 de setembro de 2019.

---

### Composição da Banca Examinadora:

  
Presidente da Banca / Orientador: Doutor Manoel Mourivaldo Santiago Almeida  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

  
Examinador Interno: Doutor Henrique de Oliveira Lee  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

  
Examinador Interno: Doutor Vinícius Carvalho Pereira  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT

  
Examinador Externo: Doutor Luciano Ponzio  
Instituição: UNISALENTO, Itália

  
Examinador Externo: Doutor Rosemar Eurico Coenga  
Instituição: Centro Universitário Cândido Rondon/UNIRONDON

Examinadora Suplente: Doutora Divanize Carbonieri  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinador Suplente: João Vianney Cavalcanti Nuto  
Instituição: Universidade de Brasília/UnB

CUIABÁ, 27 de setembro de 2019.

Dedico este trabalho...

*À Clarice Lispector [in memoriam]  
Que escrevia para ler e compreender a vida!  
Minha singela homenagem no Centenário de seu  
nascimento [1920-2020]!*

e

*À minha família: Iracema Boeno(mãe), Valdivino de Souza  
Boeno(pai), Angela de Souza Boeno, Márcio de Souza Boeno, Jair  
de Souza Boeno e Luiz de Souza Boeno (irmãos), e  
Andressa Natália, Kadu, Helena, Ana Helena, Rebeca e Luiza  
(sobrinhas e sobrinho),  
Que me fazem caminhar pela estrada da fé, do amor,  
da força e da coragem!*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os “Outros” que trilharam comigo um percurso de pesquisa de vida e de Linguagem (Literatura e Linguística), mesmo aquelas lindas pessoas que não tiveram e não têm noção do que fosse para mim a grandeza desse período de pesquisa até sua realização no ato de defesa pública. Foram quatro anos de intensa vida plenamente vivida em sua ambivalência, de instantes altos e baixos, de instantes alegres e tristes, de instantes com saúde e doença; assim, como em um ritual de casamento estivemos e convivemos juntos na vida e na morte, metafórica nesse momento, que marca o encerramento de um ciclo de estudos e, ao mesmo tempo, nascem outros momentos, instantes que serão novamente vivenciados como se fossem os últimos em vida neste planeta.

Agradeço de coração:

A Deus, energia Suprema e vital, pela vida e por tudo que tens me proporcionado.

À Nossa Senhora da Conceição, a mãe que dá paz e conforto sempre que preciso.

À Mãe Oxum e à Mãe Iemanjá, mães que me dão saúde, força, proteção e que cuidam de mim do amanhecer ao anoitecer e assim sempre e ao *infinitum*. E a todos os Orixás, pela proteção, paz e saúde.

Ao meu Anjo da Guarda, que tens trabalhado muito, obrigada por tudo.

A Paulo Gurgel Valente pela generosidade e apoio em minha pesquisa e, principalmente, por ceder as imagens documentais e de Clarice Lispector para compor esta tese. Com essas imagens, o trabalho foi enriquecido por poder apresentar evidências, indícios e traços da atividade estética de Lispector; também demonstram um pouco da alegria vivenciada por mim ao manusear esses documentos e objetos da escritora (livros e a máquina de escrever), uma parte do que vi da escritura de Lispector em quatro cronótopos: o dos três datiloscritos e o da obra publicada. Escritura que continua me dizendo muito. É uma obra de arte e, por isso, vive no “tempo grande” da Literatura, nos dizeres de Bakhtin, em um tempo bem maior que o meu tempo biográfico. Gratíssima por tão bela oportunidade de ter tais imagens nesta tese!

À minha amada família, meus pais, Iracema Boeno e Valdivino de Souza Boeno, e meus irmãos: Angela de Souza Boeno, Marcio de Souza Boeno, Jair de Souza Boeno e Luiz de Souza Boeno; aos sobrinhos: Andressa Natália, Kadu, Helena, Ana Helena, Rebeca, Luiza: razão de minha existência e viver, por vocês meu esforço e dedicação nesta vida. Amo vocês. Um agradecimento também a família toda: tios, tias, primos, primas e agregados.

À minha família de Axé, ao meu amado pai José Fortunato (Pai Dedo de Oxum) e Judite Machado por estarem comigo dia e noite zelando pelos meus caminhos, pela minha vida e saúde, torcendo por mim e vibrando junto comigo a cada nova alegria e conquista. Minha gratidão e meu amor aos dois, para sempre até o céu. Meus agradecimentos também aos irmãos e irmãos de santo.

Ao Prof. Augusto Ponzio, à Profa. Maria Solimini, ao Prof. Luciano Ponzio, à Profa. Julia Ponzio pelo constante incentivo acadêmico e pessoal, pela escuta amorosa e pelo prazer em dialogarem e me ensinarem a cada novo encontro. E ao Augusto, Maria, Luciano e Julia, meus mais sinceros agradecimentos por tudo que fizeram ao longo dessa trajetória conjunta que se iniciou ainda na época de mestrado, lá pelos idos de 2012, e que, espero, prolongue-se por muitos e muitos anos através de nossa relação de amizade. Grazie!

Aos amigos da Itália: Emanuele Ponzio, Tania Galiani, ao pequeno Michail Ponzio, a Dona Angela Fazio e a Emiliana pela amizade também iniciada em 2012, que possamos nos encontrar muitas vezes pela bela Itália.

Aos professores de todas as épocas, minha eterna gratidão, em nome de todos: meu especial agradecimento à querida Délia K. Carlesso - Minha professora de Língua Portuguesa (da 4ª. série ao Ensino Médio) e à querida Hamako Hiratsuka - Minha Professora de Matemática (no Ensino Fundamental e Médio) da EE João Paulo II, em Paranaíta-MT.

Aos amigos: Clarice Cimitan e família, Luzinete e família, Tânia Zanette, Lúcia Baleeiro, Rosangela Ferreira, Maria Aucioneda Ferreira e toda a família Ferreira da Silva; Daiane Campos e família; Márcio Tadeu e família; Gláucia Ribeiro e família; Telma Peres e família; Guilherme e mãe querida; Ludmilla Cruvinel e família; Lucimeire Furlaneto e família; Leila Barros e sua gatinha; Antonina da Silva; Rosemar Coenga; Maidan Lara; Mary Barbosa, Wilson

e família (que Byafra nos uniu); Giselly Gomes (que belo encontro realizamos neste período, querida amiga)! Obrigada por vocês existirem e pela amizade! Um tesouro neste mundo.

A Roberto Medina pelos diálogos e aprendizagens desde nosso encontro, para lá de especial, nos bastidores da Seleção de Doutorado na UnB, no PósLit – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Literatura Comparada, Estudos Literários Comparados, em 2015!

Aos amigos de todas as épocas (os que estão neste plano e aos que partiram), amizades construídas pelos caminhos trilhados na vida, na faculdade, no trabalho, na pesquisa, na arte, enfim, em todos os momentos de minha vida até aqui.

Ao amigo Moacir, lá de Bagé, de quem recebi de presente alguns livros sobre Clarice Lispector, há quatro anos; fez questão de mandar-me os livros de São Paulo, quando lá estive e de agilizar a compra de outros que chegaram em minha casa e me encheram de alegria. Grata, querido!

À amiga querida Jacqueline Morais (*in memoriam*) pela amizade tão bela e pela linda acolhida que me concedeu no Rio de Janeiro! Em 2016, especialmente me toca o coração, quando, além de me hospedar carinhosamente em seu lar no Méier, mostrou-me alguns espaços vivenciados por Clarice Lispector, entre eles o mais encantador dos jardins, o Jardim Botânico. Naqueles dias de pesquisa, você também teve a gentileza e a graça de me levar ao teatro para ver uma peça – “Simplesmente eu, Clarice Lispector” – com a atriz Beth Goulart que interpretava Lispector. Foram dias memoráveis, de acolhida, diálogo, aprendizagem e amizade linda daqui até o céu! Saudade infinita de ti! Obrigada!

À amiga Rose, que me recebeu de braços abertos e hospedou-me em sua casa, recepcionando-me com um café maravilhoso, oportunidade que pude conhecer o Bairro de Boa Vista e o casarão (que ainda pede socorro) onde viveu Clarice Lispector nos tempos de infância. Estendo meu agradecimento a Nilton Santos e ao Prof. Walderico Lemes pelas conversas sobre o Recife de Clarice e pelo presente recebido de Lemes: o catálogo “O Recife de Clarice” (NAVE DA CULTURA, 2007).

Aos amigos e parceiros do Programa Olimpíada de Língua Portuguesa *Escrevendo o Futuro*, em nome de Claudia Fisco, Afonso, Nádia, Aline, Francisca, Rose. Fé no presente e no futuro que virá.

Aos amigos e parceiros do Grupo de Trabalho e Comissão Interinstitucional para a Criação do Plano Estadual do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas do Estado de Mato Grosso (um sonho coletivo ainda em andamento, nascido em 2011). Fé e persistência, por um presente e futuro com mais leitores-escritores de Literatura.

À amiga Caroline Aparecida de Lima (Carol amada, de Minas Gerais) a quem agradeço em nome de todos os colegas e amigos de estudos bakhtinianos, pelos diálogos infinitos e carinhos no caminho da pesquisa e da compreensão cada vez mais ampliada sobre a Teoria da Enunciação.

Ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), que abriga o Arquivo Clarice Lispector e tantas outras preciosidades; meus agradecimentos especiais aos servidores que me acolheram com tanta dedicação e atenção, à Rosângela Florida Rangel (Chefe do Arquivo-Museu), a Claudio Vitena (Responsável pelo Setor de Literatura Brasileira), Marta e Eduardo; enfim, a todos que contribuíram para este trabalho, direta ou indiretamente.

À Coordenadoria de Literatura, da Instituição Moreira Salles (IMS), que abriga o Acervo Clarice Lispector e tantas outras raridades; meus agradecimentos aos servidores que me atenderam com esmero e atenção, em nome das queridas Jane Leite Conceição da Silva e Manoela Purcell Daudt d'Oliveira.

Ao Prof. Dr. Fausto Calaça, pela generosidade em me admitir como orientanda no processo seletivo de Doutorado - 2015, primeira turma, e por ter me orientado no primeiro semestre de minha pesquisa. Verás, professor, que muito do que dialogamos está presente nesta pesquisa.

Aos professores da UFMT, e aqui não cabe o nome, mas o ato, quando me disseram “não” ao serem consultados para serem meu(minha) novo(a) orientador(a) e dar continuidade à minha

pesquisa. Cada momento e ato vivenciado [mesmo que sejam negativos] nos constituem, por isso, meus agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida, pela generosidade e acolhida de minha pesquisa e por dizer “sim” ao convite para ser meu orientador (no início de 2016), trazendo-me uma nova epistemologia, até então desconhecido por mim, que é o da Crítica Textual. Minha pesquisa enriqueceu-se com essa linha de reflexão, não pela justaposição com as que já venho estudando, mas pelo entrelaçamento de ideias e pensamentos teóricos que foram sendo tecidos ao longo da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMT e das Universidades Italianas, pelas leituras e discussões sobre conceitos: Prof. Dra. Henrique de Oliveira Lee, Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis, Profa. Dra. Franceli Aparecida da Silva Mello, Prof. Dr. Vinicius Carvalho Pereira, Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida, Prof. Dr. Luciano Ponzio (Università del Salento, Lecce), Profa. Dra. Francesca Romana Recchia Luciani (Università degli Studi di Bari, Bari)

Aos Professores do PPGEL/UFMT que desempenharão a função técnico-burocrática ao longo desses quatro anos de pesquisa na função de Coordenadores: Profa. Dánie, Profa. Divanize, Prof. Henrique e Prof. Vinicius, sempre muito atenciosos e dispostos a colaborar para o bom andamento da pesquisa, principalmente em relação aos documentos urgentes para que eu pudesse participar de oportunidades acadêmicas no exterior.

Ao Prof. Dr. Luciano Ponzio pela Coorientação e Supervisão em meu Estágio de Doutorado (CAPES/PDSE) realizado na Università del Salento, em Lecce, Itália, no período de junho de 2017 a janeiro de 2018. Muito obrigada também pela colaboração na produção das imagens para este trabalho, todas em homenagem à Clarice Lispector. Grazie tantissimo.

À Profa. Dra. Julia Ponzio e Prof. Dra. Francisca R. Recchia Luciani, da Università degli Studi di Bari; a primeira como Coorientadora geral, a segunda como Coorientadora no Progetto Global-Doc, minha tutora, como dizem por lá. Ambas atenciosas e muito colaborativas. Tenho muito a explorar com as leituras filosóficas que com vocês pude desfrutar em aulas, palestras e seminários. Grazie!

Aos amigos da Itália e do Grupo de Whats “Doc. Sanduíche na Itália” (criado em 2017, pelo querido Douglas Zorzo), uma nova família em um ambiente virtual, de apoio intensivo e orientações diversas para que eu pudesse ir e voltar tranquilamente participando das atividades do doutorado sanduíche na Itália. Meus agradecimentos à amiga Giovana e seu cão Tony (proprietária do “meu” lar em Lecce: nostro attico), Andrea, Helena, Neomar, Eliane Ciuffo, Mah Angela, Douglas, Cleisiane, Ana Clara Montenegro, Rebeca, André; enfim, a todos meus agradecimentos e também meu desejo de muito sucesso.

Aos amigos Felipe, Maicon e Miqueias do Progetto Global-Doc Students, parceiros dos momentos de estudos e eventos culturais que faziam parte de nosso período de pesquisa e bolsa de estudos italiana, em Bari.

À Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso pela concessão da licença qualificação e aos servidores do Setor de Qualificação e dos Recursos Humanos que muito tem colaborado para que todos os trâmites burocráticos (que fazem parte do processo) sejam realizados da melhor forma; agradeço a todos em nome da Leila Barros, Isolda Strentzke, Lucy, Valdiney Vieira e Renata Freitas.

À Escola Estadual Prof. João Crisóstomo de Figueiredo: agradeço a todos os colegas e servidores da escola em nome de Rhaianne Menezes, que sempre me apoiou e me ajudou também com a parte burocrática dos documentos funcionais, incluindo aqueles referentes ao afastamento institucional.

À Secretaria Municipal de Educação de Cuiabá pela concessão de licença qualificação e aos servidores da Secretaria Adjunta e dos Recursos Humanos pela atenção e colaboração nesse período de estudos, sempre disponíveis em orientar e resolver qualquer assunto de que eu precisasse: agradeço a todos em nome de Mariluce Senra e Márcia Albieri.

Aos colegas professores e alunos (ex-alunos) com quem tive o prazer de me relacionar no âmbito educacional nesses vinte anos de profissão.

À Banca de Examinadores que coroaram esta pesquisa com suas contribuições, orientações e dicas importantíssimas ao meu texto, assim enriquecendo a finalização deste período de

formação intelectual concretizado e materializado nesta tese. Meus sinceros agradecimentos: ao Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida, ao Prof. Dr. Vinícius Carvalho Pereira, ao Prof. Dr. Luciano Ponzio, ao Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee, ao Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga, ao Prof. João Vianney Cavalcanti Nuto e à Prof. Dra. Divanize Carbonieri.

Os agradecimentos que resultam desse período de quatro anos de pesquisa, de muito trabalho, sempre se compõem por brechas, ausências. Então, desde já, desculpo-me por algumas importantes omissões que indubitavelmente cometi. Meus agradecimentos a todos que direta ou indiretamente colaboram nesta pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES) o auxílio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa no âmbito de participação de um período de estágio de doutoramento no exterior. Agradeço ao Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee (Coordenador do PPGEL, à época) e a amiga Camila Lemes que estavam comigo vivenciando aquele momento de interface, entre o sono e a vigília, para a realização do período de estudos no exterior. Que bom que fomos vencedores, especialmente em relação aos procedimentos burocráticos.

À União Europeia – Fundo Social Europeu, à Regione Puglia e à Università degli Studi di Bari, pelo apoio financeiro para a realização de um período de pesquisa na Università di Bari, na cidade de Bari, capital da Puglia, Itália, em 2018. Agradeço aos professores: Prof. Dr. Nicola Daniele Coniglio (Delegato del Rettore all’Internazionalizzazione – Università di Bari), à minha Supervisora Profa. Dra. Francesca R. Recchi Luciani e a todos os professores e alunos do Progetto Global-Doc 2017-2018.

**Auxílio financeiro de pesquisa:**

Bolsa CAPES/PDSE: no período de jun. 2017 a jan. 2018.

Bolsa Global-Doc UniBA: no período de mar. 2018 a ago. 2018.



*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (Hypos é o tecido e a teia de aranha).*

**Roland Barthes**  
***O Prazer do Texto***



*“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.”*

**Clarice Lispector**  
(1920-1977)  
*Água Viva*

*“Eu amo o outro, mas não posso amar a mim mesmo, o outro me ama, mas não ama a si mesmo; cada um tem razão no seu próprio lugar, e tem razão não subjetivamente, mas responsavelmente.”*

**Mikhail Bakhtin**  
(1895-1975)  
*Para uma filosofia do ato responsável*



*“Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro [...]”*

**Roland Barthes**  
(1915-1980)  
*Fragments de um discurso amoroso*



## LISTA DE FAC-SÍMILES

<b>FAC-SÍMILE 1</b> – Página da <i>Nota</i> , Fólio CL-pi-2a-2 do <i>Objeto Gritante</i> .....	66
<b>FAC-SÍMILE 2</b> – Capas dos datiloscritos do romance <i>Água Viva</i> .....	72
<b>FAC-SÍMILE 3</b> – As epígrafes presentes nos datiloscritos do romance <i>Água Viva</i> .....	73
<b>FAC-SÍMILE 4</b> – Página 185, Fólio CL-pi-2a-204 de <i>Objeto Gritante</i> .....	76
<b>FAC-SÍMILE 5</b> – Página 79 do romance <i>Água Viva</i> .....	77
<b>FAC-SÍMILE 6</b> – Página 6, Fólio CL-pi-6 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> .....	80
<b>FAC-SÍMILE 7</b> – Página 9, Fólio CL-pi-2b-9 do <i>Objeto Gritante</i> .....	80
<b>FAC-SÍMILE 8</b> – Página 9, Fólio CL-pi-2a-15 do <i>Objeto Gritante</i> .....	80
<b>FAC-SÍMILE 9</b> – Página 42 do romance <i>Água Viva</i> .....	81
<b>FAC-SÍMILE 10</b> – Página 3, Fólio CL-pi-3 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> .....	85
<b>FAC-SÍMILE 11</b> – Página 5, Fólio CL-pi-2b-5 do <i>Objeto Gritante</i> .....	85
<b>FAC-SÍMILE 12</b> – Página 5, Fólio CL-pi-2a-8 do <i>Objeto Gritante</i> .....	85
<b>FAC-SÍMILE 13</b> – Página 9, Fólio 9 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida...</i>	93
<b>FAC-SÍMILE 14</b> – Página 12, Fólio CL-pi-2a-18 do <i>Objeto Gritante</i> .....	93
<b>FAC-SÍMILE 15</b> – Página 52 do romance <i>Água Viva</i> (1973) .....	93
<b>FAC-SÍMILE 16</b> – Página 08, Fólio CL-pi-8 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> .....	94
<b>FAC-SÍMILE 17</b> – Página 12, Fólio CL-pi-2b-12 do datiloscrito <i>Objeto Gritante</i> .....	94
<b>FAC-SÍMILE 18</b> – Página 12, Fólio CL-pi-2a-18 do <i>Objeto Gritante</i> .....	94
<b>FAC-SÍMILE 19</b> – Página 53 do romance <i>Água Viva</i> (1973) .....	95
<b>FAC-SÍMILE 20</b> – Página 5, Fólio CL-pi-5 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> .....	98
<b>FAC-SÍMILE 21</b> – Página 6, Fólio CL-pi-2b-6 do <i>Objeto Gritante</i> .....	98
<b>FAC-SÍMILE 22</b> – Página 6, Fólio CL-pi-2a-9 do <i>Objeto Gritante</i> .....	99
<b>FAC-SÍMILE 23</b> – As edições publicadas do romance <i>Água Viva</i> .....	114
<b>FAC-SÍMILE 24</b> – Página 142, Fólio CL-pi-42 do <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> .....	123
<b>FAC-SÍMILE 25</b> – Página 172, Fólio CL-pi-2b-172 do <i>Objeto Gritante</i> .....	123

<b>FAC-SÍMILE 26</b> – Composição com as páginas 98-99 de <i>Água Viva</i> .....	123
<b>FAC-SÍMILE 27</b> – O leiaute da página inicial do romance <i>Água Viva</i> (datiloscritos e primeira edição) .....	135
<b>FAC-SÍMILE 28</b> – O leiaute da página inicial do romance <i>Água Viva</i> (edições 1973, 1998, 2017 e 2019) .....	138

## LISTA DE QUADROS

<b>QUADRO 1</b> – Manuscritos e datiloscritos do cronótopo da criação de <i>Água Viva</i> .....	64
<b>QUADRO 2</b> – Corpus das edições publicadas.....	111
<b>QUADRO 3</b> – Publicações de Clarice Lispector de 1973 até hoje.....	115
<b>QUADRO 4</b> – Corpus empregado para realização da colação.....	118
<b>QUADRO 5</b> – As variantes substantivas classificadas.....	121
<b>QUADRO 6</b> – As variantes adjetivas ou acidentais levantadas nos testemunhos B, C e D.....	124
<b>QUADRO 7</b> – Frequência das variantes nos testemunhos B, C e D .....	129

## RESUMO

### Cronótopo, diálogo e afiguração no romance *Água Viva* de Clarice Lispector

*Água Viva* é uma obra literária tecida magistralmente por Clarice Lispector entre os anos de 1970 e 1973. A escritora é celebrada pelo conjunto de textos escritos em vários gêneros discursivos, os quais são apreciados pelos amantes-leitores dessa escritura multiforme lispectoriana e, por isso, identificados como clariceanos (bem como a autora que escreve esta tese) e também por leitores outros. Em 2020, celebrar-se-á o centenário de nascimento de Lispector: um marco para novas celebrações. O objetivo principal do meu trabalho de tese é retratar uma leitura transversal, histórica, estética, filosófica e literária do romance *Água Viva* (1973), considerada por Alexandrino E. Severino (1989) como “um dos pontos mais altos” da ficção em Clarice Lispector. Para a constituição desse percurso de leitura, propus-me realizar um encontro de palavras entre os elementos da Arquitetônica Estética de Mikhail Bakhtin e o seu Círculo com as perspectivas da Teoria do Texto e da Escritura desenvolvidas por Roland Barthes, estabelecendo, também, um diálogo construtivo com outros pensadores que contribuíram nesta mesma direção de pesquisa. A fim de juntar e tecer essas questões no campo da Literatura, parto do contexto da obra entrelaçando-o com as perspectivas teóricas e as contribuições da Semiótica do Texto. Este trabalho está organizado a partir de três campos conceituais: cronótopo, diálogo e afiguração. Em particular, os capítulos são organizados e estruturados como se segue. No primeiro capítulo, é discutido o cronótopo cotidiano, levando-se em consideração os interpretantes de identificação, os contextos imediatos (os cronótopos biográficos, históricos, sociais, culturais etc.) da escritora e da obra *Água Viva*; além desses aspectos, são discutidos alguns traços sobre o estilo da escritura lispectoriana a partir da leitura e análise dos datiloscritos do romance pelo viés da Crítica Textual, partindo dos teóricos Antonio Candido, César Cambraia e Santiago-Almeida. O segundo capítulo é focado no cronótopo literário, em que são apresentados os interpretantes de compreensão respondente, os contextos mediados através da atividade de escritura; neste caso, os contextos estão no texto, não somente nos contextos aos quais a obra pertence, mas também intertextualmente, textos que a obra mesma sugere na leitura; assim, do gênero romance ao contexto literário da obra *Água Viva*, teço minha leitura que é também uma escritura, tendo como ponto de partida a escritura literária do romance desvinculada dos contextos biográficos, bem como da autoridade da autora de impor o seu pensamento, evitando que a obra seja lida apenas como documento-monumento. No terceiro capítulo, enfatiza-se a noção de dialogicidade da palavra, em particular o grau (ou grão) da sua potência dialógica na escritura literária. Esta dialogicidade é tecida estrategicamente no texto de *Água Viva*, expressada nos conceitos de “afiguração”, “Escritura de instantes” e “Escritura entrelinhar”, com os quais se demonstra como o romance de Lispector encontra semelhanças com a ideia do Projeto *Vita Nova* proposto por Roland Barthes. Na parte final deste trabalho, são apresentadas as considerações como conclusões, as quais não pedem para ser definitivas, mas, ao contrário, querem permanecer reflexões que adiantam o discurso ulteriormente através desta minha leitura-escritura de *Água Viva* de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** Escritura. Cronótopo. Diálogo. Afiguração. Escritura entrelinhar.

## RIASSUNTO

### **Cronotopo, dialogo e raffigurazione nel romanzo *Acqua Viva* di Clarice Lispector**

*Acqua Viva* è un'opera letteraria ordita magistralmente da Clarice Lispector tra gli anni 1970 e 1973. La scrittrice è nota per la totalità di testi scritti in svariati generi discorsivi, che sono apprezzati dai lettori-amanti di questa scrittura lispectoriana multiforme, e per questo identificati come clariciani (compresa colei che scrive questa tesi) e anche da altri lettori. Nel 2020 verrà celebrato il centenario di Lispector: una pietra miliare per le nuove celebrazioni. L'obiettivo principale del mio lavoro di tesi è quello di ripercorrere una lettura trasversale, storica, estetica, filosofica e letteraria del romanzo *Acqua Viva* (1973), considerato da Alexandrino E. Severino (1989) come "uno dei punti più alti" della narrativa di Clarice Lispector. Per la realizzazione di questo percorso di lettura, ho proposto di stabilire un incontro di parole tra gli elementi dell'Architettura Estetica di Michail Bachtin e il suo Circolo con le prospettive della Teoria del Testo e di Scrittura sviluppate da Roland Barthes, concordando anche un dialogo costruttivo con altri pensatori che hanno dato il loro contributo in questa stessa direzione di ricerca. Al fine di raccogliere e intrecciare questi temi nel campo della letteratura, sono partita dal contesto del lavoro, intrecciandolo con le prospettive teoriche e i contributi forniti dalla Semiotica del Testo. Questo lavoro è organizzato secondo tre ambiti concettuali: cronotopo, dialogo e raffigurazione. In particolare, i capitoli sono organizzati e strutturati come segue: nel primo capitolo viene preso in considerazione il cronotopo quotidiano, tenendo conto degli interpreti di identificazione, i contesti immediati (cronotopi biografici, storici, sociali, culturali ecc.) della scrittrice e dell'opera *Acqua Viva*; al di là di questi aspetti, sono discussi alcuni tratti sullo stile della scrittura lispectoriana, dalla lettura e dall'analisi del dattiloscritto del romanzo attraverso il pregiudizio della critica testuale, a partire dai teorici Antonio Candido, César Cambraia e Santiago-Almeida. Il secondo capitolo si concentra sul cronotopo letterario, in cui vengono presentati gli interpreti di comprensione rispondente, contesti mediati attraverso l'attività della scrittura; in questo caso i contesti sono nel testo, non solo i contesti relativi a cui appartiene l'opera, ma anche nella intertestualità del testo, contesti altri a cui l'opera stessa suggerisce nella lettura; quindi, dal genere romanzo al contesto letterario di *Acqua Viva*, ho proposto la mia lettura anche come scrittura, avendo come punto di partenza la scrittura letteraria del romanzo separato dai contesti biografici, così come l'autorità dell'autore di imporre il proprio pensiero, evitando che l'opera sia letta solo come documento-monumentale. Nel terzo capitolo si sottolinea la nozione di dialogicità della parola, in particolare il suo grado (o grana) di potenza dialogica nella scrittura letteraria. Tale dialogicità è intessuta strategicamente nel testo di *Acqua Viva*, espressa nei concetti di "raffigurazione", "Scrittura di istanti" e "Scrittura interlineare", con cui dimostra come il romanzo di Lispector trova somiglianze con l'idea del Progetto *Vita Nova* proposto da Roland Barthes. Nella parte finale di questo documento, le considerazioni finali sono presentate come conclusioni, che non chiedono di essere definitive ma, al contrario, vogliono rimanere riflessioni che rinviano il discorso altrove in questa mia lettura-scrittura di *Acqua Viva* di Clarice Lispector.

**Parole chiave:** Scrittura. Cronotopo. Dialogo. Raffigurazione. Scrittura interlineare.

## ABSTRACT

### **Chronotope, Dialogism and Depiction in Clarice Lispector's novel *Live Water***

*Live Water* is a literary work masterfully woven by Clarice Lispector between 1970 and 1973. The writer is celebrated for the set of texts written in various discursive genres, which are appreciated by the reading-lovers of this multiform Lispectorian writing and therefore identified as Claricean (as the one writing this thesis) and also by other different readers. In 2020, Lispector's centenary will be celebrated: a milestone for new further celebrations. The main purpose of my thesis work is to retrace a transversal, historical, aesthetic, philosophical and literary reading of the novel *Live Water* (1973), considered by Alexandrino E. Severino (1989) as "one of the highest points" in Clarice Lispector's fiction. For the realization of this reading course, I proposed myself to make a meeting of words between the elements of the Aesthetic Architectonics by Mikhail Bakhtin and his Circle with the perspectives of Text Theory and Writing developed by Roland Barthes, also establishing a constructive dialogue with other thinkers who contributed in this same direction of research. In order to gather and weave these issues in the field of Literature, I start from the context of the work intertwining it with the theoretical perspectives and contributions of Semiotics of Text. This work is organized from three conceptual areas: the chronotope, the dialogue and the depiction. In particular, the chapters are organized and structured as follows: in the first chapter, the daily chronotope is discussed, taking into account the identification interpretants, the immediate contexts (the biographical, historical, social, cultural chronotopes etc.) of the writer and the work *Live Water*; in addition to these aspects, some traces about the style of the lispectorian writing are discussed from the reading and analysis of the typescript of the novel through the bias trajectories of the Textual Criticism, starting from the theorists Antonio Candido, César Cambraia and Santiago-Almeida. The second chapter focuses on the literary chronotope, in which respondent comprehension interpretants are presented, contexts mediated through writing activity; in this case the contexts are in the text, not only in the contexts to which the work belongs, but also, in an intertextually way, texts in which the work itself suggests in reading; thus, from the novel genre to the literary context of *Live Water*, I suggest a reading that it is also a writing having as its starting point the literary writing of the novel detached from biographical contexts, as well as the author's authority to impose her thought, avoiding that the work might be read only as a monument document. The third chapter deals with the notion of dialogicity of word, and, in particular, analyses the degree (or grain) of the dialogical power of word in literary writing. This dialogicity is strategically woven in the text *Live Water*, where it is expressed by the concepts of "depiction", "Writing of instants" and "Interlinear writing". Linger on these three concepts, the chapter shows some similarities between Lispector's novel and Roland Barthes' Project of *Vita Nova*. In the final part of thesis, the ending remarks are presented as conclusions, which do not ask to be definitive, but, on the contrary, they want to remain reflections that advance the discourse later through my reading-writing of *Live Water* by Clarice Lispector.

**Keywords:** Writing. Chronotope. Dialogue. Depiction. Interlinear writing.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
I – Motivação .....	21
II – A escritura de Clarice Lispector e a noção de escritura .....	25
III – Algumas noções tecidas na travessia da pesquisa .....	30
IV – O encontro da Literatura com a Linguística: Ponto de partida e base teórica .....	35
V – Aporte pelo viés da Crítica Textual .....	45
VI – Ponto de chegada: o que não indica o fim, tampouco o único ponto de vista .....	47
VII – A composição da presente pesquisa .....	48
<b><i>Prelúdio do Capítulo 1:</i></b>	
<i>Clarice fotografada pela amiga, Paris, 1946</i> .....	51
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Cronótopo cotidiano: da criadora à criação de <i>Água Viva</i></b> .....	52
1.1 Retratando Flor-de-Lis .....	53
1.2 Autora de textos .....	57
1.3 A gestação da obra <i>Água Viva</i> .....	59
1.4 Os datiloscritos e a primeira edição de <i>Água Viva</i> : entrelaçando vozes .....	74
1.5 Tradição da obra <i>Água Viva</i> .....	106
1.5.1 O contexto da primeira edição .....	106
1.5.2 Edições impressas do romance .....	110
1.5.3 O contexto em torno do romance .....	114
1.6 Levantamento de variantes no romance <i>Água Viva</i> .....	117
1.6.1 As normas para a edição crítica .....	119
1.6.2 Classificação das variantes .....	120
1.6.3 Frequência das variantes e resultado do cotejo .....	129
1.7 O leiaute lispectoriano .....	131
<b><i>Prelúdio do Capítulo 2:</i></b>	
<i>Máquina de escrever de Clarice Lispector</i> .....	140
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Cronótopo literário: o gênero romance e o romance <i>Água Viva</i></b> .....	141
2.1 Origem interdisciplinar do “cronótopo” .....	141

2.2	O cronótopo literário em seu entrelaçar ético e estético .....	144
2.3	O cronótopo do gênero romance .....	150
2.4	O cronótopo do limiar em <i>Água Viva</i> .....	155
2.5	O cronótopo do autor .....	169
2.6	O cronótopo do herói .....	177

***Prelúdio do Capítulo 3:***

<i>Clarice e seus livros</i> , Rio de Janeiro, 1961 .....	183
---	-----

**CAPÍTULO 3**

<b>Afiguração e dialogicidade da palavra na escritura literária</b> .....	184
---	-----

3.1	“Palavra própria” e “palavra outra” em Bakhtin e o seu Círculo .....	184
3.2	Afiguração em escuta .....	187
3.3	A relação autor e herói .....	190
3.4	Palavras-imagens intercorpóreas em <i>Água Viva</i> .....	193
3.5	Metáfora do corpo, palavra literária e corpo grotesco .....	196
3.6	Polifonia, orquestração e visão artística .....	199
3.7	Escritura entrelinhar em <i>Água Viva</i> .....	205
3.8	Entre as linhas: a ilegibilidade do texto .....	209
3.9	A imagem do corpo .....	213
3.10	O Romance <i>Água Viva</i> como a configuração do Projeto <i>Vita Nova</i> .....	217

***Prelúdio das palavras finais:***

<i>Clarice Lispector fotografada</i> , 1960 .....	242
---	-----

<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	243
----------------------------	-----

I – Algumas considerações (últimas palavras) mas não finais .....	243
---	-----

II – O que mais Clarice me fez ver e pensar-sentir .....	253
--	-----

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	255
--------------------------	-----

<b>ANEXOS</b> .....	265
---------------------	-----

Anexo I – Primeira página do datiloscrito <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> (Acervo Clarice Lispector / Instituto Moreira Salles – RJ) .....	266
--	-----

Anexo II – Primeira página do datiloscrito <i>Objecto Gritante</i> (Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa) .....	267
---	-----

Anexo III – Primeira página do datiloscrito <i>Objecto Gritante</i> (Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa) .....	268
--	-----

Anexo IV – Primeira página do romance <i>Água Viva</i> (primeira edição 1973) (Acervo da autora) .....	269
--	-----

## INTRODUÇÃO

### I

#### Motivação

A presente pesquisa se situa no campo da Literatura, da “criação verbal”, como diz Bakhtin ([1979], 2011), área vasta, fértil e complexa de estudos e pesquisas que buscam entender e compreender o texto literário, sua natureza e seus elementos constitutivamente estéticos, dos quais citamos alguns: a relação entre autor e herói, relação escritor e sociedade, relação entre autor e destinatário, entre autor e público, bem como a palavra literária e a forma-conteúdo do gênero romance. Enfatizamos que esses elementos são constitutivamente estéticos da teoria bakhtiniana; para outras teorias, haveria outros elementos.

Ter como princípio a abordagem de uma das obras de Clarice Lispector, com suas múltiplas facetas na arte da *escritura* e da narrativa ficcional, é a questão singular em que nos colocamos e que nasce nos tempos da graduação, na década de noventa. Portanto, este projeto de tese nasce de uma proposição pessoal; caso contrário, seria um desmoronar perante o fascínio que a urdidura romanesca lispectoriana causa em seus leitores desde a década de 40 do século XX, quando são publicados seus primeiros textos e obras.

Em minha monografia de graduação em Letras, tive como objeto de estudo o romance *Água Viva*, de Lispector, obra que desde 1997 já me intrigava a querer compreender seu movimento de criação, o movimento de *escritura*. Foi nessa obra literária que me deparei com a palavra “escritura” e pela qual me apaixonei à primeira vista. O título de minha monografia, naquela época, ficou definido como: “A escritura metafórica de Clarice Lispector em *Água Viva*”, datada de março de 1999. Esse trabalho de pesquisa me fez alcançar a nota máxima e a recomendação do Prof. Sérgio Dalate (orientador da disciplina) para que meu texto fosse publicado na Revista *Polifonia* (então, Revista do Instituto de Linguagens da UFMT). Naquela ocasião, não mandei o *disquete* com o texto para publicação. Porém, penso em retomar essa ‘recomendação’ escrita na capa de minha monografia pelo saudoso professor, em outro momento.

Desde aquela época da graduação, interessei-me em pesquisar a escritura literária, em especial, a escritura de *Água Viva* de Lispector, por se mostrar uma escritura fluída, viva, de enunciação, de muita intensidade e profundidade devido a seu modo singular de dizer, um estilo

lispectoriano, e que me faz continuar a querer compreender mais e mais essa escritura literária e sua qualidade e valor de literariedade tão presente em suas linhas.

O conceito *Literariedade* [*Literaturnost*] foi criado por Jakobson e citado pela primeira vez em seu primeiro ensaio de 1919, o qual recebeu novo título [*La nuova poesia russa*] e foi publicado em 1921. Essa noção diz respeito ao “procedimento” [*priëm*], em que “L’oggetto della scienza della letteratura non è la letteratura ma la letterarietà, vale a dire ciò che fa di una data cosa un’opera letteraria<sup>12</sup>” (JAKOBSON, 1921, p. 128 *apud* PONZIO, L., 2017b, p. 21).

Para elucidar ainda mais esse conceito, Luciano Ponzio (2017b) explica que:

Il senso del linguaggio poetico-letterario non risiede dunque nella *letteralità* della prosa, nella dimensione frastica del significato, ma nella *letterarietà*, nello stratagemma, nei procedimenti [*priëmy*] testuali e nelle strutture narrative che governano le leggi dell’enunciazione e della scrittura letteraria dando, di fatto, forma all’opera<sup>3</sup> (PONZIO, L., 2017b, p. 21).

Portanto, a *literariedade* não está ligada apenas aos textos literários como valor adjunto, mas também a outros textos artísticos. Ressaltamos aqui que esse conceito tem origem no período de efervescência do movimento das vanguardas artísticas na Rússia, no início do século XX; período em que as experimentações na pintura e na Literatura se traduziam como “instrumentos, principalmente e programaticamente conduzidos em um sentido anti-acadêmico [*sic*], antilinguístico e antigramatical contra o Significado”, propondo, assim, uma nova leitura e reflexão sobre a “complexa vastidade do signo, do texto, da escritura, da linguagem sobre todo o panorama semiótico atual” (PONZIO, L., 2018c, p. 887-888).

Por isso, quando digo que o romance *Água Viva* se caracteriza também por ser uma escritura com valor adjunto de “literariedade”, quero dizer que tal valor se deve diretamente ao grau de expressividade [devido ao “procedimento” executado pela autora na relação com a língua], e não ao grau de comunicação e informação, ou seja, em que a autora teria apenas uma relação com a língua puramente instrumental, ou melhor dizendo, que a autora faria uso da língua na dimensão frástica em “seu (de)grau de mera instrumentalidade” (PONZIO, L., 2018c, p. 888).

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são de responsabilidade da autora desta tese, exceto quando são empregadas traduções brasileiras das obras citadas, devidamente identificadas nas “Referências”, com os nomes dos tradutores; bem como todas as citações diretas no texto seguem a grafia vigente à época de publicação.

<sup>2</sup> “O objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, aquilo que faz de uma dada coisa uma obra literária”

<sup>3</sup> “o sentido da linguagem poético-literária não reside, portanto, na *literaridade* da prosa, na dimensão frástica do significado, mas na *literariedade*, no estratagemma, nos procedimentos textuais [*priëmy*] e nas estruturas narrativas que governam as leis da enunciação e da escritura literária, dando, de fato, forma à obra”

A complexidade do texto romanesco lispectoriano *Água Viva* se dá pela linguagem literária, em um gênero secundário – o gênero discursivo e artístico, segundo Bakhtin (1979), em que se destaca a *expressão*, a forma do dizer em contraposição à linguagem jornalística, em que prevalece a *comunicação*, a *informação*, o conteúdo, o dito.

Luciano Ponzio (2017b), em seus estudos sobre Jakobson no livro *L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione*, observa que:

La lingua è dunque il “materiale” che serve a “motivare” la messa in atto del ‘procedimento’ verso l’enunciazione, verso la *letterarietà*, cioè ciò che di fatto trasforma il materiale extra-estetico in opera artistica. Potremmo dire che alla rigida compiutezza e fermezza della lettera, della significazione, e a tutto ciò che ridurrebbe in questo stato, la scrittura – il testo complesso e il linguaggio artistico tutto –, di contro, risponde con la fluidità del mutevole e il differire, dell’estraniamento [*ostranenie*] nell’ordine della *significanza* (nel senso di Barthes, 2001), nel segno della *letterarietà* (Jakobson), di quel sentire doppio che sfugge dal senso unico e ultimo, scavalcando ogni barriera della designazione<sup>4</sup> (PONZIO, L., 2017b, p. 23).

Em se tratando de língua, podemos trazer Barthes nessa articulação, visto que em seu ensaio intitulado “Introdução a ‘Jakobson’”, o semiólogo diz que o linguista russo nos deu um belo presente: “deu a lingüística aos artistas” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 305); explicando em seguida que o linguista realizou uma aproximação sensível entre a ciência da língua, muito exigente, e o mundo da criação. Por tal movimento intelectual, Jakobson foi considerado o representante do encontro entre o “pensamento científico” e o “pensamento criativo”. Uma de suas primeiras afirmações foi de que “a língua [...] não existe sem literatura, e a literatura é sua utopia”, ou seja, para o linguista a Literatura é linguística. Consequentemente para Jakobson, a língua mostra como “é necessário superar a oposição fácil entre espontaneidade e codificação” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 305-306), trazendo para o cerne de sua pesquisa a poesia: aquela que “caminha para o limite da língua”.

O poeta, diz Jakobson, exprime o que o linguista exclui da língua. Segundo a dicotomia saussuriana, a poesia faz parte da fala, não da língua. [...] As enunciações poéticas são falas, mas essas falas são codificadas como fatos da língua. É essa espécie de dialética enigmática que Jakobson visa. Lendo-o,

---

<sup>4</sup> “A língua é, portanto, o ‘material’ que serve para ‘motivar’ a implementação do ‘procedimento’ em direção à enunciação, em direção à *literariedade*, isto é o que de fato transforma o material extraestético em uma obra artística. Poderíamos dizer que, à plena rigidez e firmeza da letra, da significação e a tudo o que a reduziria nesse estado, a escritura - o texto complexo e toda a linguagem artística -, por outro lado, responde com a fluidez do mutável e do diferir, do estranhamento [*ostranenie*] na ordem do *significância* (no sentido de Barthes, 2001), no signo da *literariedade* (Jakobson), daquele sentido duplo que escapa do sentido único e último, ultrapassando toda barreira de designação”

percebemos até que ponto ele impediu a lingüística de cair num mecanismo rígido (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 306).

Nessa direção de pensamento, Luciano Ponzio (2017b) faz uma aproximação entre os conceitos de Jakobson e Bakhtin, quando diz que:

In certi termini, ciò che nella concezione di Jakobson è considerata “poesia” rientra in ciò che Bachtin, nella sua architettura estetica e nella distinzione dei generi testuali, chiama testo di raffigurazione. La raffigurazione bachtiniana è strettamente connessa con l’eccedenza di visione e l’alterità in contrapposizione ai testi “semplici” della quotidianità [...], della “rappresentazione” di cui la “prosa” si fa portavoce<sup>5</sup> (PONZIO, L., 2017b, p. 15).

Em síntese, pode-se dizer que “poesia” em Jakobson se aproxima do que Bakhtin compreende por “enunciação”, em que se manifesta o “como é dito”, a “expressão” na obra literária e nos demais textos artísticos – a perspectiva que deve ser levada em conta quando se lê um texto complexo [gênero complexo ou secundário, na teoria bachtiniana], textos de afiguração literária ou artística; e por “prosa” [em Jakobson], pode-se aproximar do que Bakhtin define como “frase”, os textos de comunicação, em que se manifesta o “conteúdo”, “o que é dito” em textos simples, textos primários [em termos bachtinianos], textos de “representação” da realidade.

Esses elementos, ligados à noção de “escritura”, entrelaçados pelas teorias de Bakhtin, Barthes e Jakobson, ficaram por um tempo [quase dez anos] distantes de mim, justamente, pela ausência de um mestre que pudesse me orientar acerca desse conceito. A motivação pela pesquisa em escritura renasceu em 2008, quando trabalhando na Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso – SEDUC-MT, na função de Coordenadora Estadual do Programa Olimpíada de Língua Portuguesa [ainda em vigor pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária – CENPEC em parceria com o Ministério da Educação – MEC], foram-me exigidos novos conhecimentos em torno dos estudos literários, lingüísticos e filosóficos da linguagem; momento esse em que a escritura literária retorna ao centro de minhas leituras e estudos, uma paixão que era pessoal e acadêmica, agora ampliando-se para o campo profissional.

---

<sup>5</sup> “Em certos termos, o que na concepção de Jakobson é considerado ‘poesia’ faz parte do que Bakhtin, na sua arquitetura estética e na distinção de gêneros textuais, chama de texto de afiguração. A afiguração bachtiniana está estreitamente ligada à excedência de visão e à alteridade, em oposição aos textos ‘simples’ da vida cotidiana [...], da ‘representação’ da qual a ‘prosa’ se torna porta-voz”

Ainda na SEDUC-MT, desde 2011, na função de professora, formadora de professores e pesquisadora, fiz parte de um Grupo de Trabalho para elaboração e implementação do Plano Estadual do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas de Mato Grosso – PELLB-MT. Neste ano de 2019, o Grupo concluiu a proposição e encaminhou os documentos para as pastas responsáveis e parceiras: Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL) e Secretaria de Estado de Educação (SEDUC). Essas Secretarias de Estado de Mato Grosso devem finalizar em breve os trâmites para assinatura e votação da minuta do Projeto de Lei para criação do PELLB-MT e demais documentos-base, passando pela Casa Civil e Assembleia Legislativa do Estado – AL-MT. Uma frente de trabalho que também é luta e resistência para que mais crianças e adultos tenham acesso a livros, leitura e Literatura, seja em bibliotecas e escolas ou mesmo em outros espaços. Tenho esperança de que o Projeto de Lei seja efetivamente criado.

Em meus estudos e pesquisa em Linguagem e Literatura, e, sobretudo, *escritura*, os conceitos teóricos me ajudam a colaborar ainda mais com as questões relacionadas ao livro, à Literatura, à leitura e em torno das funções profissionais que exerço atuando como professora e à frente de ações e políticas públicas em meu estado de residência.

Nesta pesquisa, portanto, tenho o prazer e o desafio de retornar institucionalmente à pesquisa sobre *escritura literária* e, principalmente, o retorno à *leitura-escritura* e construção de uma *leitura histórica, social, filosófica e estética* do romance *Água Viva*, de Clarice Lispector.

## II

### **A *escritura* de Clarice Lispector e a noção de *escritura***

Aproximamo-nos do centenário de nascimento de Clarice Lispector, em 2020; muito devemos comemorar e homenageá-la pelo legado com que presenteou seus leitores e à humanidade. De sua criação constelar, em especial, destacaremos um de seus textos artístico-literários em nossa pesquisa, o romance *Água Viva*, publicado pela primeira vez em 1973. Porém, vale constar que todos os textos literários de Lispector tem a potencialidade de distraírem nossos olhos da visão cotidiana [assim como a foto de Lispector na capa desta tese, um convite para olharmos de forma “oblíqua” a vida], habitual, rotineira e convencional das coisas, dos objetos, dos seres de toda natureza, do homem e da mulher submersos na ordenação cronológica da vida e suas muitas oficialidades.

Clarice Lispector estreou oficialmente como escritora em 1943, com o romance *Perto do Coração Selvagem*, obra que inaugura um novo espaço literário. Essa obra recebeu algumas críticas, entre elas a de Antonio Candido (1988) que, em sua apreciação, traz à luz da reflexão, a começar pelo título de seu ensaio “No começo era de fato o verbo”, o fato de que estávamos diante de um novo mundo criado por palavras e afirma que: “Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (CANDIDO, 1988, p. XIX). Nesse argumento, trazemos a indicação do cronótopo literário bakhtiniano que, diferentemente do cronótopo da vida, indica a especificidade da escritura literária que sabe reorganizar artisticamente o espaço-tempo e os valores da realidade histórico-social, contribuindo para alterá-la de um ponto de vista exotópico de criação verbal.

Desde então, muitos estudos têm utilizado instrumentos de análise advindos de abordagens por meio de vieses variados, tomados, por exemplo, da Filosofia, Psicologia, Teologia, estudos autobiográficos, estudos e questões de gênero, estudos estruturais e pós-estruturais, entre outras linhas teóricas, evidenciando, assim, o caráter polissêmico da obra lispectoriana.

Nessa complexidade de aportes teóricos possíveis e constatando uma modesta investida investigativa em *Água Viva* na perspectiva da arquitetura estética de Bakhtin, lançamo-nos a esse pleito. Em nossa análise, não desvalorizamos os demais estudos já realizados da obra, e sim, dialogamos com alguns desses estudos para tecermos nossa perspectiva de análise histórica filosófico-estética e, assim, contribuirmos com a rede de leituras e fortuna crítica lispectoriana.

Os vários estudos do romance *Água Viva* só vêm a apontar a riqueza de possibilidades que essa obra continua a oferecer como processo *em devir* (DELEUZE, [1969] 2011; DELEUZE; GUATTARI, 1995), o caráter constitutivo de “multiplicidade” que podemos atribuir a esse texto artístico e que continua estimulando novas buscas, novos e outros questionamentos em busca de novas respostas aos seus mistérios, não pela forma do seu produto em si, mas pelo produzir-se escritura.

O texto literário, assim compreendido, requer um tipo de leitura diferenciada, do tipo dialógica em que o leitor realiza o “texto-leitura”. Segundo Luciano Ponzio, no seu livro *Visões do Texto*, o “texto-leitura é reescritura, é o texto que o leitor escreve lendo”, em que o procedimento da leitura se faz “segundo uma lógica não dedutiva, mas associativa, associando às ideias do texto outras ideias, às suas imagens outras imagens, aos seus significados outros significados” (PONZIO, L., 2017a, 220).

Partindo das noções teóricas com as quais tecemos esta tese, pude vislumbrar a escritura de Clarice Lispector como uma escritura multifacetada, inovadora, criativa e transgressora tanto do ponto de vista da estrutura do gênero quanto pelo modo de escritura “não acadêmica”, não pragmática, não instrumental, não estereotipada, escritura que não se adere aos gêneros primários com suas utilidades práticas, e nem associada a modelos precedentes. Nesse sentido, podemos falar em *escrever uma escritura*, em que escrever é criar uma escritura sobre a escritura, ou ampliando essa noção, podemos falar em uma “escritura ao quadrado”, como diz Derrida (2012), em seu livro *Pensar em não ver*, quando fala sobre a questão da visibilidade nas “artes do visível”. Essa “escritura ao quadrado” se orienta pelas possibilidades artísticas e pela significação da escritura, as quais, conforme diz Derrida, “permanecem por pensar, entre a mão e a máquina” (DERRIDA, 2012, p. 230). O filósofo nos aponta a importância do gesto do artista quando ele realiza o movimento que cria o “traço-risco” e o “espaçamento” na obra, constituindo-se como uma “aventura da escritura” que se fará visibilidade.

Queremos dizer aqui que escrever no espaço literário não é somente criar uma nova escritura, mas significa escrever a escritura própria. Essa ideia podemos associá-la ao movimento do gesto de escrever de Lispector por meio da pesquisa nos datiloscritos existentes da obra *Água Viva*, como se verá no capítulo 1. Uma escritura inicialmente realizada à mão, em fragmentos, depois constituída pela máquina de escrever e depois, na continuidade do movimento da escritura, realizada a leitura e novos movimentos de escritura à caneta.

A obra de Lispector foi traduzida para muitas línguas, como francês, italiano, espanhol, finlandês, alemão, inglês etc. e é estudada e analisada sob vários aspectos e pontos de vista da crítica nacional e internacional.

Nesse contexto e horizonte discursivo, nossa pesquisa é motivada e se firma no desejo e necessidade de aprofundarmos nossos conhecimentos no campo da *escritura*, partindo de instrumentos científicos e metodológicos da Linguística, Literatura, Filosofia da Linguagem e Semiótica do Texto. Quando falamos em campo da “escritura” [aqui não se trata do conceito estereotipado de escritura como sinônimo de escrita], ressaltamos a noção dada por Barthes, no seu livro *O grão da voz*, em que “escritura não é a fala” e “também não é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever” (BARTHES, [1981] 1995, p. 13).

Buscamos também o estudo de Leyla Perrone-Moisés, professora e uma das tradutoras dos textos barthesianos no Brasil, para elucidarmos a nossa escolha pela terminologia “escritura” e não “escrita” para a designação da atividade e do gesto de criação artística.

Perrone-Moisés, no ensaio com as notas à tradução de *Aula* de Barthes ([1978] 2004) intitulado “Lição de casa”, traz algumas opções de tradução do léxico utilizado na escritura barthesiana, as quais “assinalam exatamente pontos teóricos fundamentais” (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 75) que aparecem em toda sua obra. Entre elas, damos o destaque à palavra *écriture* [escritura].

A autora explica que em francês existe apenas uma única palavra para designar tanto a “representação da fala” ou do “pensamento por meio de sinais”: *écriture*. De forma que, para Barthes, trata-se de uma escritura diferente daquela apreendida pelas crianças na escola ou daquelas estudadas pelos grafólogos (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 78). Portanto, no caso da Língua Francesa, apenas o contexto da enunciação colabora para a compreensão dos sentidos acerca de *écriture*.

Em português do Brasil, Perrone-Moisés diz que podemos nos aproveitar da riqueza léxica existente em relação à palavra *écriture*, pois dispomos de duas palavras: *escrita* e *escritura*; sabendo-se que tanto em francês quanto em português, a palavra *écriture* e *escritura* vem do latim *scriptura* (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 80). Além disso, a autora elucida que há muitas implicações para a noção de *escritura* em Barthes, porém ela concentra nessa palavra a assertiva de que para o semiólogo: “a escritura é a escrita do escritor”.

Em outro momento do ensaio, Perrone-Moisés diz que Barthes propõe o uso indiferenciado de *Literatura*, *Escritura* ou *Texto* para “designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postos em evidências (encenadas, teatralizadas) como significantes” (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 78).

Uma outra constatação da autora sobre o termo “escritura” é de que para Barthes: “Toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura; no sentido barthesiano do termo. Usar a palavra *escritura* na tradução dos textos barthesianos tem a vantagem de precisar a particularidade da noção recoberta por esse termo” (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 78).

E é sobre essa *particularidade* da noção de escritura que me interessa nesta pesquisa, sabendo que Barthes perseguiu tal noção desde seu primeiro livro *O grau zero da escritura*, de 1953, ampliada mais tarde pela noção de Texto, acrescida de um toque romanesco até a reflexão, a partir da leitura da obra de Proust – *Em busca do tempo perdido*, de uma *terceira forma*, entre a junção ou não do gênero Ensaio e do Romance, para a efetiva narrativa de uma *Vita Nova*, como chamou o “desejo de escrever”; o anseio por uma nova escritura. Deleuze (2010) também se debruçou na pesquisa da obra de Proust, falando de sua obra em relação à

memória. A temática da memória também foi a travessia empreendida por mim, em minha dissertação de Mestrado (BOENO, 2013).

Podemos evitar ambiguidades indesejáveis, segundo Perrone-Moisés, apropriando-nos do uso dessas duas palavras que a Língua Portuguesa nos oferece: “escrita” e “escritura”, tendo em vista que *escrita* pode opor-se à *fala*, à *leitura*, diretamente ao contrário da noção de *escritura*. A *escritura* sendo compreendida como ‘*apresentativa*’, ao invés de *representativa*; *produtiva* ao invés de *reprodutiva*; com o sujeito da *escritura* sendo um sujeito *flutuante*, *impessoal*, ao invés de um sujeito *pleno*, *pessoal*. Em outros termos, Perrone-Moisés (2004, p. 79) assevera que “a *escritura* se opõe a *escrevência*: a primeira é intransitiva (não é uma “comunicação”), a segunda é transitiva (transmite uma “mensagem”)”.

Em termos de conotações atribuídas à palavra *escritura*, Perrone-Moisés menciona duas: a tabelional e a sagrada. A primeira se refere à “conotação tabelional”, que o próprio Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* ([1975] 2003), citado por Perrone-Moisés, mencionou que na atualidade a “*escritura*”, no campo semântico assumido e explorado, distancia-se das suas origens tabeliãs. A segunda se refere à “conotação sagrada”, que Perrone-Moisés (2004, p. 81) argumenta dizendo que “esta só enobrece o termo ‘*escritura*’, com relação à *escrita*, geral e instrumental”.

A autora finaliza sua proposta de distinção para o uso de “*escrita*” ou “*escritura*”, em Língua Portuguesa para os textos barthesianos e autores afins, indicando que podemos encontrar a palavra “*escritura*”, no sentido de *escritura literária*, documentada em grandes escritores portugueses e brasileiros, tais como: Camões, na obra *Lusíadas*; Vieira, na introdução aos *Sermões*; Mário de Andrade, no livro *Aspectos da Literatura Brasileira*, quando o escritor diferencia o estilo do jornalista Raul Pompéia e do escritor Raul Pompéia; e Clarice Lispector, em sua obra *Água Viva - o cerne de minha paixão na pesquisa da escritura literária* –, com o trecho que segundo Perrone-Moisés (2004, p. 83), vem dito por Lispector lindamente “pela boca de uma personagem”: “Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura *escritura*” (LISPECTOR, 1973, p. 13).

A produção multiforme de Lispector se deu em várias funções, como romancista, ensaísta, escritora de literatura infantil, contista, entrevistadora, autora de correspondências por carta etc. Em nosso levantamento sobre as pesquisas realizadas tendo como objeto os textos de *escrita* e de *escritura* de Lispector, segundo Bailey e Zilberman (2007), elas têm se centrado em três pontos principais de análise: (1) a dimensão filosófico-existencial da obra; (2) a construção

formal e o estilo narrativo, ambos considerados singulares e idiossincráticos; (3) a questão do feminino, suas personagens mulheres e o caráter feminista explícito ou implícito nos textos.

Para além desses aspectos e utilizando-nos de instrumentos interpretativos de grandes autores e renomados filósofos, partimos dos conceitos da Teoria Estética de Bakhtin e seu Círculo, bem como da Teoria do Texto e da Escrita de Barthes, dialogando com outros pensadores. Para nós, em particular, foi importante entrelaçar uma reflexão filosófica que questionasse os elementos constitutivos da obra literária, o que nos permitiu acolher o sentido da obra em uma metodologia de compreensão responsiva (BAKHTIN) e de escuta (BARTHES), possibilitando-nos uma leitura filosófico-estética da escritura de Lispector em *Água Viva* (1973).

### III

#### **Algumas noções tecidas na travessia da pesquisa**

Aqui apresentamos algumas das noções outras, para além das noções apresentadas no item anterior, com as quais realizamos a travessia desta pesquisa e as articulamos para a constituição da noção de *escritura entrelinhar*: nossa proposição de leitura-escritura como trabalho de tese.

Começamos falando da noção de “escritura entrelinhar”. Esta noção corresponde ao procedimento de “como” ler o texto romanesco de Clarice Lispector, o romance *Água Viva*, nosso objeto de leitura e estudo; ligada ao conceito de “branco da escritura” (BARTHES, 1973) e à “compreensão responsiva e respondente” (BAKHTIN, 1979). Tal noção define-se, portanto, como o lugar de interpretação e compreensão do texto literário, onde o leitor ao buscar as chaves de leitura não se firma apenas na *reflexão* das palavras [nos referentes] expressas no texto [primeiro movimento/nível de leitura], e apoiando-se também nos espaços brancos, chega-se à *refração* [segundo movimento/nível de leitura] a partir do todo conjuntamente: no “como” as palavras são ditas e no “como” se apresentam no espaço da página. Esses movimentos de leitura não se fixam no “que coisa” [conteúdo], nem no significante como reflexo ou filiação do significado [ou vice-versa], mas lidam com o significado a mercê de outros significantes possíveis, deixando o significado do que é dito para recuperar o sentido do dizer.

Esses movimentos de leitura do texto literário se realizam de maneira dialógica, nas duas lógicas descritas por Bakhtin ([1979] 2011, p. 307-335) em *O problema do Texto na*

*linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, pois para o filósofo: “Isso decorre da natureza da palavra, que sempre quer ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva e não se detém na compreensão *imediate* mas abre caminho sempre mais e mais à frente (de forma ilimitada)” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 333). A “escuta”, “a audibilidade”, diz Bakhtin, “como tal já é uma relação dialógica”, e, portanto, o filósofo reafirma que “A palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 334).

Ler é se colocar em “escuta”, colocar-se em disponibilidade de uma “escuta”. Abordamos anteriormente a “escuta” em Bakhtin e, também, entrelaçamos a “escuta” em Barthes ([1982] 2015, p. 235-248) desenvolvida no ensaio de mesmo nome, escrito em 1976. Nesse ensaio, o semiólogo francês apresenta um terceiro nível da escuta como “escuta moderna”, que não se assemelha ao que chamou de “escuta de indícios” e “escuta dos signos”, sem contudo negar a existência desses outros dois níveis de escuta concorrentes nas atividades humanas, especificamente e respectivamente em suas funções de ouvir, decodificar e ser um espaço de significância. Nesta pesquisa, interessa-me o terceiro nível de escuta que diz respeito ao espaço da significância, um espaço “intersubjetivo, onde ‘eu escuto’ quer dizer também ‘escuta-me’; aquilo de que ela [a escuta] se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência” (BARTHES, [1982] 2015, p. 236).

Essa escuta, diz Barthes, é uma “escuta livre”, “uma escuta que circula, que permuta, que desagrega, pela sua mobilidade, a rede fixa dos papéis da palavra”; e nos textos [mais ainda nos artísticos], completa o semiólogo, o “que é escutado aqui e acolá” não é a vinda de um significado [reconhecimento ou decifração], mas é a própria dispersão ou “cintilação dos significantes”. Por isso, o leitor em posição de escuta está como diante de uma corrida, em que a escuta produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar de constituir o sentido. Esse fenômeno de cintilação, Barthes chamou de “significância”, ou seja, faz referência ao todo do texto em sua extensão vertical; o que permite uma análise homológica do texto [em sua estrutura e profundidade] e não apenas analógica, superficial, relacionada aos contextos imediatos (biográfico, social, cultural, histórico etc.). Por isso, cada elemento constitutivo de um texto, ao ser considerado no espaço da significância, em uma análise homologicamente construída tem-se que “ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se” (BARTHES, [1982] 2015, p. 248).

Esse tipo de leitura também é recorrente em Barthes, no movimento de levantar a cabeça e retornar ao texto [como descreve Barthes no livro *O Prazer do Texto*, 1973], movimento em

que se busca novos e outros textos, novos e outros autores, novos e outros discursos etc. Portanto, nesse movimento de leitura, escapa-se do espaço dos significados em direção a novos e outros significantes, ou seja, o sentido do texto nasce quando o leitor consegue se desvencilhar do “sentido óbvio” do texto – o referente – [de texto verbal e/ou não-verbal] e migra ao “sentido obtuso”, ao “terceiro sentido”, como explica Barthes ([1982] 2015), suscitando, assim, associações diversas.

Esse movimento de leitura-escritura que chamamos de “escritura entrelinhar”, aqui instalamos como arquitetônica de leitura, e se dá no momento próprio da leitura do texto romanescos lispectoriano. Utilizo romanescos, parafraseando o que Barthes ([1982] 2015) articulou como “fílmico” no ensaio “O terceiro sentido” para situar teoricamente sem descrever, é claro, o “lugar onde a linguagem articulada não é senão aproximativa e onde começa uma outra linguagem” (BARTHES, [1982] 2015, p. 62); ou seja, compreender que o romanescos, assim como o “fílmico” para Barthes, começa a partir do ponto “em que acabam a linguagem e a metalinguagem articulada”. Assim, propõem-se aqui uma leitura como atravessamento, na ordem de se verificar [analiticamente] o “essencial”, a “profundidade” e a “complexidade” do texto, levando-se em conta os contextos mediados.

Uma outra noção que merece nosso destaque é a do cronótopo. Essa noção está contextualizada em toda a obra de Bakhtin, dos escritos dos anos vinte até setenta, como condição de interpretação e compreensão da vida no mundo real, da arquitetônica do ato, seja verbal ou não-verbal. A questão do tempo é duplamente importante na concepção bakhtiniana, precisamente em relação às formas do tempo [presente, passado, futuro] e ao tempo presente no próprio termo “cronótopo”: tempo-espaço.

As conotações do tempo – como tempo histórico, tempo da vida humana –, em determinadas partes do espaço abrem a possibilidade de afiguração dos eventos da vida nos contextos do tempo relativo – da vida real. No cronótopo literário (ou podemos falar também no cronótopo artístico, para outras linguagens artísticas não verbais), o tempo e o espaço se fundem em um todo provido de sentidos. “Spazializzandosi il tempo diventa artisticamente visibile e lo spazio entrando nel movimento del tempo acquista consistenza, senso e misura<sup>6</sup>”, diz Augusto Ponzio (2012, p. 281).

Para Bakhtin ([1979] 2011, p. 409), os contextos de interpretação giram em torno do “tempo pequeno” que corresponde aos contextos imediatos: a atualidade, a contemporaneidade,

---

<sup>6</sup> “Espacializando-se o tempo torna-se artisticamente visível e o espaço entrando no movimento do tempo adquire consistência, sentido e medida”

o passado imediato e o futuro previsível ou desejado, o contexto cultural, biográfico, social, histórico etc.; e o “tempo grande” corresponde ao “diálogo infinito” e à inacababilidade do texto literário e artístico, em que nenhum sentido finda ou se limita; o que podemos também nominar como contextos mediados, que no processo interpretativo, coloca o texto literário ou artístico em diálogo com outros autores e outros textos.

Sobre os estudos literários, Bakhtin ([1975] 2010) ressalta que

Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade. [...]

As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. [...]

A vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes [...] parece um paradoxo. No processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época da sua criação. Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o “grande Shakespeare” que hoje conhecemos (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 362-363).

A separação do cronótopo da vida real e o cronótopo literário nesta pesquisa se faz necessária para que pudéssemos desenvolver a análise dos datiloscritos do romance *Água Viva* em seu contexto de criação, em seguida, a análise entre os datiloscritos e a edição publicada, e, por fim, a análise do discurso literário no contexto do próprio romance.

Nesse sentido, o que chamamos de “cronótopo cotidiano” se refere aos contextos imediatos (“tempo pequeno”), os espaços e tempos contemporâneos tanto da escritora Clarice Lispector (como pessoa civil) quanto da obra *Água Viva*; para em seguida, trabalharmos as questões relacionadas à escritura literária, ao “cronótopo literário”, ou seja, trabalhar as questões da relação entre o autor-criador e o herói, bem como a arquitetônica da vida literária do herói em sua totalidade e plenitude, com todos os seus valores emotivos-volitivos.

Ainda no “cronótopo cotidiano”, criamos e apresentamos uma “imagem artístico-histórica”<sup>7</sup> de Clarice Lispector, com o intuito de ajudar o leitor a compreender, pelo percurso criado, alguns elementos da escritura da autora em questão.

---

<sup>7</sup> Termo cunhado por Bakhtin (1975) para argumentar a respeito da “imagem do autor”, que para ele “parece infeliz: tudo o que se tornou imagem numa obra e, conseqüentemente, ingressou nos seus cronótopos, é criado e não criador” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 360-361). Portanto, não se deve utilizar esse termo em relação ao “autor-criador”, pois “caso se compreenda com isso o autor-criador por baixo dela, é uma *contradictio in adjecto*” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 361).

O “cronótopo literário”, para compreendê-lo, pode-se pensar em uma escritura que trata o espaço-tempo fora do espaço-tempo relativo – da vida real. Portanto, é no cronótopo literário que o evento da vida humana encontra sua possibilidade de afiguração; esse cronótopo exerce uma função importante, pois conforme o cronótopo indica-se a especificidade do gênero, reorganiza-se o espaço-tempo e os valores da realidade na perspectiva do herói.

Augusto Ponzio (2012, p. 13) assevera que “il cronotopo letterario”, segundo Bakhtin, “è sempre, in forma implicita o esplicita, metaforico e simbolico<sup>8</sup>”; o valor metafórico foi apresentado por Bakhtin (1979) no ensaio “O autor e o herói na atividade estética”, quando cita o “limiar extremo” para falar da relação entre a palavra objetivada (literária) e a palavra objetiva (do discurso ordinário, funcional), e da relação entre o autor-criador e o herói e seu mundo. Nesse sentido, a escritura literária vê os atos da vida humana do “limiar extremo”, fora do discurso funcional, ordinário, instrumental.

Uma terceira noção que consideramos importante apresentar é a noção de “afiguração” em Bakhtin, o primeiro movimento que o autor-criador realiza no ato estético da criação. Antes de apresentá-lo, precisamos esclarecer que realizamos uma pequena pesquisa nas traduções das obras bakhtinianas no Brasil, verificando como o termo russo *izobrazenie* vinha sendo traduzido na Língua Portuguesa do Brasil. Investigamos o uso desse termo russo nas seguintes obras: *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-24), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de Rabelais* (1965), *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance* (1975) e *Estética da criação verbal* (1979). Nessas obras constatamos que a palavra *izobrazenie* foi traduzida diversamente e os termos mais recorrentes foram: “representação literária”, “figuração literária”, “apresentação” e “representação”.

Devido à diversidade como vem sendo traduzida a palavra *izobrazenie* em português, recorreremos aos estudos de Luciano Ponzio (2017a), em que o pesquisador argumenta sobre sua escolha ao utilizar a palavra “afiguração” na tradução de seus livros no Brasil, os quais trazem a teoria bakhtiniana como cerne de suas escrituras. Segundo L. Ponzio (2017a, p. 21), as palavras:

“representação” e “afiguração”, que, em russo, são bem distintas (*vosproizvedenie* e *izobrazenie*), e às quais Michail Bachtin na sua teoria da criatividade artística, endereça particular atenção fundamentalmente no que concerne ao estudo da literatura. [...] A possibilidade de a pesquisa bakhtiniana encontrar-se dialogicamente com a das outras artes depende muito do papel

---

<sup>8</sup> “o cronótopo literário”, “é sempre, de forma implícita ou explícita, metafórico e simbólico”

que a afiguração (*izobrazenie*) desempenha em ambas, em contraste com a reprodução, a representação (*vosproizvedenie*), a imitação. Bachtin nega que a arte seja reprodução da vida, de modo que a obra seria somente duplicação, imitação da realidade, cuja função, o *representar*, seria apenas *re-presentar*, apresentar uma segunda vez (PONZIO, L., 2017a, p. 21).

Depois da contextualização, L. Ponzio apresenta sua conclusão para utilizar o termo “afiguração”:

Então, para indicar aquilo que em russo é expresso por *izobrazenie*, preferimos empregar a palavra portuguesa *afiguração*, não somente porque já existe no dicionário da língua portuguesa, mas também porque a inserção “forçada” de um neologismo como *refiguração* não nos permitiria fugir efetivamente da cilada semântica de remeter ao sentido de re-figurar, re-presentar, re-citar, recalcar e, então, novamente cair no conceito de representação. [...] nossa escolha da palavra em português *afiguração* traz à mente, direta ou indiretamente, o conceito de *alogismo*, traduzido em pintura sobretudo nas telas de Kazimir Malevič, artista “alógicamente” oposto a uma arte como reflexo (PONZIO, L., 2017a, p. 22-23).

Luciano Ponzio (2017a) explica ainda que a visão “a-lógica” é mais que uma relação de antítese, é uma posição outra em relação à lógica ordinária; visão capaz de mostrar como é possível construir, criar, imaginar e inventar outras tantas lógicas possíveis por meio da recuperação. Nas palavras de Bakhtin, diz L. Ponzio, “uma lógica da ambivalência, da alteridade, de uma dia-lógica, que abra o espaço finito do monologismo ao infinito do dialogismo” (PONZIO, L., 2017a, p. 23).

Diante dessa pesquisa, nós também optamos por empregar o termo “afiguração” em nosso trabalho de tese.

#### IV

### **O encontro da Literatura com a Linguística:**

#### **Ponto de partida e base teórica**

Como olhar para a Literatura sem, contudo, olhar para a Linguística. Dois centros importantes na análise do discurso, do discurso literário, particularmente falando.

Propusemo-nos realizar uma leitura filosófico-estética e deparamo-nos com a conjunção de duas áreas de concentração de pesquisa, ficando eu [pesquisadora] também no limiar delas,

entre os estudos linguísticos, a parte da Filologia [Crítica Textual e Genética Crítica], e os estudos literários, a parte da Estética e da Filosofia da Linguagem.

Uma linguista em direção à Literatura; uma pesquisadora voltada para uma análise linguística e literária ou, melhor dizendo, uma análise dialógica do texto literário (BAKHTIN, 1979).

A pesquisa apresentada tem certa unidade nocional. Recorremos ao ensaio de Barthes de 1968 para argumentar nossa proposição de leitura-escritura do romance *Água Viva* articulando duas grandes disciplinas, a Literatura e a Linguística.

Barthes, no ensaio “Linguística e Literatura” (1968), diz que a aproximação entre essas duas disciplinas parecia natural, na França, porém foi um processo que precisou ser conquistado durante muito tempo. Ele acreditava ainda que, naquele período, provavelmente ainda havia resistências à união da Linguística com a Literatura (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 87). Resistências, dizia ele, originadas na própria sociedade moderna francesa e associadas ao estatuto de cada uma dessas disciplinas, as quais se viam separadas uma da outra.

Barthes ([1993; 2002] 2004, p. 92) apontou, como grandes iniciadores na reflexão e nesse pensar de aproximação entre Linguística e Literatura, Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. Segundo o semiólogo, esses pensadores são tidos como “presença valiosa nos estudos” e pesquisas que se realizavam naquele período no âmbito do Collège de France, e continuam sendo referências nos estudos e pesquisas atuais.

A obra literária foi tratada em relação aos seus conteúdos, diz Barthes, “a rigor, para os gêneros, concebidos aliás como objetos históricos, cuja origem cabe buscar, e não como objetos formais cujas estruturas cabe buscar” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 92). Portanto, não era possível, naquela época, postular que a Literatura era essencialmente “linguagem”, fato que ofenderia seu valor humano, negaria ou diminuiria também seu poder realista e poder poético.

O estudo da Literatura, por muito tempo (na França), concedia uma parte menor do texto (“estilo” ou “a língua do escritor”) à Filologia, de forma marginal, fora do sistema (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 88). E a Linguística (histórica e comparatista), no mesmo período, não levava em conta o “conteúdo” como parte da linguagem, nem pensava que a ciência das formas de enunciação (Benveniste) “tivesse algum direito sobre as ‘ideias’, os ‘sentimentos’ e os ‘gêneros’” (BARTHES, [1993; 2002], 2004, p. 89). A Linguística não tratava da Literatura por entendê-la como algo que se situava (em grande parte) fora da linguagem, ou seja, no social, no histórico, no estético.

Essa forma de se verem, tanto a Linguística quanto a Literatura, precisava ser superada, “vencer-se a si mesmas” especialmente na França, dizia Barthes (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 89). Porém, tal aproximação já tinha sua história a começar pela Retórica, no Ocidente, como a grande disciplina que tratava das relações entre a obra e a linguagem. Tal disciplina nasceu na Antiguidade. Entre os gregos era tida como uma técnica de oratória; na Idade Média foi o elemento de uma visão de mundo e da fala; nos tempos clássicos, foi reconhecida como código, corpo de regras destinado a controlar a criação das obras e não para explicar sua estrutura.

A Retórica, esclarece Barthes, percebia a obra como um verdadeiro objeto de linguagem, elaborando uma técnica da composição em que se prefigurava fatalmente uma Ciência do discurso. O semiólogo francês diz que o que bloqueou a evolução da Retórica era sua posição normativa, os códigos de regras para serem observados em detrimento dos conceitos de análise (BARTHES, [1993; 2002], 2004, p. 89).

A partir dessa antiga Retórica, a Ciência do discurso (nomenclatura dada por Barthes para expressar a união entre Linguística e Literatura) surgiu ou pelo menos aspirou a existir. Essa abertura ocorreu com a análise da mensagem poética, “aparentemente a mais formal de todas as linguagens construídas” [BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 90): um caminho possível da Linguística ao texto literário. Nesse sentido, Barthes cita os trabalhos de Roman Jakobson, linguista russo, dedicado a pesquisar a língua a partir do texto poético. Aqui, citamos também Bakhtin e o seu Círculo nas pesquisas por uma Arquitetônica da Estética e da criação verbal.

Outros linguistas, na França, também contribuíram para o estudo do discurso. Barthes cita dois deles: Hjelmslev (focado na forma do conteúdo e na conotação) e Benveniste (focado nas reflexões sobre a enunciação, em particular sobre a pessoa).

Nesse encontro (entre Linguística e Literatura) é preciso acrescentar, diz Barthes, “a ação de certos escritores cuja reflexão e cuja prática constituíram um verdadeiro trabalho linguístico: desde Mallarmé, cuja acuidade de visão em matéria de linguagem literária parece ainda hoje insuperável, escritores tão diferentes como Valéry, Lautréamont ou Roussel ressaltaram uma natureza verbal da obra ou subverteram as condições de sua legibilidade, noção tipicamente semiológica” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 91).

Muitos escritores de diferentes estilos colocaram em primeiro plano à própria produção do texto literário, não mais o que era defendido nos tempos da Retórica, que era a composição, o conteúdo. Barthes cita os escritores do grupo *Tel Quel*, do qual fazia parte, como alguns desses produtores de textos que uniam uma ação prática (a da escritura dos textos) à teórica (parte que

envolve o desenvolvimento da Linguística). Portanto, os esforços dos linguistas estavam em direção à Literatura e os dos críticos literários em direção à linguagem (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 92).

Barthes, ao situar a obra literária como discurso literário e apresentar o movimento da Semiótica Literária, apresenta-nos três temas, os mais importantes para essa disciplina pensada em sua pesquisa.

O primeiro tema versa sobre o modelo linguístico. Entender que cada pesquisa deriva do modelo linguístico é fundamental, seja por qualquer fenômeno (empréstimo de vocabulário, por exemplo); modelo de que dispomos e não há a pretensão de ser-lhe totalmente fiel. Barthes explica que o estudioso dessa Semiótica precisa respeitar as formas gerais comuns a todos os sistemas de sentido (ou seja, o que a Linguística revela deve ser encontrada na obra literária; a obra literária é sempre produto de certo processo do sentido; o conjunto de frases não é mais uma simples soma de frases, “e que, por conseguinte, ocorre algo de novo, de original, embora indefectivelmente semiológico, assim que se passa da frase ao discurso” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 94).

O segundo tema é sobre os gêneros literários. A pesquisa da Semiótica Literária tem como ponto de partida os gêneros reconhecidos pela tradição, “visto que é preciso trabalhar com um texto, e que não há texto que não dependa de um gênero” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 95). Nesse sentido, o gênero, mesmo que reconhecido, não se apresentava mais como categoria estética, mas como um “tipo de discurso”. Barthes explica que esse primeiro deslizamento de ponto de vista é importante porque pode “dar conta um dia de certas produções escritas que, não se encaixando num gênero catalogado”, sejam constituídas como, “incontestavelmente, discursos especiais, marcados; tais são o discurso científico, o discurso didático, o discurso sapiencial etc.” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 95).

Para Barthes, o conceito de “discurso” excede o conceito de “gênero”, porque deve permitir apagar os limites institucionais da Literatura. A noção de *gênero* só pode ser aceitável, diz Barthes, “quando ela se destrói, cede ou se desloca, mais ou menos como uma base de foguete”, e no “estado atual [contexto francês, década de sessenta] da pesquisa o postulado universalista é fecundo” resultando na afirmação de que “os gêneros são pontos de partida úteis” aos estudos (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 97). Por último, a respeito desse tema, gênero, Barthes diz que o “gênero identifica-se como uma célula específica de discurso, e essa célula pode perfeitamente proliferar, transitar para obras muito diversas, pertencentes a “gêneros

diferentes”. De modo amplo, Barthes declara que “a tarefa da pesquisa semioliterária é definir tipos de discurso, e não tipos de obras” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 97).

O terceiro tema de contestação na Semiologia do discurso versa sobre o próprio texto. As obras consideradas “ilegíveis” só podem ser consideradas “textos”, diz Barthes, como “fatos completos do discurso, sem referência possível a conteúdos (psicológicos, realistas) ou a formas (líricos, estéticos)”. Esse tipo de discurso literário não se reduz a uma “lógica monovalente, a um sintagma linear”, a sua escrita requer “lógicas novas, próprias a dar conta ao mesmo tempo de suas rupturas e de seu espaço” (BARTHES, [1993; 2002], 2004, p. 98).

Barthes propôs então uma “Semiótica Literária”, abordando esses três temas no âmbito de quem analisa o texto a partir do seu valor de expressão. Em sua postulação, Barthes fala que a Semiótica Literária só

se pode constituir por meio de um trabalho dialético [dialógico]: só se pode fundar deslocando; não pode tratar de um objeto concreto (um texto particular) sem enunciar, com isso, imediatamente, uma teoria do sentido; não pode reunir linguística e literatura sem finalmente subverter a ideia que fazemos de literatura e de linguística: a pesquisa semiótica é diversificada porque precisa representar ao mesmo tempo vários momentos e várias direções dessa contestação fundadora; seu movimento legítimo consiste em aceitar de início as categorias que herda da linguística, para depois, graças ao peso e ao impulso mesmo da análise, voltar-se contra essas categorias, fazê-las estremecer, conseguindo assim, gradativamente, subverter o panorama intelectual no qual estamos habituados a organizar os principais objetos da cultura literária (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 94).

A *escritura literária*, portanto, implica lógicas novas, próprias a dar conta de sua particularidade/ singularidade, não sendo nem possível a compreensão de um encadeamento de fragmentos, nem a linearidade de ideias como princípios naturais – apenas estes - do discurso literário em *Água Viva*.

O grande interesse da Semiótica Literária, na opinião de Barthes, não era o de estabelecer uma intercomunicação entre essas duas disciplinas, Linguística e Literatura, apenas pela intercomunicação, tratava-se de modificá-las, “de deslocar a imagem que temos da Linguística e da Literatura, a ponto de, se necessário, relegar ambas à categoria de sistemas historicamente datados” (BARTHES, [1993; 2002], 2004, p. 99).

A Linguística, primeiro dos modelos, estava ligada a certo objeto, historicamente, a fala; porém, “a partir do momento em que se considera que a escrita<sup>9</sup> [escritura] não pode ser uma simples ‘transcrição’ da fala, essa disciplina que nunca fez distinção, corre o risco de ser levada, ou pelo menos confinada, a ser pura ciência da comunicação oral, e não das inscrições” (BARTHES, [1993; 2002], 2004, p. 99). Para a Literatura, o destino de realizar a “sua própria destruição para renascer na forma de uma *escritura* que já não estará exclusivamente ligada ao impresso, mas será constituída por todo trabalho e toda prática de inscrição” (BARTHES, [1993; 2002] 2004, p. 99).

Portanto, nossa pesquisa se apresenta, em seu conjunto, mais como um ponto de partida, ao realizar o encontro entre Linguística e Literatura, de mutação nas pesquisas em Ciências Humanas, refletida por Barthes e os jovens pesquisadores no final de década de sessenta. Modificar o ponto de vista do conteúdo (“o quê”) para o ponto de vista da expressão (“como dizer”) foi o nosso ensejo no percurso desta pesquisa, tendo as contribuições de Bakhtin e Barthes (e demais interlocutores) como propulsores no ato de ler-escrever e tecer esta tese.

Os outros pontos de vista teóricos que nos ajudaram a pensar na construção de nossa leitura da obra *Água Viva* de Lispector também são oriundas das teorias bakhtiniana e barthesiana, os elementos que compõem a obra e nos mostram a expressão literária que nos evocam a leitura-escritura: leitura-interpretação e escritura-compreensão do texto literário.

A relação que une autor, herói e leitor se destaca quando falamos em escritura literária. Para essa pesquisa, dialogamos com Mikhail Bakhtin e Roland Barthes, os quais tematizam essa relação em suas noções teóricas, não de forma isolada na função de crítico literário, mas do ponto de vista de pensadores interessados pela Arte, particularmente, a arte verbal, a escritura literária.

A contribuição desses grandes pensadores, em torno das questões teóricas aprofundadas por cada um deles, ajuda-nos a compreender melhor a vida humana e a vida circundante, bem como a vida dos textos, enquanto “compreensão respondente”, “escuta” em direção ao outro nas relações que estabelecemos na vida cotidiana.

Os estudos da Semiótica do Texto, com base primordialmente em Roland Barthes ([1973] 2009), em *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*, colaboram em nossa investigação especialmente com as noções de *texto* e *escritura* que utilizamos para nos

---

<sup>9</sup> Esclarecemos que a tradução da palavra *écriture* em francês (que tem dois sentidos em uma única palavra) para o português (em que temos duas palavras: escrita e escritura para atender aos significados da palavra francesa), nessa edição de *Inéditos I*, não atendeu ao sentido que Barthes pretendia (conforme explicamos no subtítulo II, desta introdução, com a pesquisa de Perrone-Moisés). Por isso, quando possível, faremos as adequações entre colchete nas citações reportadas para dizer com Barthes o sentido quando é, especialmente, escritura.

referirmos ao processo de criação do texto literário, como uma oposição aos textos de *escrita*, de *transcrição* ou de *representação*, os quais basicamente estão ligados à reprodução do cotidiano visível, das funções puramente práticas de comunicação e de registro, mnemotécnica. A escritura não é inscrição, transcrição, diz Barthes em *O rumor da língua* (BARTHES, [1984] 2004), nossa ênfase.

Assim, quando se fala em análise de um texto literário, logo se pensa sobre *quem está escrevendo* e *quem está falando*: autor, herói no discurso direto, discurso indireto ou discurso indireto livre? As respostas são as mais desencontradas possíveis, mas paira sobre a *escritura* a noção de um fantasma que se faz presente em ausência. A questão que se refere ao sujeito que escreve o texto literário e se ilumina a partir da aura do autor repercute na forma de se ler a narrativa ficcional. Tem-se o exemplo de Clarice Lispector com extensa produção literária, reverberando seu fazer artístico em larga escala; por sua vez, suscita investigações em diferentes perspectivas na forma de ler e de interpretar a sua obra.

O filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1895-1975), sobre a problematização da noção de autor, em momentos variados, a distinguiu entre autor-criador e autor-homem [autor-pessoa], sendo o primeiro um *elemento da obra* (aquele que dá forma ao objeto estético), e o segundo um *elemento do acontecimento ético e social da vida* (BAKHTIN, [1979] 2011). Em “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin afirma que “nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 11).

Nesse projeto estético amplo, o autor *reage* ao centro de valor de uma arquitetônica, constituído pelo herói, por um outro centro de valor que, porém, *não pertence mais à vida diretamente vivida*, mas, à *arte*, na qual a vida é vivida *através da mediação de um outro*, justamente o herói, na terminologia bakhtiniana.

Não se trata mais da reação do autor-homem [autor-pessoa], mas, do autor-criador na afiguração da vida dos outros. O autor-criador reage à vida dos outros a partir do centro de valor externo que o autor ocupa e que é aquele da *arquitetônica da obra artística*.

O autor não é indiferente ao herói; ao contrário, reage a esse, às suas decisões, aos seus comportamentos verbais e não verbais, aos seus valores, às suas escolhas no que concerne às situações, às pessoas e às coisas. Bakhtin ([1979] 2011, p. 3) fala de “uma resposta à resposta” ou “*reação a uma reação*”, individuando nessa aquilo que constitui a condição essencial da obra

artística. Isso significa dizer que a relação estabelecida no texto artístico diz respeito à vida do herói bakhtiniano, ao “todo” da personagem no cronótopo artístico, literário, suas vivências, sentimentos, pensamentos, o que difere da relação que se estabelece na vida no cronótopo cotidiano, que é fragmentária em cada esfera da atividade humana. Ou seja, na criação verbal e artística, a relação singular se estabelece em relação à vida: a vida é vivida pelo herói; o autor deixa que o herói viva a vida e reage às suas reações.

É importante falarmos um pouco mais sobre a noção de herói na atividade estética. Minha compreensão sobre a noção de herói em Bakhtin foi aprofundada nas aulas da disciplina *Semiotica del Testo* que tive com o Prof. Dr. Luciano Ponzio, em Lecce, no período de estágio de doutoramento (PSDE/CAPES), em 2017-2018. Naquele período, o professor L. Ponzio, além dos livros de Bakhtin e seu Círculo e outros autores, citou também textos do linguista e crítico literário Tzvetan Todorov, os quais me trouxeram mais reflexões sobre a Literatura e, por conseguinte, possibilitaram-me uma maior compreensão sobre a noção de ‘herói’ na estética bakhtiniana. De forma que compilamos nossa compreensão e a apresentamos a seguir.

Na Teoria da Literatura de Bakhtin e o seu Círculo, a noção de herói corresponde ao objeto de estudo de pesquisa; podemos dizer que é o foco da pesquisa. O herói é a configuração de uma ideia em forma de escritura. Esta é uma escritura que afigura, que cria imagens nas versões verbais e/ou não-verbais. Portanto, podemos encontrar o herói na linguagem literária, poética, bem como na pintura, no teatro, na música, no cinema. Além de poder ser configurado em linguagem verbal e/ou não-verbal, o herói pode ser material ou imaterial, humano ou não humano.

Nesse contexto, o herói é o protagonista de um romance, que pode ser humano ou outro animal não humano, pode ser animado ou inanimado [por exemplo: a rocha que resiste às ondas do mar]; pode ser uma cor ou um tom na pintura; bem como, imaterialmente, um som musical, a voz do ator teatral, a ausência de alguém narrada metaforicamente pelo enquadramento cinematográfico de uma cadeira vazia, um conceito filosófico. O herói pode coincidir com o autor-homem (no gênero diário ou autobiografia) ou com o autor-criador (paradoxalmente, no gênero do autorretrato ou gênero romance [como ocorre em *Água Viva*, nosso objeto de estudo]).

Na pintura, podemos citar o exemplo da obra do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675) intitulada *Meisje met de parel* [Moça com o Brinco de Pérola], obra de 1665. Neste texto pictural, o herói é o brinco de pérolas, não é a moça que olha enigmaticamente para nós.

Isso significa dizer que o herói não é o objeto enquanto tal, mas se faz herói no momento que esse objeto adquire valor sógnico, afigurando uma ideia em forma de um conceito ou percepto. O herói pode ser afigurado e visualizado apenas através da escritura, uma escritura que permite ver: os personagens [frequentemente personagens marginais] criados por Balzac na Literatura são introduzidos na vida e nós, leitores-escritores, finalmente os vemos e os encontramos sem parar. O nevoeiro [invisível], como resultado do fato que é um elemento característico em Londres, é introduzido pelo pintor William Turner (1775-1851) na vida. Depois de conhecermos as pinturas de Turner, nós, finalmente vemos e percebemos o nevoeiro com “outros” olhos, com “novos” olhos (TODOROV, 2009).

Quem já ouviu a expressão “olhos de resseca”? Certamente, quem leu o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis ([1899] 2016), lembrar-se-á da cena em que a protagonista Capitu penteava os cabelos, quando Bentinho chegou e pediu para ver seus olhos. Foram instantes de contemplação, enquanto refletia e chegava ao seu veredicto de que o olhar dela era de fato como “olhos de resseca”. A narrativa machadiana na voz de Bentinho se deu assim:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de resseca? Vá, de resseca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de resseca (ASSIS, [1899] 2016, p. 152).

Da mesma forma, o que não víamos antes de conhecermos Capitu: um olhar como “olhos de resseca”, passamos a ver pelas ruas depois de a conhecermos na Literatura.

O ato de ver. Clarice Lispector, pela voz de sua personagem em *Água Viva*, no discurso indireto livre, voz sem delimitações [sem fronteiras linguísticas] (não se sabe se é a voz do autor-criador ou do herói do romance; ou mesmo, nem onde começa uma voz e termina a outra), chama-nos a atenção de que:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma (LISPECTOR, 1973, p. 107).

“Liberdade”, diz Clarice, enquanto leitura (interpretação) e escritura (compreensão). E aqui, trazemos a voz de Todorov (2009, p. 65) quando diz que “A arte interpreta o mundo e dá

forma ao informe, de modo que, ao sermos educados pela arte, descobrimos facetas ignoradas dos objetos e dos seres que nos cercam.” Isso se procede porque, segundo Todorov,

A vida em si é “terrivelmente desprovida de forma”. Dessa ausência, resulta o papel da arte: “A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo.” Ora, criar um mundo mais verdadeiro implica que a arte não rompe sua relação com o mundo (TODOROV, 2009, p. 66).

A criação artística mantém a relação com o mundo. Por isso, a relação do autor com a vida, na obra artística, não acontece de forma direta, através de um olhar direto, mas, *indireto*, *mediado* pelo herói, uma “reação a uma reação” (BAKHTIN, [1979] 2011) de fato, que se trata de produzir um mundo novo, de “afigurar” e não de “representar”, como nos explica Luciano Ponzio (2017a, p. 22-24). É essa outra vida afigurada, a literária, no mundo da criação verbal e artística, que analisamos como foco de nossa pesquisa na escritura de *Água Viva*.

Vale ressaltar que os textos literários deslocam o nosso olhar em direção a uma visão excedente (uma excedência de visão), que seja também um olhar exotópico, como diria Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* ([1979] 2011), partindo de um ponto de vista outro em respeito ao mesmo, ao idêntico, ao análogo; isto é, uma visão que parte de nós mesmos em relação ao outro como jogo de interpretação, ou em relação também ao outro de nós e ao outro fora de nós, em um diálogo infinito, algo inerente ao corpo e à vontade humana. Essa relação do leitor com a obra também se constitui na arquitetônica da referida obra, que é um todo em que a “arquitetônica do mundo da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também de sentido” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 127).

Essas afirmações de Bakhtin se encontram desenvolvidas nos capítulos de “O autor e o herói na atividade estética”, escritos de 1920-24, tradução essa que segue o título original em russo. No Brasil, temos duas traduções a partir do título original, uma que traz o capítulo como “O autor e o herói na atividade estética” (BAKHTIN [1979] 2009) – tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira – e “O autor e a personagem na atividade estética” – tradução de Paulo Bezerra. Ambos os ensaios compõem a obra publicada postumamente intitulada como *Estética da Criação Verbal*, de 1979; também se encontram na *Opere 1919-1926*, na coletânea italiana dos primeiros escritos de Bakhtin e seu Círculo (MICHAEL BAKHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014). Nesses escritos, sustenta-se que os valores que se referem ao “eu” são esteticamente improdutivos. O “eu” é esteticamente improdutivo. Por permanecer no interior de sua

arquitetônica e das suas relações de valor, o eu não tem nenhuma consistência estética. Em todas as formas estéticas, a força organizadora é dada pela categoria de valor do outro, pela relação com o outro, considerada, de um ponto de vista externo, uma excedência de valor que tem a visão do “outro” por parte do “eu”.

Na arquitetônica do autor delineada por Bakhtin, a identidade civil, passional, biográfica desaparece. Desapossado de identidade, o autor-criador tem voz e cria uma nova visão da realidade e o autor-homem [autor-pessoa] (cronótopo: cotidiano biográfico) não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária apregoa (PONZIO; CALEFATO; PETRILLI, 2007).

## V

### Aporte pelo viés da Crítica Textual

Antes de refletirmos sobre a questão da autoria e realizarmos a análise do objeto estético *Água Viva* (1973), recorreremos em nossa pesquisa ao aporte de orientação teórico-metodológica dos Estudos da Crítica Textual (SPINA, 1977; BLECUA, 1983; CANDIDO, 2005; CAMBRAIA, 2005; SANTIAGO-ALMEIDA, 2011; 2015; 2016).

Pensamos nesse escopo porque se ocupa em observar se o texto literário sofreu modificações ao longo de sua transmissão, pois, a cada nova publicação e, com o passar do tempo de sua primeira publicação, o texto literário (ou textos de especificidades diversas, escritos) pode sim sofrer mudanças no texto original. Aqui não estamos tratando especificamente de uma restituição à genuinidade “perdida” da obra (tarefa primordial para uma edição crítica quando se trata de texto corrompido durante seu processo de transmissão), mas de considerar, em nossa análise, a primeira forma ou versão publicada do romance *Água Viva* (1973), autorizada e revisada por Lispector, com “suas palavras próprias e palavras alheias [palavras outras]” como *autor-criador*<sup>10</sup>.

O estudo da Crítica Textual vem despertando os estudantes e editoras modernas para o valor dos manuscritos, das edições publicadas pelo autor em vida, assim como das edições críticas de uma obra, pensando-se na cadeia de criação e de difusão das obras literárias. Graças a esse tipo de trabalho, estudo e pesquisa, o processo de transmissão dos textos tende a manter,

---

<sup>10</sup> Por se tratar de um conceito da arquitetônica estética bakhtiniana, optamos por mantê-lo como se apresenta na referida teoria sem variações de gênero. O “autor-criador” é parte integrante do objeto estético, não diz respeito ao autor-pessoa (biográfico), persona ou personalidade.

no século atual, muitas das obras antigas em sua forma legítima, autêntica e genuína; na área da Filologia, Crítica Textual, a forma genuína da obra literária corresponde à última forma dada à obra pelo autor em vida.

Para Candido (2005, p. 14), no seu livro *Noções de análise histórico-literária*, o estudioso da Literatura não pode dispensar o conhecimento adequado dos aspectos externos de uma obra porque não lhe basta sentir e gostar, diferentemente do que possa acontecer ao leitor comum e amador do bom texto literário. Para nós, os estudiosos especialistas, esses conhecimentos principiam pelos elementos da obra, o seu corpo textual ou configuração material, que pode assumir importância em uma análise histórico-literária, ou, como se apresenta nesta pesquisa, em nossa proposta de interpretação histórica, filosófica, estética e literária da obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector.

Assim, como a obra em sua configuração material, em seu corpo impresso, foi constituída em seu caráter de legitimidade, autenticidade e principalmente genuinidade, interessa-nos profundamente, pois será a partir dessa materialidade autoral que nossa análise e proposição de uma leitura da obra lispectoriana, objeto central de nossa tese, se efetiva.

Nessa direção, temos as considerações de Spina (1977, p. 21-22), que nos explica sobre as qualidades de um texto ao se pensar no trabalho com a Edótica ou Crítica Textual. Segundo o pesquisador, o texto pode ser legítimo e autêntico, o que quer dizer que não é falso, porque foi publicado em vida do autor, assinado e supervisionado pelo mesmo. Porém, essa primeira edição pode não ser genuína, que significa dizer que nem sempre corresponde ao desejo do autor, que poderá encontrar falhas, erros, ou outras coisas que já não seriam mais do seu agrado, não condiriam mais com o seu espírito criativo. Uma edição publicada conforme os desejos do autor é considerada como texto genuíno; por isso, nesses casos, pode existir uma segunda ou terceira ou, ainda, uma quarta edição que seja a obra que contenha o texto e o caráter de genuinidade, de acordo com a vontade do autor ou o mais próximo possível da vontade do autor.

A Edição Crítica que nos interessa aqui, portanto, está em uma linha de investigação erudita, que nos fez: levantar a tradição da obra desde sua gênese até as publicações do romance; selecionar as edições publicadas de *Água Viva* no período que a escritora vivia (de 1973 a 1977), sob sua supervisão (e nessa investigação, constatamos que houve apenas a primeira edição de 1973); selecionar as edições publicadas atualmente, que, segundo a Editora Rocco (detentora dos direitos autorais sobre a obra de Clarice Lispector desde 1997) tem republicado toda a obra com textos estabelecidos de acordo com a primeira edição de cada obra (IMS, 2004).

Mesmo diante da afirmação do trabalho efetivado pela editora, nosso intuito de pesquisar o texto *Água Viva* em sua genuinidade continuou, de modo que traçamos no primeiro capítulo esse trabalho sistemático seguindo o método do filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), “fundador da moderna Crítica Textual”, nas palavras de Candido (2005, p. 54), que nos diz que esse método, em suas linhas gerais, serve de base para o trabalho com textos modernos, como é o caso do romance do século XX, com o qual trabalhamos nesta tese.

Nesse percurso teórico-metodológico da Crítica Textual (recensão, colação, eliminação, emenda com aparato positivo), efetivamos o levantamento dos testemunhos (dos manuscritos, datiloscritos e impressos – obra publicada), escolhemos o texto-base (que servirá para a comparação). Depois, comparamos as variantes existentes apresentadas no aparato crítico, verificamos a natureza das variantes e as anotações do texto em sua forma mais genuína, com as palavras-próprias e palavras alheias [palavras outras] mais próximas da vontade final de Lispector, “a última expressão do seu intuito criador” (CANDIDO, 2005, p. 56) para o romance *Água Viva*.

## VI

### Ponto de chegada:

#### o que não indica o fim, tampouco o único ponto de vista

Essas diretrizes teóricas nos permitiram construir uma espécie de arquitetônica histórica e estético-filosófico-literária da obra *Água Viva*, uma possibilidade de leitura e interpretação do processo artístico e do objeto estético de Lispector em seu romance - publicado há quarenta e seis anos. Também almejamos com nossa pesquisa fornecer ao leitor instrumentos que servirão não só para entender o texto literário, mas, acima de tudo, compreender novas chaves de leitura. A interpretação e a compreensão que construímos nesta tese se dá na direção do conhecimento do “corpoescrito”<sup>11</sup> da obra literária, na perspectiva da Crítica Textual, da “compreensão respondente” de matriz bakhtiniana, e do “sentido obtuso”, “terceiro sentido” (escuta) ou “significância” na teoria de Barthes ([1982] 2015).

---

<sup>11</sup> A palavra “corpoescrito” faz referência a uma Coletânea de ensaios fundada por Augusto Ponzio, Professor Emérito da Università di Bari (Bari-Itália), composta por cinco volumes. No ensaio introdutório do primeiro volume, Augusto Ponzio (2002) explica a noção de corpo: de um lado, o corpo que diz respeito ao sujeito, corpo orgânico – biológico, da consciência, da memória; de outro lado, o corpo referente à vivência humana, as experiências do sujeito, aos gêneros da vida e da Arte, a constituição social. Portanto, *corpoescrito*: duas corporeidades (materialidades), duas alteridades; um corpo intercorpóreo, um corpo dialógico constituído nas/pelas relações.

*Água Viva* é um texto de escritura e, portanto, uma “obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, possível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, [1962] 1991, p. 40).

*Água Viva* vive no “tempo grande” da Literatura; disponível ao ato de leitura como escuta e requer um leitor-escritor, para o bom deguste de uma “obra aberta”. Ser “leitor” apenas não basta para ler uma “obra de arte”, pois o “leitor” é condenado apenas a realizar uma atividade: a de ler. É necessário que seja um leitor-escritor que consiste no sujeito que no ato de ler também escreve, a partir do movimento dialógico da leitura. Nesse sentido, no movimento da leitura-escritura, a escritura cria um sentido que as palavras não têm no começo (BARTHES, [1984] 2004).

## VII

### A composição da presente pesquisa

A partir dos princípios e diretrizes de nossa pesquisa elencados acima, dividimos nosso trabalho em três capítulos, tentando abarcar esses conhecimentos e propondo nossa leitura para a obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector.

No primeiro capítulo, intitulado “Cronótopo cotidiano: da criadora à criação de *Água Viva*”, abordamos o cronótopo biográfico, cultural, social e histórico da escritora Clarice Lispector e de sua obra *Água Viva*. Apresentamos alguns recortes que interessam ao percurso que almejamos para compor uma leitura interpretativa e compreensiva de *Água Viva*. Dentro do cronótopo da criação do romance também investigamos o cronótopo dos manuscritos e datiloscritos, traçando um percurso da criação do romance e levantando as variantes autorais ou não autorais e interpretando-as. Depois, a partir do levantamento, etapa chamada de *Recensão* (primeira etapa da Crítica Textual), selecionamos o texto-base, para então iniciarmos a leitura da obra partindo do cronótopo literário, ou seja, do texto literário, de sua narrativa e tessitura.

No capítulo 2, “Cronótopo literário: o gênero romance e o romance *Água Viva*”, abordamos a origem interdisciplinar do conceito de “cronótopo” na teoria bakhtiniana, seguido da apresentação do cronótopo literário que foi sobre o qual Bakhtin se debruçou em sua pesquisa; depois apresentamos o cronótopo do gênero romance, um estudo sobre a constituição

desse gênero e sua faceta de ser um gênero “sem confins”; em seguida, falamos do cronótopo principal de *Água Viva*, que é o “cronótopo do limiar”, e encerramos o capítulo falando dos cronótopos do autor e do herói.

No capítulo 3, “Afiguração e dialogicidade da palavra na escritura literária”, apresentamos inicialmente a relação entre a “palavra própria” e “palavra outra” na sintaxe da enunciação, abordando também as diferenças entre o “estilo linear” e “estilo pitoresco”. Em seguida, enfatizamos a noção de dialogicidade da palavra, em particular o grau (ou grão) da sua potência dialógica na escritura literária. Esta dialogicidade é tecida estrategicamente no texto de *Água Viva*, expressada nos conceitos de “afiguração”, “escritura de instantes” e “escritura entrelinhar”, com os quais demonstramos como o romance de Lispector encontra semelhanças com a ideia do Projeto *Vita Nova* proposto por Roland Barthes.

Nossa análise literária é realizada a partir dos contextos (dos cronótopos), seja imediato (próximo, sincronicamente) ou mediado (distante, diacronicamente), segundo Augusto Ponzio ([2001] 2010a): “ha la sua funzione, la sua importanza, che ci aiuta a capire meglio le molteplici tonalità di un’opera artistica, in questo caso di un testo letterario”<sup>12</sup>. Porém, continua A. Ponzio recobrando os postulados de Bakhtin, “per riconoscere un’opera d’arte in quanto tale, non è sufficiente analizzarla solo nel contesto immediato in cui vive e nella sua contemporaneità, perché, così facendo, ne limiteremmo e ne circoscriveremmo il significato e l’artisticità in un ‘tempo piccolo’<sup>13</sup>”(PONZIO, A., [2001] 2010a, p. 122). Por isso, nossa investigação situa-se no âmbito desses dois contextos.

Dessa forma, nosso intuito é, partindo da significação dessas noções e categorias fornecidas pelos teóricos, que sustêm a função-autor-escritor como espaço esvaziado para o *nascimento do leitor*, não na forma passiva, mas na forma de coautoria como segundo escritor, apresentarmos aos leitores diversos dessa obra lispectoriana uma possibilidade de encontro com o texto literário, revolucionário em sua estrutura e linguagem, em que a relação direta entre significado e significante, de tipo semântica, é interrompida (PONZIO, L., 2017a).

Esperamos que os leitores, munidos das reflexões aqui expostas, possam desenvolver sua compreensão criadora de forma livre, leve e atemporal, pela lógica criativa, interpretando,

---

<sup>12</sup> “tem sua função, sua importância, o que nos ajuda a compreender melhor as múltiplas tonalidades de uma obra artística, neste caso, de um texto literário”

<sup>13</sup> “para reconhecer uma obra de arte como tal, não é suficiente analisá-la apenas no contexto imediato em que vive e em sua contemporaneidade, pois, ao fazê-lo, limitaríamos e circunscreveríamos o significado e a artisticidade em um ‘tempo pequeno’”

desconstruindo e reconstruindo um novo texto, um outro texto, verbal ou não-verbal<sup>14</sup>. Só assim, ou melhor, e também assim, e com os cuidados dos pesquisadores, editores (e editoras), estudiosos da Linguagem e da Crítica Textual, teremos *Água Viva*, em sua legitimidade, autenticidade e genuinidade por muitos séculos e séculos, vivendo no “tempo grande” (BAKHTIN, [1979] 2011), sendo lida infinitamente, e oferecendo, assim, ao leitor imaginário algo como a ideia de uma “vida nova”, ou seja, uma *escritura-vida nova*.

Para finalizar, tecemos algumas considerações, diríamos algumas últimas palavras, mas jamais finais, em relação ao trabalho aqui configurado. Falamos algumas, visto que diante do universo literário, essa complexidade de bons textos com que podemos manter contato requer sempre mais e mais visões e, portanto, novos dizeres, novas palavras, especialmente, em se tratando de um texto do nível de *Água Viva*.

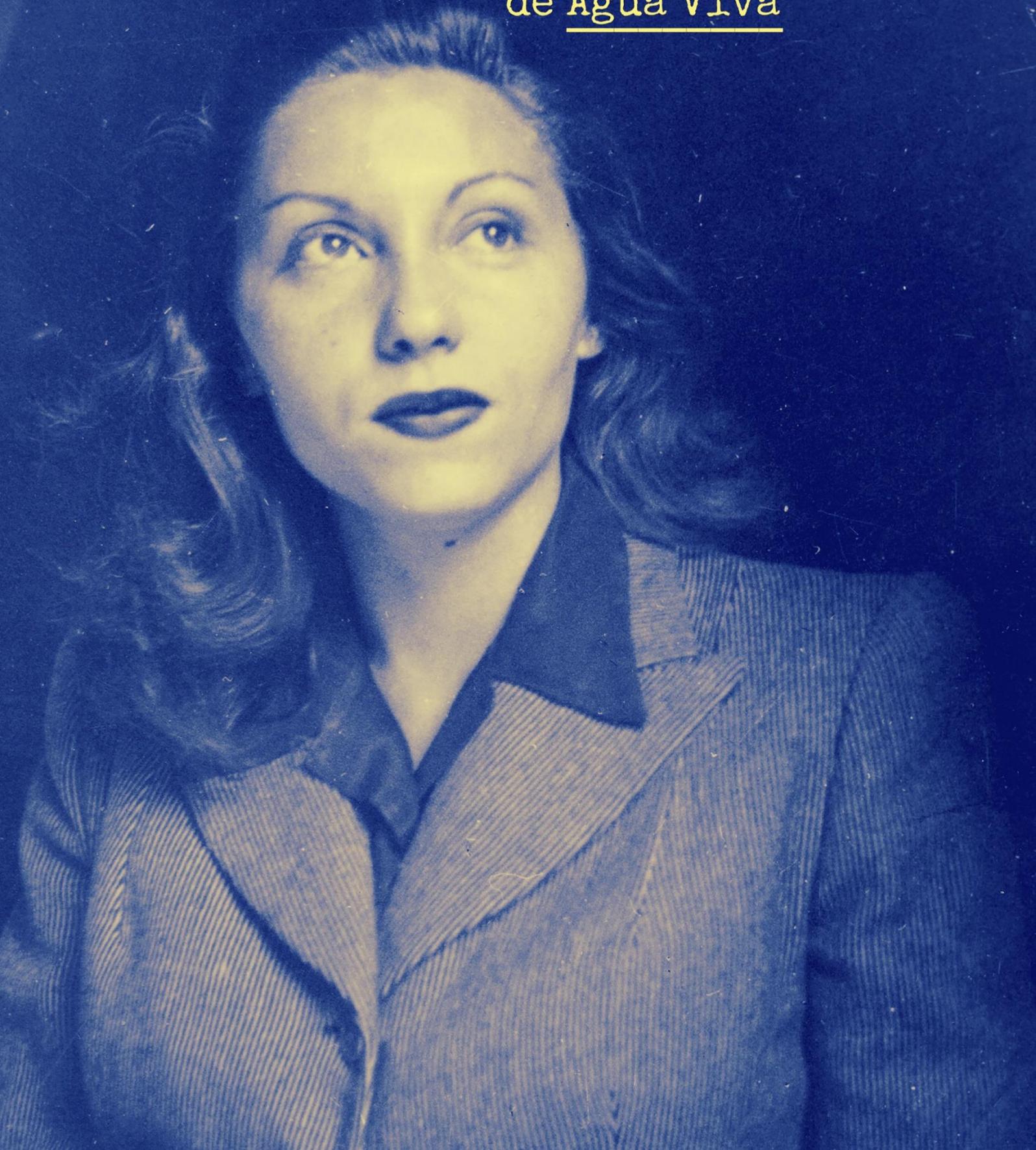
Assim sendo, vamos ao texto da pesquisa propriamente pensado, refletido, orientado e escrito.

---

<sup>14</sup> Em se tratando de Literatura, e do romance em particular aqui analisado, o espaço branco das páginas também é texto, é espaço de significância, de produção de sentidos, portanto, compõe o todo arquitetônico da obra artístico-literária. Esse espaço da página em *Água Viva* (texto não-verbal do romance) é considerado em nossa leitura estético-filosófica, o qual juntamente com as palavras evocam no leitor imagens e sons que podem ser lidas como uma partitura verbo visual.

# Capítulo 1

Cronótopo cotidiano:  
da criadora à criação  
de Água Viva



## Capítulo 1

### Cronótopo cotidiano: da criadora à criação de *Água Viva*

Eu escrevo para entender melhor o mundo.  
E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo.  
É uma lucidez meio nebulosa, porque a gente não tem direito consciência dela.  
*Clarice Lispector*<sup>15</sup>

Neste capítulo, discutimos o cronótopo cotidiano levando em consideração os interpretantes de identificação, os contextos imediatos (os cronótopos: biográficos, históricos, sociais, culturais etc.) da escritora Clarice Lispector e da obra *Água Viva*.

Os interpretantes de identificação, aos quais nos referimos, dizem respeito ao primeiro nível de leitura interpretativa que se pode realizar a partir de um objeto de pesquisa verbal, ao qual nos propomos nesta tese, e que corresponde à “compreensão-identificação dos elementos repetíveis do discurso (isto é, da língua)” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 369). Ou seja, esse primeiro nível de leitura se refere à compreensão dos elementos que fazem parte do sistema da língua em seu nível fonológico, sintático e semântico, bem como, estendemos aqui, ao nível filológico. Desse modo, esses interpretantes de identificação são importantes para delinearmos um percurso de leitura como travessia pelo contexto imediato tanto da escritora quanto da obra *Água Viva*.

Em uma primeira parte, apresentamos o cronótopo da criadora Clarice Lispector, intitulada “Retratando Flor-de-Lis”, no qual esboçamos um retrato singular da vida biográfica e do seu fazer artístico e escritural. Para isso, levamos em consideração as vozes da própria escritora Lispector, por meio de seus textos, e de outras personalidades, como escritores e pesquisadores, próximos ou distantes de Clarice.

Em uma segunda parte, procuramos apresentar o cronótopo da criação *Água Viva*, ou seja, o contexto imediato de criação do romance por meio da leitura e análise dos três

---

<sup>15</sup> “Essas são confissões de Clarice Lispector, autora de *Objeto Gritante*, 13.º livro, a Germana de Lamare”. In: ARQUIVO CLARICE LISPECTOR. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de março de 1972. Ano LXXI. N.º 24.200. O livro citado não foi publicado em 1972, Lispector trabalhou nele até a sua publicação em agosto de 1973, dando-lhe o título definitivo de *Água Viva*.

datiloscritos existentes e muito bem conservados na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-RJ) e no Instituto Moreira Salles (IMS-RJ). A fim de discutirmos alguns traços sobre o estilo da escritura lispectoriana no romance *Água Viva*, com o aporte do viés da Crítica Textual, partindo dos teóricos Antonio Candido, César Cambraia e Santiago-Almeida, traçamos um percurso da gênese do romance, entre 1970 e 1973, até a publicação da obra escrita, que foi efetivada em agosto de 1973. Finalizamos esse capítulo realizando um cotejo entre os datiloscritos, a primeira edição da obra publicada e as demais edições publicadas após o desaparecimento da escritora Lispector em 1977.

### 1.1 Retratando Flor-de-lis<sup>16</sup>

A Rússia me tinha também. Mas eu pertenço ao Brasil.  
Clarice Lispector<sup>17</sup>

Brasileira. É assim que Lispector amava ser conhecida. Uma situação de fato que se tornou de direito em 1943, após quase 23 anos de idade. Situação oficializada pelo então Presidente Getúlio Vargas e que, em uma das cartas ao Excelentíssimo Presidente, solicitando agilidade no processo de naturalização, Clarice finaliza esperançosa: “*Creia-me, Senhor Presidente, ela [a naturalização] alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente. Clarice Lispector*” (LISPECTOR, 2002, p. 34).

A história de vida de Clarice Lispector começa em uma aldeia na Ucrânia, chamada Tchetchélnik, território que, naquele período, geograficamente pertencia à Rússia<sup>18</sup>. Foi lá que os pais de Lispector pararam por um tempo, em meio à fuga da família em busca de refúgio; eram tempos de muitas guerras no país de origem, tanto pela Revolução da Rússia quanto pela Guerra de Independência da Ucrânia e a massacrante perseguição nazista aos judeus.

Para todo lado, os conflitos bélicos, fome, doenças e violências diversas eram vivenciados. Em meio a essa situação, nasce Haia Lispector, a nossa Clarice Lispector, a 10 de

---

<sup>16</sup> Significado do nome de Clarice Lispector, em latim, conforme seu depoimento na entrevista realizada para o Programa “Panorama Especial”, SP – TV Cultura, em fevereiro de 1977: “[...] suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que é ... parece uma coisa *lis no peito* ou, em latim, *flor-de-lis*” (GOTLIB, 2013, p. 38).

<sup>17</sup> Da crônica “Falando em viagens” no livro “A descoberta do mundo” (LISPECTOR, [1984] 1999, p. 353).

<sup>18</sup> Segundo informações da biógrafa Gotlib (2013, p. 41), em *Clarice: uma vida que se conta*, a Ucrânia – ainda pertencente à Rússia – dividia-se entre poderes conflitantes, de um lado o Governo Provisório de Petrogrado (capital da Rússia) e o Conselho Provisório de Kíev (Ucrânia); de outro lado, com a guerra civil, instaurou-se uma República Popular Ucrâniana.

dezembro de 1920. Pouco tempo depois, seu pai organiza o passaporte familiar e demais documentos necessários para seguirem viagem ao Brasil. Com tudo organizado, a família Lispector parte do Porto de Hamburgo, na Alemanha, no ano de 1922, a bordo do *Navio Cuyabá*, com destino a Recife, onde fizeram uma parada e, depois prosseguiram para Maceió, onde os parentes os aguardavam.

Por necessidades documentais no Brasil, o nome de cada membro da família Lispector foi modificado, abrigado: pai, mãe, irmã mais velha e Clarice, com exceção da irmã do meio, chamada Tania, nome bem comum em terras brasileiras, naquele período. *Haia*, o nome originário de Clarice, em hebraico significa *vida* e, por conta das “semelhanças fonéticas com Clara”, segundo a biógrafa, professora e pesquisadora Gotlib (2013, p. 37), suscitou a versão em português do nome da escritora.

Em Alagoas, a família Lispector ficou pouco tempo, convivendo e trabalhando com os familiares. O pai de Clarice resolveu se mudar com a família para Recife, para obter melhores condições de vida e, então, foram morar no bairro dos judeus (porque lá moravam muitos judeus, também escapando das más condições de suas cidades e países de origem), o chamado Bairro da Boa Vista, bem no centro da capital pernambucana, onde hoje podemos encontrar o famoso casarão que abrigou a família Lispector e uma estátua da escritora na Praça Maciel Pinheiro. Atualmente, temos duas homenagens em estátua a Clarice Lispector, a de Recife – já citada – e recentemente a que foi instalada na Pedra do Leme, no Rio de Janeiro, em 2016, localização em que a escritora viveu entre 1959 e 1977, ano de sua morte.

Em março de 1935, a família Lispector mudou-se para o Rio de Janeiro. Lispector tinha 14 anos. Completou o colegial (correspondente ao Ensino Fundamental, nos tempos atuais), complementar e fez o Curso de Direito.

De 1944 a 1959, Lispector viveu fora do Brasil, com pequenos períodos de interrupção, quando vinha para férias ou por questões de transferência ou mudanças de um lugar para outro, pois seu marido Maury Gurgel Valente, diplomata, serviu ao Itamaraty. Entre os lugares em que morou, estão: Nápoles (Itália), Berna (Suíça, onde nasceu o primeiro filho, Pedro, em 1948), Torquay (Inglaterra), Washington (Estados Unidos, onde nasceu o segundo filho, Paulo, em 1953). Ao todo, foram quase dezesseis anos ausente de sua terra tão amada.

Retornou ao Brasil, em 1959, com os filhos e foram morar no Rio de Janeiro. O trabalho como jornalista continuou entre as demais atividades e cuidados com a educação dos filhos. Pouco depois de chegar no Brasil, iniciou-se a ditadura militar. Clarice viu e viveu um país diferente em termos de questões políticas, culturais e educacionais. O país passava por um momento particularmente hostil em relação à Arte e à intelectualidade. Mesmo vivenciando

tempos difíceis, a escritora continuava escrevendo e publicando seus livros; muitas de suas obras foram traduzidas para outras línguas, em países como França, Portugal, Espanha, Tcheco-Eslováquia, Estados Unidos, Alemanha, Argentina, Venezuela (LISPECTOR, 1978).

Em 1966, no dia 14 de setembro, Lispector adormeceu com um cigarro aceso, fato que causou um incêndio em seu quarto, descoberto por uma vizinha, que percebeu a fumaça saindo do apartamento. Ela tentou salvar alguns papéis e apagar o fogo com as mãos, o que lhe causou marcas graves de queimaduras pelo corpo. Foram três dias sob o risco de morte. A mão direita foi a parte mais afetada, com queimaduras de terceiro grau, chegando ao prognóstico de amputação da mão; porém, com o pedido das irmãs ao médico, por mais um dia, os remédios começaram a dar resultado. Salva da necessidade de amputação da mão direita, recebeu enxerto de pele, cirurgias bem-sucedidas e fisioterapias para recuperar os movimentos da mão, que, no entanto, ficaram comprometidos. Foram três meses de tratamento que deixaram cicatrizes (IMS, 2004).

Clarice teve grandes dificuldades em retomar a escrita, no início (logo após sua recuperação), mas isso não a impossibilitou de continuar o que mais amava fazer: escrever. Lispector prosseguiu com seu processo de fazer anotações a caneta ou a lápis, um procedimento que antecipava a escritura de seus textos. A letra ficou modificada, mas seguiu utilizando-se também, mesmo com dificuldades, da máquina de escrever, seu signo marcante. Por vezes, precisava de ajuda na realização das cópias datiloscritas que fazia de seus textos. Após a saída do hospital, Lispector contratou uma enfermeira que a acompanharia até a morte.

Mais tarde, em 1970, conheceu Olga Borelli, que a ajudaria em seu processo de escritura e nas transcrições de seus textos a máquina de escrever. Clarice dava orientações à sua amiga para contar os espaços (o que hoje chamamos de caracteres) a serem deixados como início e fim de linha, início e fim de parágrafo ou início e fim de página; além de orientá-la sobre a necessidade da troca de fita da máquina de escrever quando a mesma se mostrava desgastada; um cuidado precioso com seus textos. A exemplo dessa atitude, citamos o bilhete de Lispector, transcrito por Gotlib em *Clarice: uma vida que se conta*, a Olga Borelli, com um pedido e orientação de como desejava estruturar a parte verbal na página em branco, de forma que a amiga observasse os espaços durante a transcrição de um conto (inicialmente chamado “Objeto” e depois publicado como “Um anticonto: Objeto”, no *Jornal do Brasil*, em 1972), pois sua preferência era que o conto fosse concluído à página treze, para dar sorte.

Mas você podia me fazer um favor, se puder e quiser. É tirar uma cópia de “Objeto” (vê se dá para pegar a página 13, que é número de sorte. Vá dando

espaço maior para cima, para baixo, e para o lado... assim talvez pegue o comecinho do treze...) Copie nesta máquina que está ótima, com fita nova. E se der tempo, copie “A galinha das crianças” (LISPECTOR *s.d.* apud GOTLIB, 2013, p. 496).

Seu envolvimento com a Cultura e a Educação, principalmente com questões relacionadas à Literatura e aos livros, para além de ser uma escritora, levou-a a ser convidada, em 1967, para participar como membro do Conselho Consultivo do Instituto Nacional do Livro (INL), órgão do Ministério de Educação e Cultura. Sua função, juntamente com outros intelectuais da área, era de selecionar as obras que seriam publicadas pelo INL.

Lispector foi uma voz forte, uma cidadã preocupada e interessada, que se fez presente nas manifestações populares contra a repressão em meados de 1968 (FINK, 2017); uma dessas, levou mais de cem mil pessoas às ruas do Rio de Janeiro e ficou conhecida como a “Passeata dos Cem Mil”. Esse cenário de movimento estudantil e protestos ocorreu em várias partes do mundo. À época, vivia-se em um mundo adverso.

Clarice: uma mulher elegante, olhar felino e de soslaio, com aura de mistério e encanto. Essa é uma breve configuração da imagem da escritora que criamos em nosso imaginário. E assim, a imagem de Lispector se multiplica pela visão de cada pessoa que conviveu com a artista ou mesmo que a leu e lê por meio de seus livros. Para Geni Rodrigues (que trabalhou com Lispector em seus últimos 5 anos de vida, em um declaração feita ao jornal *Carioca* por ocasião da morte da escritora), Clarice era “tão delicada e humana”; “ vaidosa e mãe dedicada”, disse seu filho Paulo; “pessoa muito sofrida”, segundo a irmã Tania Kaufmann; “uma personalidade *lisérgica*”, disse o amigo e escritor Hélio Pellegrino, porque, segundo ele, “Clarice *via* demais, e o sofrimento lhe brotava da crispação de suas retinas expostas às agulhas de luz” e era, portanto, uma “nadadora exímia, manteve-se à tona através do seu gênio literário”; e para Otto Lara Resende, seu amigo, “Clarice é uma aventura espiritual. Ninguém passa por ela impune. Ela liga e religa o mistério da vida. E o religioso silêncio da morte” (GOTLIB, 2013, p. 21-23).

Essas imagens de Clarice Lispector compõem um mosaico com traços de identidade e, mais ainda, traços de alteridade emergidos pela visão do “outro”, uma essencialidade singular percebida por esse “outro” que viveu no tempo biográfico da escritora ou, como dissemos, esse “outro” que a lê através de sua obra.

Clarice apreciava e lia as ações no mundo humano, e mais, dos animais, dos vegetais, das flores, das águas, dos objetos em geral, da coisa em si, de tudo o que existiu ao seu alcance, ao seu olhar, ao seu entorno... tudo o que, em relação a si, era *outro*; e trabalhava essa visão e

leitura em sua escritura literária, a que chamou de “linguagem de vida”, em uma palestra que proferiu, a convite, na Universidade do Texas – em 1963, sobre a Vanguarda na Literatura Brasileira (LISPECTOR, 2005, p. 106).

Lispector escritora tornou-se ídolo junto a outros escritores e artistas, especialmente nos vinte anos mais difíceis no Brasil, o período da Ditadura Militar (1964-1985), em que havia a situação de censura, muitas perseguições e atrocidades de diversas naturezas. Clarice não pôde ver a luta pela democracia, nem o surgimento de uma Nova República, pois morrera em 1977. Porém, sua obra e seu legado continuaram a nos guiar por caminhos de resistência que só a Arte possibilita no coração e na mente de cada ser humano.

## 1.2 Autora de textos

- Você, Clarice, é uma pessoa com uma dramática vocação de integridade e de totalidade. Você busca, apaixonadamente, o seu *self* – centro nuclear de confluência e de irradiação de força – e esta tarefa a consome e faz sofrer. Você procura casar, dentro de você, luz e sombra; dia e noite, sol e lua. Quando o conseguir – e este é trabalho de uma vida -, descobrirá, em você, o masculino e o feminino, o côncavo e o convexo, o verso e o anverso, o tempo e a eternidade, o finito e a infinitude, o *Yang* e o *Yin*; na harmonia do Tao – totalidade -. Você, então, conhecerá homem e mulher – eu e você: nós.

*Hélio Pellegrino*<sup>19</sup>

Lispector escritora e Lispector jornalista nascem para o público concomitantemente.

Na entrevista que concedeu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em outubro de 1976, transcrita no livro *Com Clarice*, de Affonso R. Sant’Anna e Marina Colasanti, Lispector fala de seus primeiros gestos como criadora de histórias. Conta que, mesmo antes de escrever, já fabulava; depois que aprendeu a ler, devorava livros e, de certa forma, pensava inicialmente que eram “como árvore, como bicho, coisa que nasce” (SANT’ANNA; COLASANTI, 2013, p. 206). Quando refletiu e entendeu que atrás de um livro havia um autor, Lispector afirmou: “isso eu também quero”. Logo depois, soube que, às quintas-feiras, publicavam-se contos infantis em uma seção do *Diário de Pernambuco*. Ela mandou muitos contos para essa seção e dizia que cansou de mandar, porém seus contos nunca foram publicados, segundo ela: “Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. *E os meus eram sensações*” (SANT’ANNA; COLASANTI, 2013, p. 206).

---

<sup>19</sup> Resposta de Hélio Pellegrino em uma entrevista dada a Clarice Lispector, a qual lhe pergunta: “- Hélio, você é analista e me conhece. Diga – sem elogios – quem sou eu, já que você me disse quem é você. Eu preciso conhecer o homem e a mulher” (LISPECTOR, 2007, p. 65).

Ainda pequena, Lispector já manifestava ser uma grande observadora da vida e depois, na fase adulta, como escritora, escreveu muitos textos contendo, por exemplo, personagens galinhas como *heróis* (no sentido bakhtiniano), porque dizia que

[...] galinha sempre me impressionou muito. Quando eu era pequena, eu olhava muito para uma galinha, por muito tempo, e sabia imitar o bicar do milho, imitar quando ela estava com doença e isso sempre me impressionou tremendamente. Aliás, eu sou muito ligada a bicho, tremendamente. A vida de uma galinha é oca... uma galinha é oca! (SANT'ANNA; COLASANTI, 2013, p. 238).

O gesto de escritura, de criação começou cedo. Aos nove anos, motivada e inspirada por um espetáculo de teatro a que assistiu no Teatro Santa Isabel, em Recife, Clarice escreveu uma peça em três atos com o título “Pobre menina rica”. Escondeu-a atrás da estante porque dizia que “tinha vergonha de escrever” (SANT'ANNA; COLASANTI, 2013, p. 207). Esse texto se perdeu.

Teresa Montero<sup>20</sup>, biógrafa de Lispector, organizou os primeiros textos publicados pela escritora no livro *Clarice Lispector: Outros escritos*, de 2005. Nesse livro, foi disposto um percurso iniciante da escritura lispectoriana; alguns dos textos eram inéditos e foram assinados “pela escritora iniciante, pela jornalista, pela estudante de direito, pela colunista feminina, pela dramaturga, pela mãe, pela conferencista e ensaísta Clarice Lispector” (LISPECTOR, 2005, p. 7).

Antes mesmo de sua estreia oficial como escritora, com a publicação do romance *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, Clarice, ao ingressar no jornalismo em 1940, trabalhando na Agência Nacional, passa a publicar seus contos. O primeiro deles, intitulado “O Triunfo”, foi publicado na *Revista Pan*, do Rio de Janeiro, em maio de 1940, quando ela tinha 19 anos. Nessa mesma época, Clarice já havia escrito uma coletânea de contos e tentou participar de um concurso promovido pela Editora José Olympio. Empreitada sem sucesso, pois descobriria que o volume encaminhado não chegara à Editora. Essa coletânea permaneceu inédita até 1978, quando postumamente foi publicada na antologia intitulada *A Bela e a Fera* (com exceção do conto “Mocinha”, que fora incluído em uma outra antologia, intitulada *A legião estrangeira*,

---

<sup>20</sup> Professora de Literatura e Teatro, atriz e uma das biógrafas brasileiras de Clarice Lispector. Antes mesmo de sua tese *Yes, nós temos Clarice: a divulgação da obra de Clarice Lispector nos Estados Unidos* (2001), já se dedicava, e continua ainda hoje, a divulgar o legado de Lispector. Criadora do projeto cultural *O Rio de Clarice*, que consiste em um passeio afetivo pelos lugares vivenciados pela escritora e que se afiguram em suas obras. O projeto é realizado mensalmente.

com novo título “Viagem a Petrópolis”, entre outros que se perderam como “Mingu”, “Diário de uma mulher insone”, “A crise”, “Muito feliz”) (LISPECTOR, 2005, p. 9-10).

Os primeiros contos publicados – “O Triunfo” (maio de 1940, periódico *Pan*); “Eu e Jimmy” (outubro de 1940, na *Vamos Lêr!*); “Trecho” (janeiro de 1941, na *Vamos Lêr!*) e “Cartas a Hermengardo” (agosto de 1941, na *Revista Dom Casmurro*) – já trazem em sua tessitura as marcas da escritura lispectoriana, partindo de um modo singular de dizer, das sensações vivenciadas pelas personagens, bem como a construção delas em detalhes e atitudes que anseiam por liberdade e estão em diálogo ininterrupto e em contínua busca como pesquisa de si e do outro.

Montero, em *Outros escritos*, aponta que Clarice Lispector “sempre reconheceu o fragmento, a anotação dispersa, o ‘fundo de gaveta’ como parte essencial e indissociável de sua produção literária” e que, a partir desses “apontamentos, num primeiro momento, desconexos”, ela “costumava extrair posteriormente uma unidade, transformando-os numa obra pronta e acabada” (LISPECTOR, 2005, p. 7). Esse modo particular de trabalhar a escritura é a tônica da escritura desenvolvida por Lispector.

Na próxima seção, investimos no estudo do cronótopo da obra *Água Viva*, trazendo à cena o que chamamos de “a gestação da obra” através dos datiloscritos, para, então, investigarmos como se constituiu o estilo de Lispector na criação desse romance que nos instiga desde os tempos da graduação, década de noventa.

### 1.3 A gestação da obra *Água Viva*

*Água Viva* é o sétimo romance publicado por Clarice Lispector. Por volta de 1970, a escritora iniciou a tessitura do romance incorporando notas antigas; a primeira versão datiloscrita foi intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Em um segundo momento da criação, em meados de 1971 e 1972, o romance recebeu o título de *Objecto Gritante* e, no mesmo período, *Objeto Gritante*, e, por último, em 1973, foi dado à publicação no mês de agosto, impresso pela Editora Artenova, no Rio de Janeiro, com o título de *Água Viva* e um subtítulo “ficção” (IMS, 2004).

Atualmente, temos à disposição para pesquisa alguns manuscritos e datiloscritos como testemunho material do processo de criação do romance *Água Viva*. Esses documentos estão abrigados no Acervo Clarice Lispector, Setor de Literatura, em duas instituições sediadas no

Rio de Janeiro: a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)<sup>21</sup> e o Instituto Moreira Salles (IMS)<sup>22</sup>. Essas são as duas instituições que visitamos para investigar os manuscritos e datiloscritos e, assim, delinear um percurso histórico e contextual do romance *Água Viva*. Tais documentos podem suscitar muitas outras pesquisas a depender sempre de uma epistemologia, pois tratam da gênese de um acontecimento estético; de um “romance como obra de arte” (DELEUZE, [1969] 2011, p. 245), daquele tipo de romance de que se podem extrair muitas leituras considerando-o a partir de uma análise profunda e estratificada, em nível homológico até o seu atributo noemático (BARTHES, [1980] 2012).

Em nossa investigação a partir dos manuscritos e datiloscritos do romance *Água Viva*, entre tantas possibilidades, optamos por pesquisar o estilo da escritora em seu processo de criação artística, até a publicação da obra. Em seguida, estendemos o intuito para verificar se o estilo da escritura, no cronótopo da criação, manteve-se na publicação da primeira edição e nas subsequentes edições.

O cronótopo da criação do romance *Água Viva* é composto pelos seguintes testemunhos: um manuscrito autógrafo; um datiloscrito [com emendas ou variantes autorais manuscritas] da primeira versão, intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*; dois datiloscritos [com emendas ou variantes autorais manuscritas] intitulados *Objeto Gritante (Água Viva)*<sup>23</sup> e *Objeto Gritante (Transformou-se em Água Viva)*<sup>24</sup>.

No Instituto Moreira Salles (IMS, no Rio de Janeiro), encontram-se: o manuscrito autógrafo<sup>25</sup>, intitulado “Calo-me”, do *Acervo Clarice Lispector – Dossiê [Água Viva]*. É um autógrafo a tinta azul, um fólio, sem data, papel amarelado pelo tempo. Trata-se de uma das anotações esparsas de Lispector que veio compor a narrativa romanesca de *Água Viva*, presente nos datiloscritos e nas versões publicadas. As palavras deste fólio “Calo-me” [manuscrito

<sup>21</sup> A FCRB, no bairro de Botafogo, recebeu os primeiros documentos de Clarice Lispector, doados pelo filho Paulo Gurgel Valente, em 1977. Alguns anos depois, recebeu novos documentos (INVENTÁRIO, 1994). Segundo Gotlib (2014), o Arquivo Clarice Lispector na FCRB é composto por 2.163 documentos, fotos, quadros pintados por Clarice e objetos pessoais. Tive a alegria de ver e tocar uma das máquinas de escrever de Lispector, além de ver alguns objetos decorativos, esculturas e imagens de santos católicos.

<sup>22</sup> O IMS, no bairro da Gávea, abriga a coleção de fotos, livros de Clarice, ali depositados em 2004, além de documentos. No mesmo ano, o IMS lançou uma série especial dedicada a Clarice Lispector, intitulada *Caderno de Literatura Brasileira* (IMS, 2004).

<sup>23</sup> No dossiê que compõem esse datiloscrito, existem manuscritos esparsos, tais como: um “roteiro”, em que Lispector elencou algumas tarefas para realizar uma posterior leitura e nova escritura do romance; bem como outros manuscritos com ideias para a narrativa. O manuscrito “roteiro” pode ser visualizado na nova edição de *Água Viva* (LISPECTOR, 2019).

<sup>24</sup> O nome *Água Viva* [sem acento gráfico] compõem o título dos dois datiloscritos *Objeto Gritante* e *Objeto Gritante* na forma manuscrita efetuada pela escritora, por isso, ao nos reportarmos a ele, transcrevemo-lo sem o acento gráfico, respeitando a natureza do documento, registrando e valorizando o contexto de criação.

<sup>25</sup> Em nossa investigação pelo viés da Crítica Textual, o conceito de manuscrito autógrafo diz respeito ao manuscrito “feito em letra de mão pelo próprio autor” (CANDIDO, 2005, p. 23); é uma das fontes primárias, “a vontade mais pura do autor” (CANDIDO, 2005, p. 21).

autógrafo] podem ser visualizadas na primeira edição do romance publicada pela Artanova, (LISPECTOR, 1973, p. 78), bem como nas edições publicadas pela Rocco em 1998, 2017 (LISPECTOR, 1998; 2017, p. 65) e 2019 (LISPECTOR, 2019, p. 70).

Também se encontra no IMS o datiloscrito<sup>26</sup> intitulado *Atrás do Pensamento: monólogo com a vida* [BR IMS CLIT CL CL Pi<sup>27</sup>]; revisado por Lispector, com emendas e variantes autorais manuscritas, com objetivo de adições, substituições, subtrações e alterações no texto narrativo. O datiloscrito contém 151<sup>28</sup> fólios; os fólios estão subdivididos em seis pastas arquivísticas: cinco delas contêm 30 fólios cada e a sexta conserva a pasta de arquivo original, desgastada pelo tempo; além dessas pastas, há mais uma que abriga o manuscrito “Calo-me”, apresentado anteriormente. Esses documentos [o manuscrito e o datiloscrito do romance] compõem o Dossiê de *Água Viva* no IMS-RJ.

Em forma de registro, temos:

**Datiloscrito com emendas ou variantes autorais manuscritas. Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles. Record name: 001499. Código de Referência: BR IMS CLIT CL CL Pi. Dossiê [Água Viva].** Suporte textual. Dimensão: 151<sup>29</sup> fólios. Local: S.I. Data: 19--. Nível de descrição: Dossiê. Âmbito e conteúdo: Dossiê referente ao livro *Água Viva* formado pelos textos em prosa *Atrás do Pensamento: Monólogo com a vida, Calo-me* [roteiro] e a pasta com elástico que conservava o datiloscrito.

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, estão abrigados dois datiloscritos: o *Objeto Gritante (Água Viva)* [FCRB/AMLB/CL-pi-02a – 1 até 209<sup>30</sup>], bem como o *Objecto Gritante (Transformou-se em Água Viva)* [FCRB/AMLB/CL-pi-

<sup>26</sup> Ressaltamos mais uma vez que as três versões do romance *Água Viva*, uma no IMS e duas na FCRB, são datiloscritos com emendas ou variantes autorais manuscritas. O datiloscrito FCRB/AMLB-CL-Pi-02a pode ser visualizado em partes na nova edição do romance publicada recentemente pela Editora Rocco (LISPECTOR, 2019).

<sup>27</sup> Código de referência do datiloscrito no Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles.

<sup>28</sup> Pelo sistema arquivístico do IMS, existem 151 fólios no datiloscrito. Em nossa investigação, constatamos que são ao todo 150 fólios, pois ocorre uma notação repetida entre os fólios de número 100 e 101, fato que gerou o aumento do número de fólios nesse dossiê. Nossa função, ao constatarmos a repetição de notação, foi a de comunicar o fato à Supervisora que nos atendia no momento da pesquisa local para que, sendo possível, as notações arquivísticas fossem revisadas. Em nossa pesquisa, optamos por apresentar o número de fólios que tivemos o prazer de folhear em nota, e deixarmos o número oficial no texto da tese, em respeito aos trabalhos da Instituição, sempre cuidadosa com todo o Acervo Literário.

<sup>29</sup> Em respeito ao IMS e conforme explicamos na nota anterior, deixaremos no texto o registro oficial dos arquivistas da instituição, porém, relatando que encontramos e investigamos 150 fólios.

<sup>30</sup> *FCRB/AMLB/CL-pi-02a – 1 até 209* é a notação arquivística da FCRB que corresponde a FCRB: Fundação Casa de Rui Barbosa; AMLB: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira; CL: Arquivo Clarice Lispector; Pi: Produção Intelectual do titular; 2 (o número do datiloscrito dentro da série Produção Intelectual); a: o critério para deixar evidente a diferença entre os dois datiloscritos; e, por último, a indicação da quantidade de fólios do datiloscrito que vai de “1 até 209”.

2b – 1 até 185]<sup>31</sup>. No primeiro datiloscrito foram juntados alguns manuscritos; e o segundo é composto somente pelo texto em prosa. Esse conjunto de datiloscritos e manuscritos compõem o Dossiê *Água Viva* na FCRB-RJ. Descrevemos a seguir cada um desses datiloscritos.

O datiloscrito *Objeto gritante (Água Viva) – CL-pi-2a* contém 209 fólios – registro efetivado pelos arquivistas da FCRB, dos quais o total de 188 páginas (ou 188 fólios) se referem à narrativa escrita. A marcação datiloscrita das páginas feita pela escritora é iniciada na primeira página do romance (página 3; fólio CL-pi-2a-5) e, depois, foi dada a sequência até a última página da narrativa (página 188; fólio CL-pi-2a-209). As páginas que compõem a parte pré-textual do romance são compostas pela capa (n.p.; fólio CL-pi-2a-1); seguida pela página que contém uma nota explicativa da escritora (n.p.; fólio CL-pi-2a-2); e pela página das epígrafes (n.p.; fólio CL-pi-2a-3). Existem também algumas páginas com anotações correspondentes às folhas de: manuscrito “roteiro” (n.p.; fólio CL-pi-2a-4), portanto, um documento agregado ao datiloscrito; manuscrito com anotações diversas em folhas separadas com indicações sobre a narrativa e tarefas de escritura a serem realizadas (n.p.; sem registro arquivístico em fólios); e, por último, as anotações nos versos das páginas datilografadas do romance.

Todas as marcações efetuadas pela escritora no verso das páginas foram consideradas pelos arquivistas como fólios, incluindo o “roteiro” (CL-Pi-2a-4); por isso, chegou-se ao total de 209 fólios, soma apresentada acima. Nesse datiloscrito, as marcações ou variantes autorais foram grafadas a tinta azul e vermelha e tiveram o objetivo de, assim como nas outras versões, de tecer uma nova escritura para o romance, atividade relacionada ao processo de criação estética, de trabalho com a linguagem ou, ainda, de realização do labor de como “escrever em língua que ainda borbulha”, como disse Lispector (2005, p. 106) em uma palestra que proferiu sobre a Literatura de Vanguarda no Brasil.

Em forma de registro, tem-se:

**Datiloscrito com emendas ou variantes autorais manuscritas. Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. CL/Pi-02a.** Suporte textual. Dimensão: 209 fólios [sendo 188 fólios de texto em prosa]. Local: S.I. Data: 19--. Nível de descrição: Dossiê. Âmbito e conteúdo: Dossiê referente ao romance *Água Viva* formado por: um texto em prosa *Objeto Gritante (Água Viva)*; um manuscrito intitulado *Roteiro*; outros fólios esparsos manuscritos (com novas ideias para o romance ou mesmo desenvolvendo a ideia já constante na narrativa); bem como as variantes autorais manuscritas no verso das páginas do romance datilografado com expressões do tipo: “Fica”

---

<sup>31</sup> A explicação arquivística é a mesma da nota 30 (nota anterior), modificada apenas pela quantidade de fólios nesse dossiê identificado como “2b”, numerado do fólio “1 até 185”.

com o sinal de chave [pontuação] com abertura para a direita indicando que o conteúdo da página do datiloscrito permanece [possivelmente, o texto seria transcrito por meio da atividade de escritura, realizar-se-ia, então, uma nova “cópia”<sup>32</sup>]; em outras páginas do datiloscrito, às margens aparecem as variantes autorais manuscritas com a expressão “copiar, não cortar” (novamente, as indicações para a realização de uma nova cópia do romance antes da obra escrita e publicada) [uma mostra dessa tessitura, em fac-símile, é possível visualizar na nova edição especial de *Água Viva*, 2019].

O datiloscrito intitulado *Objecto Gritante (Transformou-se em Agua viva)* [CL-pi-02b] contém 185 fólios, os quais correspondem a 185 páginas contando-se com a numeração das páginas a partir da página inicial do romance (p. 3; fólio CL-pi-2b-3), antecedida pela página de capa (n.p.; fólio CL-pi-2b-1) e pela página de epígrafe (n.p.; fólio CL-pi-2b-2). Nessa versão, a escritora também fez alterações, um pouco menos em relação ao datiloscrito anterior [CL-pi-2a].

Em registro:

**Datiloscrito com emendas ou variantes autorais manuscritas. Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira CL/Pi-02b.** Suporte textual. Dimensão: 185 fólios. Local: S.I. Data: 19--. Nível de descrição: Dossiê. Âmbito e conteúdo: Dossiê referente ao romance *Água Viva* formado pelo texto em prosa *Objecto Gritante (Transformou-se em Agua Viva)*. O datiloscrito foi conservado em pasta com grampo, visível pelas marcas nos fólios; na FCRB, o documento é colocado em um invólucro.

Inicialmente, quando confrontamos os datiloscritos, fomos percebendo que a versão *Objeto Gritante (Agua Viva)* se aproxima do discurso literário que compôs a obra publicada em 1973; e o datiloscrito *Objecto Gritante (Transformou-se em Agua Viva)* se aproxima mais da escritura do datiloscrito que está abrigado no IMS, *Atrás do Pensamento: monólogo com a vida*; mais à frente, alguns fac-símiles nos ajudam a mostrar essa evidência.

Essa comparação possibilita-nos ver, de antemão, que o registro arquivístico e sequencial dos dois datiloscritos do romance *Água Viva* na FCRB, identificados como Acervo Clarice Lispector “CL-Pi-2a” e “CL-Pi-2b”, têm a função de registro do Arquivo-Museu, não implicando uma ordem cronológica de criação estética da obra *Água Viva*. Outro fator que evidencia essa hipótese não cronológica da criação para o registro na FCRB é o fato de que

---

<sup>32</sup> Recordamos que Clarice, em declaração às irmãs e à Olga (em discurso já reportado anteriormente) tinha o hábito de copiar seus textos, ou seja, não apenas transcrevê-los, mas se colocava novamente na posição de escritura, por isso, a escritura ia se tecendo em novas enunciações até o acabamento da obra em 1973.

nenhum datiloscrito contém a indicação de data (bem como os demais manuscritos disponíveis nos acervos, tanto do IMS quanto da FCRB). Só é, pois, possível traçar um percurso cronológico de criação estética de *Água Viva* a partir da própria escritura da narrativa, pela forma-conteúdo que a escritora foi tecendo em seu romance: dos datiloscritos à edição publicada.

Em síntese, elencamos os manuscritos e datiloscritos que fazem parte do corpus da investigação do cronótopo da criação de *Água Viva*; no quadro abaixo incluímos a identificação da natureza do documento, título, número de fólios e quantidade de páginas.

**QUADRO 1** – Manuscritos e datiloscritos do cronótopo da criação de *Água Viva*

Testemunho	Natureza	Título e data	n. de Fólios	Paginação
A	manuscrito	<i>Calo-me</i> [s.d.]	01	n.p.
B	datiloscrito (com emendas ou variantes autorais manuscritas)	<i>Atrás do pensamento: Monólogo com a vida</i> [s.d.]	150 <sup>33</sup>	150 <sup>34</sup>
C	manuscrito	<i>Roteiro</i> [s/d]	01	n.p.
D	datiloscrito (com emendas ou variantes autorais manuscritas)	<i>Objeto Gritante (Água Viva)</i> [s.d.]	209	188
E	datiloscrito (com emendas ou variantes autorais manuscritas)	<i>Objecto Gritante (Transformou-se em Água Viva)</i> [s.d]	185	185

FONTE: Elaborado pela Autora (2019)

Sobre a dimensão textual da obra durante o processo de criação, Lispector, em uma entrevista à *Revista Textura* (maio de 1974), falou a respeito, esclarecendo que:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... [...] Era *Objeto Gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água Viva*, coisa que borbulha. Na fonte” (GOTLIB, 2014, p. 399).

Partindo dessa declaração e considerando nossas observações no tocante à escritura, organização e sequencialidade dos fragmentos na narrativa de *Água Viva*, nos datiloscritos e na primeira versão publicada, constatamos que há indícios de que existiram outras cópias de cada

<sup>33</sup> De acordo com nossa investigação, anteriormente comentada em nota, encontramos 150 fólios, mesmo o registro arquivístico tendo feito a notação de 151 fólios.

<sup>34</sup> Conferimos a paginação do manuscrito e datiloscrito, conservado pelo IMS, desde a capa e página da epígrafe até a última página da narrativa que se encerra com a numeração feita a caneta pela escritora, a qual inseriu o número 151. Ao todo, esse dossiê é composto por 150 páginas.

um dos três datiloscritos disponíveis para consulta na FCRB e no IMS. “Esse livrinho tinha 280 páginas”, afirmou amorosamente Lispector. De fato houve uma redução, um corte, um trabalho de linguagem conforme declarou a escritora, traços que se materializaram também em números pela composição final dos datiloscritos (ver quadro 1): 150 páginas (Testemunho B), 188 páginas (Testemunho D), 185 páginas (Testemunho E); e a obra escrita foi publicada com 115 páginas, em 1973.

Em relação ao datiloscrito conservado no IMS, levantamos dois traços distintos no próprio dossiê: 1) um que diz respeito à diferença de papel (enquanto suporte), mostrando-se como um texto dividido em dois blocos: um bloco inicial mais conservado e sem incisões de alterações manuscritas efetivadas pela escritora e o outro bloco mais trabalhado em termo de notações e alterações autorais no texto; além de constatarmos dois tipos de letras de máquina de escrever, possivelmente houve uma junção de páginas datilografadas em momentos diferentes; 2) a numeração das páginas desse dossiê: inicialmente efetivadas a máquina, depois, da metade para o final da narrativa foram sendo alteradas; anulou-se a numeração datilografada e acrescentou-se a numeração a caneta, feita pela escritora.

Em nossa conjectura de que existiram outras versões [datiloscritos] do romance *Água Viva*, no contexto de criação de 1970 a 1973, para além das análises das variantes autorais manuscritas nos datiloscritos e do discurso literário elaborado em cada um desses documentos que estamos investigando, também nos apoiamos nos testemunhos de Clarice Lispector quando dizia que tinha o hábito de realizar cópia de seus textos. Por exemplo, citamos a carta pessoal encaminhada às irmãs Elisa e Tania, de Washington, no dia 17 de março de 1956: “Meu livro [o que seria o quarto romance: *A maçã no escuro*, publicado em 1961] está com Érico [Veríssimo] que parece estar gostando muito. Ele está fazendo várias anotações e vamos ver se concordo. [...] Esse livro teve umas oito cópias, cada uma um pouco diferente da outra” (LISPECTOR, 2002, p. 206). Em outro momento, na entrevista para o Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro, em 1976, sobre esse quarto romance, Lispector declarou que:

Eu me lembro muito do prazer que eu senti ao escrever *A maçã no escuro*. Todas as manhãs eu datilografava, chegava a 500 páginas. Eu copiei onze vezes para saber o que é que estava querendo dizer, porque eu quero dizer uma coisa e não sei ainda bem ao certo. Copiando eu vou me entendendo [...] (LISPECTOR, 2005, p. 157).

Clarice escrevia para se compreender e copiava para ir entendendo o que estava criando. Portanto, um estilo próprio da escritora em agir assim pelo desejo de escrever, de escritura como ato de compreender-se a si mesma, bem como a vida e a escritura própria.

Em relação ao período de finalização da primeira versão [datiloscrito] do romance *Água Viva*, provavelmente se deu em meados de 1971 (conforme ensaio do professor Severino, de 1989), intitulada *Atrás do Pensamento: monólogo com a vida*, Lispector deixou um bilhete para Olga Borelli, enquanto repousava um pouco. Era sua amiga mais próxima que a ajudava com a preparação e a realização de cópias ou transcrição de seus textos. Nesse bilhete, Lispector diz:

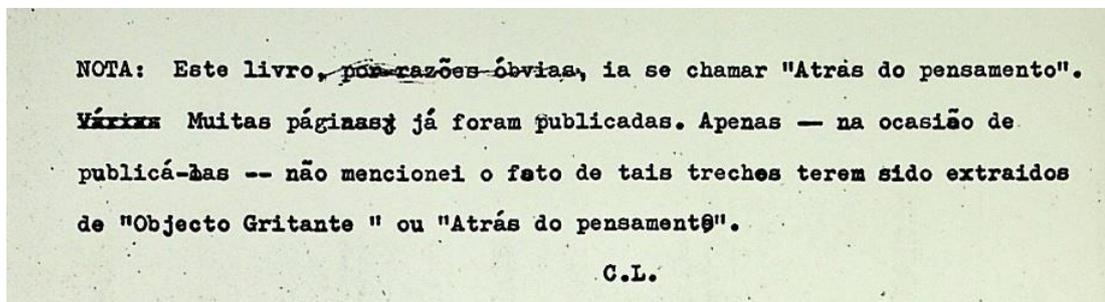
Olga, meu bem,  
 Não pude te esperar: estava morrendo de cansaço porque estou trabalhando ininterruptamente desde as cinco e pouco da manhã. Infelizmente eu é que tenho que fazer a cópia de “Atrás do pensamento” – sempre fiz a última cópia dos meus livros anteriores porque cada vez que copio vou modificando, acrescentando, mexendo neles enfim. [...] Vê que jeito você pode dar na Olivetti<sup>35</sup>, para você depois trabalhar nela enquanto copio na Olímpia o “Atrás do pensamento”. Abraços da Clarice – té já! (GOTLIB, 2013, p. 496).

Pelo bilhete, temos mais um novo indício de que houve mais de uma cópia para a primeira versão do romance *Água Viva*, e uma delas foi presenteadada ao amigo Alexandrino E. Severino, como o próprio relata em seu ensaio intitulado “As duas versões de *Água Viva*”, publicado pela primeira vez na Revista *Remate de Males*, de Campinas, edição de 1989 (SEVERINO, 1989), e recentemente na edição especial de *Água Viva* (LISPECTOR, [1973] 2019), publicada pela Rocco.

Ainda nesta seção queremos dar destaque à Nota que compõe o datiloscrito Objeto Gritante (Fac-símile 1), às capas dos três datiloscritos (Fac-símile 2) e às epígrafes (Fac-símile 3).

Em cena à *Nota*, iniciamos visualizando-a e depois seguem nossas observações.

FAC-SÍMILE 1- Página da *Nota*, Fólio CL-pi-2a-2 do *Objeto Gritante*



FONTE: Acervo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa

<sup>35</sup> Essa máquina de escrever está na Fundação Casa de Rui Barbosa; tivemos a alegria de vê-la, tocá-la e registrá-la em fotografia, a qual aparece artisticamente elaborada por Luciano Ponzio para a abertura do capítulo 2 desta tese.

A *nota* (acima) de Lispector inserida no datiloscrito *Objeto Gritante*, com 188 páginas, não foi incluída na obra publicada em 1973. Como se percebe, ela tinha a intenção de comunicar ao leitor que “muitas páginas” já haviam sido publicadas em outro momento. Em verdade, que mal haveria da escritora dialogar com seus próprios textos? Para refletirmos sobre isso, recorremos a Barthes ([1979] 1982), em *Sollers Escritor*, a fim de, assim, compreender esse movimento de escritura, próprio dos escritores.

Barthes inicia explicando que, “se o autor acrescenta hoje um comentário, é antes para participar na elaboração contínua de uma definição da escritura, que é necessário corrigir em relação e em cumplicidade com o que se escreve em torno dele”. Além disso, essa atitude de “acrescentar comentário” também se refere ao “direito do escritor a dialogar com seus próprios textos” (BARTHES, [1979] 1982, p. 13).

O autor fala da escritura como a atividade (ou função) que leva o artista a tecer seu texto no horizonte da pesquisa, de busca por “uma definição” de escritura própria e isso se dá pela atividade contínua. Lispector exerceu esse direito de dialogar e atravessar seus próprios textos, desejando (como diz a nota) comunicar tal direito aos leitores para que todos soubessem de antemão, antes da leitura a ser efetivada pelo leitor. Clarice interveio em alguns pontos de seu texto de “ontem”, deslocou-o, teceu-o, desfez o tecido e tornou a tecer, um diálogo de quase três anos com cada um dos originais de *Água Viva*, e mais intensamente com o datiloscrito *Objeto Gritante* (FCRB/AMLB/CL-Pi-2a).

Nesse datiloscrito, *Objeto Gritante*, vemos as emendas ou variantes autorais manuscritas com acréscimos de explicações, reparos, anulação, inserções, ampliações etc. Nesse momento de diálogo, Clarice se encontra consigo mesma na função de escritora; como diz Barthes, “respeita a partição de dois autores, ao invés de misturar verdadeiramente as escrituras” (BARTHES, [1979] 1982, p. 13). Esse espaço e tempo de “dois autores” pode ser compreendido como o espaço e tempo absoluto não correspondente ao espaço e tempo relativo do mundo real. Essa possibilidade de vermos a relação do espaço-tempo absoluto em outro espaço-tempo relativo é a noção do cronótopo na teoria bakhtiniana.

Nesse sentido, o cronótopo da escritora em 1970, por exemplo, foi sendo atravessado pelo cronótopo da escritora na atualidade [Clarice, no ano de 1973, olhando a si mesma em 1970, com os novos valores e novos olhares sobre seu texto, com os olhos de 1973], sempre no presente, uma persona sempre atualizada pelas novas experiências vividas, novos e outros pontos de vista desenvolvidos, novos e outros olhares, novas e outras compreensões de sua própria escritura. Em suma, trata-se de Clarice, em um determinado período da atualidade,

olhando para si no passado, recordando momentos anteriores e com o amadurecimento constituído na contemporaneidade.

Dessa forma, diz Barthes ([1979] 1982, p. 14): “o escritor deve considerar seus antigos textos como se fossem textos outros, que ele retoma, cita ou deforma, como faria com uma quantidade de outros signos”. Isso se deve ao caráter de dialogicidade da palavra literária e à noção de leitura, ou seja, ao movimento de leitura proposto por Barthes ([1973] 2010) no ato de ler: distrair-se e levantar a cabeça.

As emendas efetivas pela escritura em um texto podem, segundo Barthes,

[...] dar crédito à idéia de que um texto é ao mesmo tempo definitivo (não se poderia melhorá-lo, aproveitar a história que passa para torná-lo retroativamente verdadeiro) e infinitamente aberto (ele não se abre pelo efeito de uma correção, de uma censura, mas pela ação, pelo suplemento de outras escrituras, que o arrastaram no espaço geral do texto múltiplo) (BARTHES, [1979] 1982, p. 14).

Passamos às outras descrições e considerações a respeito da capa e epígrafes dos datiloscritos; e, logo depois, apresentamos os fac-símiles dos documentos.

➤ Datiloscrito A: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

Na capa consta uma dedicatória escrita a caneta tinta azul, abaixo do título do datiloscrito: “A J.D.A, que deseja ficar anônimo”. No fôlio n.º 2 desse datiloscrito consta a epígrafe inicial de Michel Seuphor com o signo de dúvida sobre a data ou referência “(?)” – entre parênteses. Em comparação com os demais fôlios, este equivale ao datiloscrito *Objecto Gritante*; sem outras emendas autorais.

➤ Datiloscrito B: *Objeto Gritante (Água Viva)*

A capa apresenta um conjunto de variantes autorais manuscritas, incluindo a denominação de “Água Viva” entre parênteses; um subtítulo ao romance como “Este é um anti-livro” [e o argumento de Lispector ao leitor: “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente que se trata de um anti-livro” e “o núcleo é ‘it’ neutro”]; e uma orientação para a leitura do datiloscrito: “comece a ler pelas páginas soltas e emende a leitura na página 48” (o que nos leva a crer na realização de uma nova cópia) [Clarice guardava os datiloscritos em pastas com grampos, conforme pudemos constatar pelas marcas visíveis nos fôlios].

Ainda descrevendo a capa do datiloscrito: consta a rasura do subtítulo que existia na primeira versão “monólogo com a vida” [enunciado que foi rasurado duas vezes, a primeira rasura na parte datilografada e a segunda rasura na parte manuscrita]. Clarice também escreveu próximo à rasura de “monólogo com a vida” a expressão “uma pessoa falando”, a qual entendemos como outro subtítulo ao datiloscrito, seguido de uma outra possibilidade, abaixo desse, também rasurado: “cartas ao mar”.

No Fólio n.º 3 desse datiloscrito constam as quatro epígrafes, a saber de: Man Ray, Michel Seuphor, Roland Barthes e Henry Miller.

Das epígrafes nos interessa trazer em cena o discurso reportado por Clarice Lispector de Roland Barthes, extraído do ensaio “A escritura do romance”, que compõe o livro *O Grau zero da escritura* (BARTHES, [1953] 1974, p. 136): “não há arte que não aponte sua máscara com o dedo”.

No referido ensaio, Barthes discute a relação estreita que se estabeleceu entre Romance e História [particularmente no século XIX, em que ambas tiveram maior desenvolvimento], bem como o fato de que em cada momento histórico produz-se um tipo de romance ou de História (romances epistolares, História por análises). O semiólogo aponta as convenções atribuídas ao romance: o uso do passado simples (o passado narrativo) e o uso da terceira pessoa do romance, ambos de natureza ambígua.

O passado simples é aquele que apresenta uma realidade “nem misteriosa, nem absurda; é clara, quase familiar, a cada momento contida na mão de um criador”, que “sofre a pressão engenhosa de sua liberdade”. Esse uso do passado simples se traduz em um “sistema de segurança” e como “um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade, para a justificação daquele e a serenidade desta” (BARTHES, [1953] 1974, p. 134).

Já em relação ao uso da terceira pessoa no romance, que representa uma “convenção indiscutida”, diz Barthes: “seduz os mais acadêmicos e os menos atormentados tanto quanto os outros, que, no fundo, julgam a convenção necessária ao frescor de sua obra” (BARTHES, [1953] 1974, p. 135).

Por isso, Barthes ([1953] 1974) diz que o uso da terceira pessoa é uma “convenção-tipo do romance; da mesma forma que o tempo narrativo, assinala e realiza o fato romanesco”; características próprias do romance no Ocidente, em que “não há arte que não aponte sua máscara com o dedo” (BARTHES, [1953] 1974, p. 136).

Uma outra possibilidade na narrativa, discutida por Barthes, é o uso do “eu” tido como não convencional. O autor explica:

Menos ambíguo, o “eu” é por isso mesmo menos romanesco: consequentemente, é, ao mesmo tempo, a solução mais imediata quando a narrativa fica aquém da convenção (a obra de Proust, por exemplo, quer ser apenas uma introdução à Literatura), e a mais elaborada, quando o “eu” se coloca além da convenção e tenta destruí-la, remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência (tal é o aspecto artificioso de certas narrativas gideanas) (BARTHES, [1953] 1974, p. 136-137).

Clarice Lispector aponta para o uso “ambíguo do ‘eu’”, enquanto autor-criador e o seu gesto de escritura “que aponta com o dedo a máscara que usa” (BARTHES, [1953] 1974, p. 136). Uma escolha já iniciada por Proust em sua escritura, como apontou Barthes. Tal poder atribuído ao escritor vem de sua escritura como o gesto aquém da convenção.

Pelas epígrafes, vemos Clarice Lispector em dois cronótopos: cronótopo de leitora (nessas epígrafes, constamos leituras transdisciplinares, transversais) e o outro cronótopo de escritora. Nesses dois cronótopos, Lispector realiza sua pesquisa, a intelectual buscando respostas, compreensões outras; e a escritura, buscando uma escritura aquém das convenções.

Barthes ao concluir o ensaio diz:

O passado simples e a terceira pessoa do Romance nada mais são do que esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que usa. Toda a Literatura pode dizer: “*Larvatus prode*”, avanço apontando minha máscara com o dedo. Quer se trate da experiência inumana do poeta, assumindo a mais grave das rupturas, a da linguagem social; quer da mentira credível do romancista – a sinceridade precisa aqui de signos falsos, e evidentemente falsos, para durar e ser consumida. O produto e, finalmente, a fonte de tal ambigüidade, é a escritura (BARTHES, [1953] 1974, p. 137).

É esse o produto de escritura, da busca por uma escritura diversa das convenções que Lispector, em nossa compreensão, traz como pré-texto na epígrafe barthesiana.

Clarice Lispector lançou-se ao risco ao utilizar-se do “eu” na narrativa; ao mostrar sua narrativa aos amigos e colocar-se em escuta; ao colocar-se em escuta de outras vozes (a respeito dos autores das epígrafes e outros); e, por fim, quando colocou a obra em publicação (também incentivada pelo filósofo e amigo Pessanha na carta de 5 de março de 1972, “Mas – e daí? Por que não o risco?”).

Lispector lançou-se na experimentação de uma escritura sem destino; seus datiloscritos e a obra publicada compõem o percurso dessa pesquisa de escritura; de uma pesquisa a “grau zero”, deslocando-se da unidade abstração da identidade (pessoa civil) em um outro lugar, em direção à alteridade, dando voz à personagem e à sua existência no espaço literário. É nessa dimensão de escritura que se posiciona Clarice Lispector.

➤ Datiloscrito C: *Objecto Gritante (Transformou-se em Agua Viva)*

A capa apresenta uma variante autoral manuscrita indicando que o datiloscrito “Transformou-se em *Agua viva*”, escrito a caneta e entre parênteses, uma indicação de que o datiloscrito estava em uma fase intermediária e de metamorfose, em transformação. No fôlio n.º 2, consta a epígrafe de Michel Seuphor, sem incidências de emendas autorais.

FAC-SÍMILE 2— Capas dos datiloscritos do romance *Água Viva*

<p>Datiloscrito A 001499/BR IMS CLIT-CL-CL-Pi <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i></p>	<p>Datiloscrito B FCRB/AMLB CL-Pi-02a <i>Objeto Gritante</i></p>	<p>Datiloscrito C FCRB/AMLB CL-Pi-02b <i>Objeto Gritante</i></p>

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles (testemunho A); Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa (testemunho B e C)

FAC-SÍMILE 3 – As epígrafes presentes nos datiloscritos do romance *Água Viva*

<p>Datiloscrito A 001499/BR IMS CLIT-CL-CL-Pi <i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i></p>	<p>Datiloscrito B FCRB/AMLB CL-Pi-02a <i>Objeto Gritante</i></p>	<p>Datiloscrito C FCRB/AMLB CL-Pi-02b <i>Objecto Gritante</i></p>
<p>"Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura, o objeto - uma pintura 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 incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência".</p>  <p>Michel Seuphor (?)</p>	<p style="text-align: right;">CL-02a-3 pi</p> <p>" - - - e gosto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo". Mán Ray</p> <p>"Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - uma pintura 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 incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência." Michel Seuphor</p> <p>" - - - não há arte que não aponte sua máscara com o dedo." Roland Barthes</p> <p><i>"Uma obra que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma". Henry Miller</i></p> <p style="text-align: right;">I. D2</p>	<p style="text-align: right;">CL-pi-2b-2</p> <p>"Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura, o objeto x - uma pintura 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 incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência." Michel Seuphor (?)</p>

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles (testemunho A); Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa (testemunho B e C)

Na próxima seção, empenhamo-nos na continuidade de nossa investigação, desta feita, efetivando um estudo comparativo entre os datiloscritos, a fim de levantarmos alguns apontamentos sobre: como essas diferentes versões e as variantes autorais manuscritas de Clarice Lispector evidenciam seu estilo? Não temos a pretensão de desenvolver nessa pesquisa um estudo sobre a genética da obra, pelo viés da Edição Crítica-Genética; somos cientes de que pode ser uma proposta interessante para pesquisas futuras.

#### 1.4 Os datiloscritos e a primeira edição de *Água Viva*: entrelaçando vozes

O datiloscrito *Objeto Gritante* foi lido pelo Professor de Filosofia da UFRJ e amigo, José América Mota Pessanha, a pedido de Clarice, com o qual já havia falado precedentemente por telefone. Na missiva de 05 de março de 1972, de São Paulo, para a escritora, Pessanha teceu comentários sobre o, então, futuro romance *Água Viva*. A carta<sup>36</sup> composta de quatro fólios, um datiloscrito, faz parte do Arquivo de Clarice Lispector, na Fundação Casa de Rui Barbosa<sup>37</sup>, na seção Correspondência Pessoal. Nessa carta, Pessanha afirmou que lera o livro e que ficou bastante perplexo, e mesmo diante dessa situação iria emitir apenas “impressões bastante pessoais e sem maior lastro crítico”, iniciando os comentários sobre a forma:

Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. [...] Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você-mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial (PESSANHA, *Carta*, CL-cp-097, 1972 [com destaque feito por Lispector, a caneta, na carta original]).

De todas as impressões apontadas por Pessanha na carta sobre a escritura de “Objeto Gritante”, Clarice fez o destaque na parte em que ele definiu sua escritura como um “escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente”; compreendemos que essa observação foi apreciada pela escritora, em virtude de sua pesquisa por meio da escritura [à época,

<sup>36</sup> Recentemente a carta veio a público na edição especial de *Água Viva*, de 2019.

<sup>37</sup> Os documentos, manuscritos e datiloscritos referentes a Clarice Lispector, foram doados pelo filho Paulo Valente Gurgel, em 1977.

possivelmente já estava com um ano de experimentação na criação do romance *Água Viva*], desejosa de que criasse algo diferente, que pudesse brincar com a questão do tempo, esmagando o tempo cronológico e, assim, fugindo aos moldes dos gêneros discursivos primários ou simples (denominação proveniente da teoria bakhtiniana).

Pelos indícios observados nos datiloscritos e na carta de José Américo Motta Pessanha (1972), o filósofo fez a leitura de um outro datiloscrito intitulado *Objeto Gritante*, existente possivelmente entre a versão *Objecto Gritante*, a qual não apresenta subtítulo, e a versão *Objeto Gritante*, que apresenta o subtítulo datilografado: “monólogo com a vida”; porém o subtítulo datilografado foi rasurado, depois reconsiderado e escrito a mão novamente [“monólogo com vida”] e em seguida rasurado novamente, sendo inserido um outro subtítulo “uma pessoa falando” – também rasurado depois –, e por último, foram acrescentados mais dois subtítulos “carta ao mar” [escrito a caneta de cor vermelha] e “Este é um anti-livro.

Conjecturamos que Clarice atendeu a uma das sugestões realizadas pelo filósofo, crítico e amigo Pessanha, registrada, cancelada, depois reconsiderada pela escritora, que escreveu a caneta e, por fim, cancelou novamente. Tudo isso por conta da sugestão do filósofo amigo, quando lhe disse em carta: “acho que talvez valesse a pena um subtítulo que, na medida do possível, identificasse a obra – como não ficção, como apontamentos, como um certo tipo de diário, enfim, como você considere melhor qualificá-la sem traí-la em excesso” (PESSANHA, CL-cp-097, 1972).

Em outro momento, Pessanha fala da trama criadora de Lispector comentando poética e carinhosamente sua maneira de apresentar as cenas literárias, em especial, sobre o contato da escritura e o leitor, quando diz:

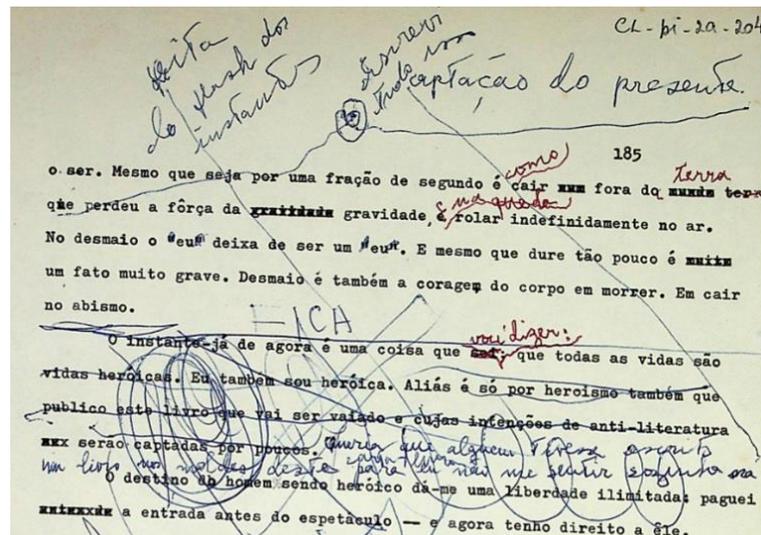
Gostei particularmente dos momentos em que você, diante do leitor, mostra como de um universo mental voltado também para o dia-a-dia pode surgir uma trama de ficção: parece uma bolha de criação artística que você deixa que se desenvolva até certo ponto e, quando quer, rompe. E volta ao cotidiano, ao telefone que toca, à reminiscência de um fato qualquer. Acho que sob esse aspecto o livro vale e muito (PESSANHA, *Carta a CL*, CL-cp-097, 1972).

Essa essência de cotidianidade no instante vivido atravessado por uma “bolha de criação artística”, que para nós é o próprio fragmento estético da escritura em Lispector, presente nas versões precedentes, chega à escritura do romance *Água Viva*. Em *Objeto Gritante*, Pessanha também ressalta que Clarice abandona “o enfoque psicológico e passa a outro nível de problema e de linguagem: o do ‘pensamento’”. E nesse sentido, o crítico observa que a “linguagem muda: você [Lispector] deixa de falar pelas personagens; elas já podem falar por elas mesmas e então

dialogam (o que raramente ocorria nas obras anteriores)”. Ou seja, para Pessanha, o trabalho com a linguagem no datiloscrito lido já se diferenciava especialmente no que se referia às relações “autor e herói”, “autor e realidade”, “forma e conteúdo” (em termos bakhtinianos, conceitos que serão abordados no capítulo seguinte). Em suma, podemos dizer que Pessanha observou que a escritora, no ato da escritura, ampliou a distância entre os fatos narrados e vividos pela personagem e os fatos vividos pela persona Clarice Lispector. Por isso, os traços autobiográficos foram diminuídos no datiloscrito finalizado em 1972 [o que fora lido por Pessanha].

Roncador (2019), em seu ensaio “Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado”, após ler e estudar o datiloscrito *Objeto Gritante*, chegou a algumas conclusões, uma delas é a de que Clarice, ao tecer a narrativa em *Objeto Gritante*, “questiona a instituição Literatura” e, por conseguinte, “os pressupostos artísticos de sua geração, como, por exemplo, o ideal de sublimação ou distanciamento do autor em relação a sua obra” (RONCADOR, 2019, p. 159). Logo depois, a pesquisadora afirma que Lispector, no final do datiloscrito supracitado, fala explicitamente de suas intenções “antiliterárias” e, portanto, sobre os possíveis ataques caso o datiloscrito fosse publicado; o fragmento do datiloscrito revisitado por Lispector e citado por Roncador pode ser visto no Fac-símile 4. Esse fragmento não aparece na obra publicada.

**FAC-SÍMILE 4** – Página 185, Fólio CL-pi-2a-204<sup>38</sup> de *Objeto Gritante*



**FONTE:** Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

<sup>38</sup> Transcrição do trecho que selecionamos do datiloscrito *Objeto Gritante* com as variantes autorais. “O instante-já de agora é uma coisa que vou dizer que todas as vidas são vidas heróicas. Eu também sou heróica. Aliás é só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos. Queria que alguém tivesse escrito um livro nos moldes deste para eu não me sentir sozinha na captação do presente” (LISPECTOR, *Objeto Gritante*, p. 185, fólio CL-Pi-2a-204).

Percebemos, na imagem do datiloscrito *Objeto Gritante* (com as emendas e variantes autorais), que Lispector/personagem declara sua face de “intenções de anti-literatura” devido ao estilo de sua escritura; segundo ela mesma, ela tem um estilo contrário aos padrões da contemporaneidade quando diz “que todas as vidas são vidas heróicas”, sendo ela uma personagem também “heróica”, e arremata dizendo “Aliás é só por heroísmo também que serão captadas por poucos” (LISPECTOR, *Objeto Gritante*, p. 185).

E agora, trazemos a fala da personagem em *Água Viva* contendo a mesma essência artística de não conformidade nem adequação a moldes, reagindo elegantemente através da linguagem pela atividade de escritura, em que a escritura passeia pela palavra objetivada na forma do discurso indireto livre; assim, dando passagem à voz do autor-criador-Lispector e à da personagem narradora como “voz única”. Assim, a personagem narra:

**FAC-SÍMILE 5<sup>39</sup>** – Página 79 do romance *Água Viva*

Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa. Dobrei-me de repente em dois e para a frente como em profunda dor de parto — e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei este domingo sangrento. Para cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são vidas heróicas.

A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it.

**FONTE:** Lispector (1973, p. 79)

A escritura da edição publicada visto nessa imagem (Fac-símile 5) é o resultado do diálogo com a imagem do Fac-símile 4 – do datiloscrito *Objeto Gritante*, já modificado conforme o desejo de escritura de Lispector. O trecho: “Todas as vidas são vidas heróicas” (LISPECTOR, 1973, p. 79) mantém o elo entre esses dois Fólios: Fac-símiles 4 e 5. Em face de tais constatações, é fácil depreendermos que a escritora, no processo de escritura da obra *Água Viva*, em sua gênese, encontrava-se no fazer estético entre a palavra objetiva (da vida real) e a palavra objetivada (da vida literária); ou seja, Lispector trabalhava a relação entre autor-criador e herói, relação que é distanciada do autor empírico, uma relação que está na lógica dialógica bakhtiniana de como compreender o processo estético da criação verbal (Literatura).

<sup>39</sup> Optamos por utilizar o Fac-símile da primeira edição de 1973 para mostrarmos o leiaute da página do romance e, principalmente, mostrar como se configura o espaço entre os fragmentos, um espaço diferenciado dos espaços expostos internamente em cada fragmento. Esse fato é um dos argumentos para o delineamento da noção de “Escritura entrelinhar” de Clarice [noção que construímos ao longo deste trabalho de tese].

Assim, Clarice ao criar a vida da personagem a partir de sua própria verdade ética e estética, dialógica por natureza, distancia-se dos sentimentos e pensamentos da escritora enquanto autor empírico. Essa relação é uma das conquistas da escritura revolucionária em *Água Viva*.

Lispector não dialogava apenas por correspondência com os amigos; também conversava sobre seus textos através de telefonemas. Outros interlocutores também se fizeram presentes em sua vida de escritora, além de amigos próximos, e tecerem considerações sobre a obra em estado datiloscrito, a pedido da própria Lispector. Entre seus interlocutores, citamos a escritora Nélide Piñon e o diretor Fauzi Arap, que leram seu datiloscrito *Objeto Gritante*, participando com suas sugestões (IMS, 2004, p. 33).

A escritora adorava ter a apreciação dos amigos sobre seu trabalho e lia cada uma com muito interesse, colhendo para si aquelas que considerava produtivas esteticamente em seu fazer artístico. Outras sugestões que não lhe apeteçiam, descartava-as.

Teresa Montero, professora de Literatura e biógrafa de Lispector, entrevistou a escritora Nélide Piñon, amiga de Clarice. O depoimento da escritora-amiga foi transcrito na dissertação de mestrado de Montero intitulada “*Eu sou uma pergunta*”: *uma biografia de Clarice Lispector*, de 1996; mais tarde, a dissertação transformou-se em livro e foi publicado pela Editora Rocco, em 1999. Segundo Montero: as “sugestões de Nélide restringiram-se a fazer cortes de repetições, isto é, as anotações do papel que Clarice punha no texto: ‘Ela repetia textos, esquecia de eliminar os papéis, por isso, às vezes, os textos apareciam mais de uma vez’” (MONTERO, 2019, p. 179).

O professor Alexandrino Eusébio Severino<sup>40</sup> (1931-1993) também leu os originais do romance *Água Viva*; Severino é muito conhecido pelos pesquisadores da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, especialmente em razão do ensaio intitulado “As duas versões de *Água Viva*”, escrito em homenagem à escritora no 10.º aniversário de sua morte.

Nesse ensaio, o crítico literário declara que, nos encontros que teve com Lispector, entre julho e agosto de 1971, além de ter um significado especial para sua vida, herdou da escritora uma cópia da primeira versão de *Água Viva*, que na ocasião se chamava *Atrás do pensamento: monólogo com a Vida*, um datiloscrito (SEVERINO, 1989).

Nesse primeiro encontro, Clarice confiou-lhe o original da primeira versão, pedindo-lhe que fizesse a tradução para a língua inglesa; porém, a “tradução não se efetuou, mesmo porque

---

<sup>40</sup> Foi Professor de Literatura Americana na Universidade de São Paulo (Marília), de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Texas (Austin) e na Universidade Vanderbilt, e crítico literário; era amigo de Clarice Lispector.

o livro, tal como fora escrito, nunca foi publicado”, declarou o professor (SEVERINO, 1989, p. 115).

Lispector continuou o processo de criação por mais dois anos (depois de 1971) até a publicação de *Água Viva*. Severino transcreveu, em seu ensaio, um trecho da carta recebida de Clarice com seus esclarecimentos sobre o motivo pelo qual ainda não tinha prosseguido com a tradução: “Quanto ao livro interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no **Objeto Gritante**” (SEVERINO, 1989, p. 115).

Da comparação efetivada pelo professor Severino (1989) e apresentada no ensaio já citado, recortamos alguns de seus apontamentos e vamos, aqui também, entrelaçando-os com outras vozes e pontos de vista.

1. Segundo Severino: Clarice havia dito que o título da primeira versão seria mudado, e estava pensando em “Objeto”; após concluído seria enviado para a Editora Sabiá.

Sabemos que a Editora Artenova publicou a primeira versão, em 1973. Teresa Montero (2019) nos ajuda a compreender essa passagem relatada pelo professor Severino (1989). Sobre a época, diz a professora:

A Sabiá, de seus amigos-escritores Fernando Sabino e Rubem Braga, tinha publicado cinco livros [de Lispector] até 1971; o último, o romance inédito *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), premiado com o Golfinho de Ouro, concedido pelo Museu da Imagem e do Som. Em 1973, a editora foi vendida para a José Olympio. Quando a Artenova entrou na vida de Clarice, no início dos anos 1970, ela colaborava intensamente na imprensa” (MONTERO, 2019, p. 177-178).

2. As duas versões de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Água Viva* diferem, sobretudo, na inclusão de aspectos biográficos na narrativa; ou seja, pela observação do crítico, na primeira versão, os aspectos da vida da autora (pessoa civil) aparecem com mais intensidade; e na primeira edição publicada, há um apagamento nítido em relação aos aspectos da vida biográfica da escritora.

Para elucidarmos essa observação do professor Severino (1989), selecionamos um trecho de cada um dos três datiloscritos e a edição publicada, não só as duas versões analisadas pelo professor; nos excertos percebe-se uma maior e menor incidência de dados biográficos. Iniciamos com o excerto do datiloscrito *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (Fac-símile 6), e, logo depois, mostramos os demais trechos dos outros dois datiloscritos (Fac-símiles 7 e 8) e do romance *Água Viva* (Fac-símile 9).

FAC-SÍMILE 6 – Página 6, Fólio CL-pi-6 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

Hoje , às três e meia da madrugada acordei. Elogo elástica, pulei da cama. E vim escrever, isto é, ser. Agora são cinco e meia da manhã. Não tenho vontade de nada: estou pura. Mas no dia das Mães, que foi ante-ontem, fiquei muito feliz. Havia uma união perfeita. Deixei-me ser rainha. Meus filhos me querem, ao que parece, perfumada e escrevendo: deram-me um perfume e uma caneta. Obrigada por ser mulher, e sendo fecundada, ter filhos. Meus filhos estão agora dormindo. Eu ia dizendo: que Deus ilumine os seus passos. Mas eu estou na obscuridade criadora. Estou escrevendo ao correr da máquina. Mas muita coisa eu não posso contar. Não quero ser autobiográfica. Quero ser "bio".

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

FAC-SÍMILE 7 – Página 9, Fólio CL-pi-2b-9 do *Objecto Gritante*

às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim escrever. Quer dizer ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho ~~vontade~~ vontade: estou pura. Mas no Dia das Mães ~~xxx~~ foi ante-ontem <sup>21</sup> fiquei muito feliz. Havia uma união perfeita. Deixei-me ser rainha. Meus filhos me querem ao que parece perfumada e escrevendo: deram-me perfume e caneta. Obrigada por ser mulher e quando fecundada ter filhos. Os filhos estão agora dormindo. Eu ia dizendo: que "Deus" lhes ilumine os passos. Mas eu própria estou felizmente na obscuridade criadora. Escrevo ao correr da máquina. Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser "bio".

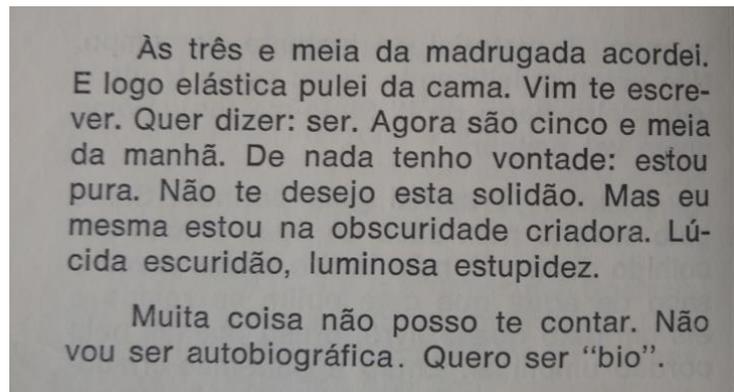
FONTE: Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

FAC-SÍMILE 8 – Página 9, Fólio CL-pi-2a-15 do *Objeto Gritante*

As três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. ~~Vim escrever. Quer dizer ser.~~ Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho ~~vontade~~ vontade: estou pura. Mas ~~no~~ Dia das Mães ~~xxx~~ <sup>21</sup> ~~fez~~ <sup>foi</sup> ante-ontem <sup>21</sup> fiquei muito feliz. Havia uma união perfeita. Deixei-me ser rainha. Meus filhos me querem ao que parece perfumada e escrevendo: deram-me perfume e caneta. Obrigada por ser mulher e quando fecundada ter filhos. Os filhos estão agora dormindo. Eu ia dizendo: que <sup>Deus</sup> ~~Deus~~ <sup>lhes</sup> ~~lhes~~ <sup>ilumine</sup> ~~ilumine~~ os passos. Mas <sup>eu</sup> ~~eu~~ <sup>própria</sup> ~~própria~~ estou <sup>felizmente</sup> ~~felizmente~~ na obscuridade criadora. Escrevo ao correr da máquina. Muita coisa não posso contar. Não vou <sup>ser</sup> ~~ser~~ autobiográfica. Quero ser <sup>bio</sup> ~~bio~~.  
*ilumina os passos. Mas eu própria estou felizmente na obscuridade criadora. Escrevo ao correr da máquina. Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio.*

FONTE: Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

**FAC-SÍMILE 9** – Página 42 do romance *Água Viva*



**FONTE:** Lispector (1973, p. 42)

Nesses excertos, inseridos em uma ordenação de escritura, da primeira versão até a obra publicada, vemos que, em *Atrás do pensamento* (Fac-símile 6) e *Objecto Gritante* (Fac-símile 7), os dados atribuídos à personagem com as expressões “meus filhos” e o agradecimento por “ser mãe”, são dados muito próximos da vida biográfica da escritora. Diante de sua escritura de pesquisa, percebe-se o trabalho desenvolvido no datiloscrito *Objeto Gritante* (Fac-símile 8), em que os dados da personagem próximos ao do autor empírico foram excluídos a caneta, cor vermelha, e as variantes autorais de inserção, nova escritura, colocadas a caneta azul. Na imagem seguinte (Fac-símile 9), notamos a escritura em *Água Viva*, sem indicações explícitas para uma associação à escritora em seu tempo biográfico. Portanto, a essência da escritura iniciada na primeira versão continuou na obra publicada, como afirmou Severino (1989) em sua análise, o que também foi possível constatar pelas imagens desses fragmentos da obra nascendo (Fac-símile 6, 7 e 8) e nascida (Fac-símile 9).

3. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais (SEVERINO, 1989).

Ana Cláudia Abrantes (2019b) confirmou essa extração de referências “demasiado pessoais”, como apontou Severino (1989), em seu ensaio “Escrita elástica”:

Na página 126 [do datiloscrito *Objeto Gritante*], confirmam-se as eliminações de conteúdo vivencial na retirada de trechos que aludiam ao pai e aos filhos da autora. O mesmo expediente é utilizado na página 155. Todo o trecho em que a narradora menciona a possibilidade de gangrena após o incêndio, a ‘devotada’ irmã solicitando que não realizassem qualquer amputação, tudo foi rasurado, sinalizando a intenção de retirada (ABRANTES, 2019b, p. 201).

Outra modificação no quadro ficcional é a substituição da profissão da personagem e narradora: ao invés de alguém que escreve profissionalmente, o “eu” passa a ser o de uma pintora que se inicia no ato de escrever. Essa alteração do primeiro ofício [para pintora] da personagem mostra a intenção da autora em reduzir o aspecto autobiográfico, tendo ela como primeiro ofício o de escritora na vida real. Segundo o professor Severino ([1989] 2019, p.144): “Foram necessários dois anos [depois de 1971] para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol: para que a transformação do pessoal em impessoal fosse aos poucos se realizando”.

Esse aspecto de distanciamento dos dados de identificação do autor empírico com a personagem, realizado pela escritura de Lispector, mostra-nos seu trabalho na função de autor-criador; um trabalho com a linguagem dos datiloscritos à obra publicada. Nesse sentido, podemos trazer em cena a questão da noção de autor.

A Crítica Textual, ramo da Filologia, que é uma das epistemologias que adotamos em nossa investigação, tem a finalidade de aproximar o texto literário, tanto quanto possível, da forma dada ou pretendida pelo autor quando de sua primeira publicação. Para isso, essa noção teórica leva em conta se a obra teve ou não algumas variantes no percurso da tradição da obra ou do texto, no percurso de sua transmissão por meio das edições publicadas. Por isso, observar a forma-conteúdo da obra pelo viés da Crítica Textual não quer dizer que o foco se dê sobre as alterações que impliquem se a obra tem maior ou menor grau de aspectos biográficos do autor internamente tecidos na narrativa. Ao invés disso, a metodologia da Crítica Textual se refere ao cuidado com a transmissão do texto literário; traduz-se como um olhar atento à obra publicada pelo autor em vida, de forma que a obra possa ser divulgada e chegue ao leitor como tecido narrativo mais próximo do que foi pretendido pelo autor.

Se houve manuscritos e datiloscritos da obra como a “vontade pura” do autor (BARTHES, [1978-1980] 2005), pode-se chegar a observações que elucidam a atividade de escritura do autor no âmbito do enunciado e no âmbito da enunciação; portanto, são documentos que portam marcas, traços da escritura e variantes que podem indicar, alterar ou confirmar o estilo do autor e o sentido do texto. Bakhtin ([1979] 2011, p. 60) diz que o todo da obra é uma expressão do autor; e cada personagem expressa a si mesmo.

Assim, tornamos a questão do autor, tendo em vista as observações efetuadas pelo professor Severino (1989), bem como de Pessanha (1972) e Abrantes (2019a), em relação à redução de dados autobiográficos na obra publicada em comparação com os datiloscritos. Uma diminuição, mas não o apagamento total de traços autobiográficos; em *Água Viva* houve um

trabalho de escritura que realizou – dos datiloscritos à obra publicada – esteticamente uma distância metafórica entre a narrativa literária da vida da personagem e a narrativa de vida da escritora Lispector como pessoa civil.

Aqui é possível aproximarmos a noção de autor dada pela teoria de Bakhtin e o seu Círculo e a de Barthes, em que ambos consideram, em uma primeira leitura (ou primeiro movimento de leitura) na análise de um texto literário, a biografia pessoal, o contexto imediato do autor empírico. Em Bakhtin, essa reflexão sobre o autor faz parte da noção da “arquitetônica do autor” ou “cronótopo do autor”: autor-homem [pessoa civil] e autor-criador (BAKHTIN, [1975] 2010; [1979] 2011); em Barthes, tal reflexão faz parte da noção de “estilo” ou “biografema” (BARTHES, [1953] 1971; [1975] 2003).

O texto literário, nesse contexto, mostra-se como uma arquitetura ou como um tecido de escritura, que após recebida a assinatura e o acabamento do escritor, distancia-se dele e passa a viver no tempo da Literatura (“o tempo grande”, segundo Bakhtin), nascendo desse momento em diante uma nova relação, àquela com o leitor. Nesse sentido, o “todo estético” é criado, não pelo mesmo cronótopo (do escritor e do leitor), mas é criado de maneira ativa, tanto pelo autor quanto pelo espectador; esse último como leitor é também um coautor do texto literário.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1979), compôs uma arquitetura estética para pensar o autor, a qual se configura por distinguir entre autor-criador e autor-pessoa. O autor-criador é aquele que dá forma ao objeto estético, ou seja, compreende-se como elemento constitutivo do texto literário (da obra); o autor-pessoa se refere ao elemento do acontecimento ético e social da vida, da “realidade cognitiva e ética” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 173). Essa noção de autor-pessoa nos remete às noções de autor empírico ou autor biográfico.

Bakhtin afirma, em *O autor e o herói na atividade estética*, que: “o que é indispensável para a criação de um todo artístico (inclusive no caso de uma obra lírica), não é expressar sua vida e sim expressar-se *sobre* sua vida pela boca do outro” (BAKHTIN, [1979] 2003, p. 102). Lispector cria sua personagem, seu “outro” na vida literária; só nessa relação é que o acontecimento estético se realiza na presença de dois participantes que “pressupõe duas consciências que não coincidem”.

Por isso, para a realização do ato estético em direção à alteridade, ao “outro”, deve, primeiramente, haver um distanciamento (metafórico) entre o autor-criador e o autor-pessoa (ato ético); ou seja, o autor-criador deve colocar-se em uma posição de exotopia (podendo ser uma exotopia maior ou menor; ou seja, uma visão mais ou menos distanciada da vida real), deixando sua posição sobre a vida ética e se colocando na posição de contemplação estética, na

atividade de escritura. Assim, tudo o que é introduzido em uma obra, graças ao excedente de visão do autor, constitui a forma estética da sua obra como um todo artístico.

Augusto Ponzio ([2008] 2009) explica-nos que a exotopia da palavra literária permite a afiguração dessa “[...] alteridade constitutiva da consciência e da palavra; a palavra fica objetivada e o autor permanece fora dela; [...] podemos encontrar nela [na obra] o autor representado [afigurado], convertido em outro, mas não o autor que representa [afigura] o autor puro, o escritor [autor-pessoa, autor-biográfico]” (PONZIO, A., [2008] 2009, p. 66).

No romance *Água Viva* encontramos uma personagem escritora na primeira versão do datiloscrito *Atrás do pensamento*, profissão da personagem que foi alterada para uma personagem pintora nas versões sequenciadas *Objecto Gritante* e *Objeto Gritante*. Severino (1989) aponta que a personagem pintora aspira a ser escritora. Essa alteração feita por Clarice Lispector (como autor-criador) não alteraria a leitura dos elementos estéticos (enunciação) que fazemos (enquanto leitores-escritores, segundo Barthes) a respeito de sua obra compreendida no seu cronótopo literário.

Para Bakhtin ([1979] 1997<sup>41</sup>, p. 27): “o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; [...] ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que reside a esse ato”.

Bakhtin complementa que: [...] “o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo” (Os aspectos técnicos do ato criador, a perícia, são claramente perceptíveis, porém, de novo, no objeto) (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 27).

O filósofo nos esclarece que a “relação esteticamente criadora com a personagem e o seu mundo é uma relação com quem tem de morrer (*moriturus*), é sua contraposição à tensão semântica do acabamento salvador” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 176). Ou seja, o autor-criador tem uma corporeidade que se dissolve, morre, termina quando a obra é concluída, publicada e colocada em circulação; a personagem criada se desliga do processo que as criou e a obra passa a viver uma vida autônoma, passa a viver no “tempo grande” da Literatura, como dissemos anteriormente. Daí em diante, a obra nasce para o cronótopo do leitor real, do público; e ao leitor, não interessa o autor-criador, nem ao texto literário.

---

<sup>41</sup> Edição da obra *Estética da criação verbal*, de 1979, traduzida do francês para o português por Maria Ermantina Galvão G. Pereira.

4. O resto, o âmago do livro, já se encontra na primeira versão. Outro apontamento do Prof. Severino (1989). Para realizamos nossos apontamentos, apresentamos os excertos em que aparece uma mostra da essência da escritura em *Água Viva*.

**FAC-SÍMILE 10** – Página 3, Fólio CL-pi-3 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

É incrível como faltam as palavras. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. Mas há também o mistério do neutro, em inglês "it". O neutro é vivo, é mole, tem o pensamento que uma ostra viva tem. Será que a ostra, quando arrancada de sua raiz, sente ansiedade? Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e ela se contorcia toda. Eu estava comendo o neutro vivo. O neutro vivo é Deus.

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

**FAC-SÍMILE 11** – Página 5, Fólio CL-pi-2b-5 do *Objecto Gritante*

É incrível como faltam palavras. Mas recusp-me a inventar novas: as que existem já poderiam dizer tudo. Se houver força. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. É nesse terreno do "é-se" que sou puro êxtase. É-se.

Mas há também o mistério do neutro. Que em inglês é "it". O neutro é vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta. Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e a via — com certo horror e muito fascínio — eu a via conter-se toda. E eu estava comendo o neutro vivo. O neutro vivo é "Deus".

FONTE: Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

**FAC-SÍMILE 12** – Página 5, Fólio CL-pi-2a-8 do *Objecto Gritante*

*se chama* CL.02a-8  
Pi.  
5

~~que existem já poderiam dizer tudo. Se houver força. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. É nesse terreno do "é-se" que sou puro êxtase. É-se.~~

~~Que em inglês é "it". O neutro é vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta. Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e a via — com certo horror e muito fascínio — eu a via conter-se toda. E eu estava comendo o neutro vivo. O neutro vivo é Deus.~~

*deu-se*  
*Tu és*  
*da ostra*  
*interliga as coisas entre*

que existem já poderiam dizer tudo. Se houver força. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. É nesse terreno do "é-se" que sou puro êxtase. É-se.

Mas há também o mistério do neutro. Que em inglês é "it". O neutro é vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta. Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e a via — com certo horror e muito fascínio — eu a via conter-se toda. E eu estava comendo o neutro vivo. O neutro vivo é Deus.

FONTE: Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

Aqui, recortamos as ideias contidas nos três datiloscritos (Fac-símiles 10, 11 e 12) e comentamos, são elas:

a) o discurso da personagem sobre a falta das palavras. Reflexão da personagem sobre a língua enquanto sistema linguístico limitado, restrito, um código verbal que não diz tudo. Barthes ([1978] 2004) dizia em *Aula Inaugural* que a língua é “fascista”, pois nos constrange a dizer [e muitas vezes de maneira insuficiente] com as palavras que temos a disposição na língua, portanto, um sistema que resulta na “falta” de palavras como disse a personagem. Depois, a postura da personagem, diante dessa constatação da falta de palavras, foi a da recusa em criar novas palavras – e no romance todo, a personagem não cria novas palavras, utiliza as existentes na língua e dá-lhes novos sentidos, a exemplo da palavra “beatitude”, para significar o gesto de escritura. A personagem também trouxe para a narrativa palavras de outra língua como o próprio “it” da língua inglesa e “adagio” [mas que Lispector escreve “adaggio”] da língua italiana.

b) Faz um discurso sobre o “it” proveniente do inglês e sua importância na narrativa como elemento fundamental “vivo e mole”;

c) E, por último, a narração sobre o fato da personagem ter comido ostras em Paris, pingando sobre elas um pouco de limão para, então, ficar fitando-as se retorcendo. Essas ideias ganharam nova tessitura no romance *Água Viva*.

Assim, transcrevemos do romance publicado os fragmentos que contiveram as ideias acima recortadas mostrando como elas resultaram configuradas nos fragmentos da página 34 e 35 (abaixo transcritos) com uma diferenciação: o que antes se concentrava em um fragmento (Fac-símile 10) ou em dois (Fac-símiles 11 e 12), em *Água Viva* configurou-se em mais de dois fragmentos e com um distanciamento interno entre esses fragmentos [entre o primeiro fragmento que traz a ideia da falta de palavras e o último que versa sobre o “it”] de oito outros fragmentos [simbolizamos a ausência desses oito fragmentos por colchete e reticências na transcrição abaixo]. Portanto, nota-se que houve um trabalho de escritura intenso por parte da escritora entrelaçando e tecendo seus escritos anteriores com as novas enunciações de sua própria escritura. Vejamos, então, a tessitura dessas ideias no romance:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (LISPECTOR, 1973, p. 34).

[...]

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 (LISPECTOR, 1973, p. 34-35).

As ideias em seu “âmago”, como disse Severino (1989), continuaram na tessitura da obra publicada, porém com pequenas modificações nessas ideias, especialmente em duas: sobre a origem do “it” e a localização de onde a personagem comia ostras. O discurso sobre a língua (o sistema) continuou (e também foi enriquecido por novas expressões); o discurso sobre o “it” ampliou-se (excluindo-se a indicação de origem declarada do termo “it”: do inglês); e, por último, manteve-se o discurso sobre as ostras e o limão pingado nelas, inclusive a retorcida das mesmas quando acertadas pelo limão, retirando-se do romance apenas a indicação do país onde a personagem comia as ostras, que era “nas ruas de Paris” (Fac-símiles 10, 11 e 12), acrescida de um discurso filosófico sobre identidade e alteridade: “E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus.”

Os excertos acima extraídos dos três datiloscritos (Fac-símiles 10, 11 e 12) e da obra escrita e publicada (os fragmentos transcritos) mostram como Lispector constituiu sua escritura de pesquisa, mantendo, como apontou Severino (1989), o âmago apresentado na primeira versão, *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, e desenvolvendo, assim, a noção do “neutro” e do “it”.

Nesses excertos podemos destacar dois aspectos desse trabalho estético: o primeiro referente ao movimento, ao deslocamento do discurso literário (o tema dos fragmentos: nos três datiloscritos aparece no início da narrativa na página 3 (Fac-símile 10) e página 5 (nos Fac-símiles 11 e 12). No romance, os discursos referentes aos mesmos temas dos Fac-símiles 10, 11 e 12 aparecem nas páginas 34 e 35, ou seja, bem depois da parte inicial do romance, dizeres que foram deslocados do início para a metade da narrativa, com novas tessituras. Tal processo de escritura denota o movimento de “idas e recuos”, conforme denominou Abrantes (2019a) em seu ensaio, ao qual acrescentamos que foi nato do gesto de escritura e como movimento de enunciação, pesquisa e descobertas.

O segundo aspecto que observamos é referente ao distanciamento da palavra objetiva – que explica e significa as coisas (aquela dos discursos ordinários, da comunicação, da informação) – chegando-se à palavra objetivada (aquela dos discursos literários), quando a escritora afirmou nos datiloscritos que o “neutro” em “inglês é it” (incluindo aí, o trabalho entre língua e estilo). Recortamos esse movimento de escritura em Lispector:

Mas há também o mistério do neutro, em inglês “it” (*Atrás do pensamento*, p. 3)

Mas há também o mistério do neutro. Que em inglês é “it”. (*Objeto Gritante*, p. 5)

Mas há também o mistério do it que em inglês se chama it. (*Objeto Gritante*, p. 5)

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: [...] (*Água Viva*, p. 35)

Essa busca de Lispector pelo “neutro” na escritura nos remete à busca de Barthes pelas noções de “neutro” e “escritura” iniciada em *O Grau Zero da Escritura*, obra de 1953; busca também anunciada pela escritora na epígrafe do datiloscrito *Objeto Gritante* (Fac-símile 3) apontado anteriormente, como pré-texto ao seu texto literário nascente *Água Viva*: “... não há arte que não aponte sua máscara com o dedo” (BARTHES, [1953] 1974, p. 136).

A reflexão sobre o “neutro” em Barthes se refere a uma escritura ao grau zero, e na qual a escritura tem a função de mediadora entre a língua e a Literatura: a “língua, portanto, está aquém da Literatura” e o “estilo está quase além” (BARTHES, [1953] 1974, p. 122). O estilo, para Barthes, “não passa de metáfora, vale dizer, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor” [estrutura enquanto depósito de duração, diz Barthes]. Portanto, “toda Forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura” (BARTHES, [1953] 1974, p. 123-124). É por esse caminho da escritura que Lispector se coloca na gestação da obra *Água Viva*. Para Barthes:

Nesse caminho da escritura, encontramos ainda um outro “âmago” do discurso literário lispectoriano – que queremos destacar nesta tese, presente nos datiloscritos e no romance publicado – que é sobre o trabalho da escritora com as metáforas, especialmente realizado e visualizado através das variantes autorais no datiloscrito *Objeto Gritante* (CL-02a, FCRB/AMLB). Por exemplo: de “inconsciente” para “nossa ilimitada infra-estrutura”; de “consciente” para “nossa subjacência”, no fragmento:

Nós nos ligamos ao infinito através do inconsciente [de nossa ilimitada infra-estrutura], do atrás do pensamento. Nosso consciente [nossa subjacência] é infinito [infinita] (LISPECTOR, *Objeto Gritante*, CL-pi-2a-144).

Ainda sobre o trabalho com as metáforas, destacamos também a expressão “atrás do pensamento” [a mais frequente na tessitura romanesca] – utilizada como metáfora para a palavra “subconsciente” –, que Lispector empregou em sua criação, inclusive dando-a como título ao primeiro datiloscrito do romance em gestação: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Essa modificação autoral, anotada em nossa Folha de Pesquisa do dia 23 de outubro de 2018, na Sala de estudos da FCRB-RJ, realizou-se em outros fragmentos do datiloscrito *Objeto Gritante*.

No excerto abaixo, apresentamos um dos fragmentos em que se realizou tal variante autoral, inicialmente o transcrevemos<sup>42</sup> e, depois, colocamos entre colchetes a modificação preterida por Lispector que fez anotações no datiloscrito com caneta nas cores azul e vermelha (reproduzida as cores optadas por Lispector, bem como mantivemos a ortografia do datiloscrito).

– Sabe que muitas vezes [vêzes] não entendo o que eu mesma escrevo [pinto]?  
 – Comigo é quando falo. Eu pergunto-me: quem está falando dentro de mim?  
 – É porque ninguém – porém ninguém [ninguém] mesmo – pode chegar ao limiar mais último do subconsciente [atrás do pensamento]. E a gente não entende o subconsciente [esse infinito terreno] (LISPECTOR, *Objeto Gritante*, CL-pi-2a-Fólio 131).

Na edição publicada em 1973, a palavra “subconsciente” não aparece, nem o fragmento acima reportado. A expressão “esse infinito terreno” [a segunda opção de metáfora para “subconsciente”] não está presente em *Água Viva*. Já a palavra “terreno” aparece uma única vez como metáfora de “subconsciente”, igualmente à ideia do emprego da expressão “esse infinito terreno” (no excerto acima), logo depois da metáfora “atrás do pensamento”, evitando, assim, uma duplicidade da palavra em um mesmo período. Vejamos:

[...] Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (LISPECTOR, 1973, p. 34).

Para nós, as variantes autorais envolvendo as metáforas realizadas nos datiloscritos são importantes, pois percebemos que elas possibilitam um contato mais próximo do leitor com o tecido da narrativa em sua profundidade estrutural, temática, contribuindo, portanto, como

---

<sup>42</sup> Transcrevemos esses fragmentos sobre o trabalho com as metáforas e não inserimos os Fac-símiles, pois como já esclarecemos anteriormente, obtivemos a autorização para o uso de imagem dos quinze fólios iniciais e quinze fólios finais de cada datiloscrito para esta pesquisa.

chave de leitura para novas e outras interpretações do romance publicado; mesmo que a tessitura de 1973 não seja o espelho dos fragmentos constituídos nos datiloscritos, em se tratando de conteúdo-forma.

Em *Água Viva*, é possível encontrarmos vinte e uma ocorrências da metáfora “atrás do pensamento”, e em algumas dessas ocorrências aparece um arranjo especial, do tipo: “atrás do que fica atrás do pensamento”, “atrás do pensamento – mais atrás ainda”, “Tudo atrás do pensamento”, “Bem atrás do pensamento”, “Atrás do atrás do pensamento”, “Atrás do meu pensamento”, “Atrás do atrás do pensamento-sentimento” (LISPECTOR, 1973).

5. Das 151 páginas originais, somente as cinquenta iniciais e as últimas três têm algo em comum [pelo datiloscrito pesquisado no IMS-RJ o arquivo é composto por 150 fólios, como já observamos precedentemente].

6. Cem páginas foram simplesmente eliminadas, ou por conterem passagens demasiado subjetivas, ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas.

Clarice, enquanto personagem narradora em *Atrás do pensamento*, mostra a face mais biográfica, como já apontaram Pessanha (1972), Severino (1989) e Abrantes (2019a); talvez por essa razão, tenha ocorrido a redução de “cem páginas” conforme análise do professor Severino (1989).

Trazemos uma outra cena bem próxima do cronótopo cotidiano da escritora, que encontramos no datiloscrito *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (Fólio n.º 139) e no datiloscrito *Objecto Gritante* (Fólios n.ºs 169 e 170). Não foi possível verificar se esse fragmento compôs o datiloscrito *Objecto Gritante*, pois como dissemos, pesquisamos apenas as 15 páginas iniciais e as 15 páginas finais de cada datiloscrito e obtivemos autorização do herdeiro de Lispector para obtê-las em imagens, e assim efetivarmos nossa pesquisa. Porém, sabemos que o referente fragmento não veio a compor o romance *Água Viva*, em 1973.

O contexto dessa cena (como ato biográfico): a personagem de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* sente-se com remorsos por ter recebido perguntas de alguns estudantes da Universidade e não as ter respondido, dizendo que se esqueceu de respondê-las e que fez naquele instante: “respondo-as (sic) suscitamente agora” (LISPECTOR, *Atrás do pensamento*).

1 – “Que significa “ser jovem no seu entender?” Ser jovem é estar pleno de planos construtivos para si próprio e para o Brasil.

2 – “As pessoas podem “nascer” mais de uma vez na vida?” Podem. Eu já morri várias vezes em silêncio, com discrição. E renasci das cinzas.

3 – “Sua vida até hoje é um renascer renovado a partir de cada experiência, ou é uma sequência una de experiências que se justapõem?” Não estou entendendo muito bem a pergunta, ando um pouco lenta de espírito.

4 – “O Brasil é hoje uma nação onde predominam os jovens. Cerca de setenta por cento da nossa população tem idade inferior a trinta anos. Prevê-se nos próximos dez anos um aumento maior do nível percentual acima citado. Prevê-se também, com muita probabilidade, que nesse espaço de tempo os atuais dirigentes do país, quase todos septuagenários, tenham abdicado de suas funções por razões naturais independentes de sua vontade. Como você anteciparia uma visão desse Brasil futuro, em que o comando político-administrativo estará nas mãos dos jovens de hoje?” Se os jovens de hoje souberem manter o espírito jovem magnífico que os domina, também o Brasil irá para frente. Mas se se aburguesarem os ideais, terminarão tão sequiosos de glória e de comando como os dirigentes de qualquer país.

5 – “Você acredita em liberdade?” Só posso viver realmente em liberdade (LISPECTOR, *Atrás do pensamento*, Fólio CL-pi-139).

Esse contexto presente na narrativa, como dissemos, é muito próximo à realidade de Clarice Lispector, do autor-pessoa; tendo em vista sua profissão como escritora, fez com que as pessoas se interessassem por sua opinião. As respostas de Clarice Lispector às perguntas fazem eco em nossa contemporaneidade, são questões urgentes também para se pensar em um país, aliás, se pensar em um futuro para o nosso país. A personagem de *Água Viva*, depois das questões respondida fala sobre a “esperança”, dizendo:

Mas se através de tudo corre a esperança, então a coisa é atingida. No entanto a esperança não é para amanhã. A esperança é este instante. Precisa-se dar outro nome a certo tipo de esperança porque esta palavra significa sobretudo espera. E a esperança é já. Deve haver uma palavra que significa o que quero dizer (LISPECTOR, *Atrás do pensamento*, Fólio CL-pi-139).

No mesmo âmag, a personagem continua sua reflexão entorno das palavras, da questão linguística, da relação entre o significado e o significante. Ela anseia por sair da trama linguística, pesquisando novos sentidos a partir do instrumento que tem à disposição que é o próprio sistema da língua e seus códigos. Essa atitude da personagem [o herói de *Água Viva*] será fluída em todo o romance, pois trata-se da busca dela através da aventura da escritura.

Clarice Lispector não utiliza esse fragmento no romance *Água Viva*, versão final publicada em 1973. Como se trata de um romance composto em fragmentos e por Lispector chamado de “instantes-já” ou “instantes”, ele [o romance] nos leva para a desordem das coisas no mundo, dizemos isso pensando com Barthes quando versou sobre a fotografia (em *A câmara clara*): “por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” (BARTHES, [1973] 2012, p. 15). Em uma primeira leitura sobre a Fotografia, Barthes entendeu-a como ligada sempre ao seu referente, ou seja, “Nel testo fotografico il rapporto fra significante e

significato o, addirittura, fra il significante e il suo referente sembra assolutamente immediato, ai limiti della tautologia<sup>43</sup> (PONZIO, J., 2006, p. 303).

Nesse sentido, apontamos como a não presença desse fragmento (citado no excerto acima) no romance *Água Viva* pelo fato dele ter maior ligação aos referentes biográficos de Clarice Lispector (pessoa civil), no caso: a escritora sendo entrevistada por universitários; e pelo direito ao labor artística de diálogo com seu próprio texto. Fora disso, não há razão outra para Clarice Lispector realizar sua escritura marcando um ou outro fragmento em especial, tão nobre seja sua escritura de instantes.

Em outros fragmentos de Clarice Lispector [uma leitura-escritura entre os datiloscritos e a primeira versão publicado do romance], constatamos outros exemplos a partir de palavras que trazem uma relação bem próxima com o referente biográfico da escritora, das vivências da escritora fora do Brasil. Em termos linguísticos, percebemos a relação entre o significado e o significante das palavras “adagio” (escrita no romance como “adaggio”) e “allegro” (escrita no romance como “alegro”), da língua italiana, no contexto do romance *Água Viva*.

Quem lê a obra de Clarice Lispector ou sua biografia tem conhecimento de que ela morou no exterior: Itália, Suíça e Estados Unidos. E a convivência nesses lugares gerou, certamente, como a nós todos, novos valores e novos traços culturais. Como diz Bakhtin, somos constituídos em nossas relações cotidianamente.

Clarice Lispector teve contato com a Itália por viagens e por ter morado um tempo em Nápoles. Daí, sua vivência com a língua italiana, sem deixarmos de entender que falava outras línguas. Neste caso, falaremos das palavras italianas que aparecem nos datiloscritos e no romance *Água Viva*. Outras cenas que portam o discurso sobre a “palavra” e sobre a própria língua.

Inicialmente destacamos a palavra “adaggio” e “alegro” escritas na narrativa da primeira versão do romance; sublinhamos o enunciado no dois datiloscritos e, depois, mostramos o enunciado na obra publicada. Na sequência, apontamos algumas considerações.

---

<sup>43</sup> “No texto fotográfico, a relação entre significante e significado ou, de fato, entre o significante e seu referente parece absolutamente imediata, aos limites da tautologia”

FAC-SÍMILE 13 – Página 9, Fólio 9 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

É a minha mensagem de pessoa só. Uma pessoa come outra de fome. Mas eu me alimento da placenta. Não roo as unhas:isto é um adaggio. Parei para tomar um copo de água fresca:o copo era de cristal facetado.Continua a lua cheia.Eu queria tanto que me degustassem devagar. É um adaggio ou é um alegre ma non troppo ? Os relógios pararam e escorregam pelas paredes. Quero ser enterrada com o relógio no pulso: para que na terra algo pulse pelo menos por algum tempo. Estou tão ampla.Não estou desconexa: o

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

FAC-SÍMILE 14 – Página 12, Fólio CL-pi-2a-18 do *Objeto Gritante*

mas eu me alimentei com minha própria placenta. Não sou de roer unha:isto é ~~um~~ <sup>este</sup> adaggio,  
 Parei para tomar água fresca: o copo ~~era de~~ <sup>neste instante-já é</sup> ~~curo~~ <sup>grosso</sup> cristal face-  
 tado. ~~Continua~~ <sup>eu</sup> a lua cheia. ~~Eu~~ <sup>nesta</sup> queria tanto que agora ~~me~~ <sup>essa</sup> degus-  
 tassem devagar. É adaggio alegre ma non troppo. Relógios pararam  
 e o som do carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada  
 com o relógio no pulso para que na terra algo <sup>possa</sup> pulsar, o tempo. ~~Es-~~ <sup>dentado no</sup>

FONTE: Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

FAC-SÍMILE 15 – Página 52 do romance *Água Viva* (1973)

Parei para tomar água fresca: o copo  
 neste instante-já é de grosso cristal face-  
 tado e com milhares de faíscas de instantes.  
Os objetos são tempo parado?  
 Continua a lua cheia. Relógios pararam  
 e o som de um carrilhão rouco escorre pelo  
 muro. Quero ser enterrada com o relógio no  
 pulso para que na terra algo possa pulsar  
 o tempo.

FONTE: Acervo da Autora (2019)

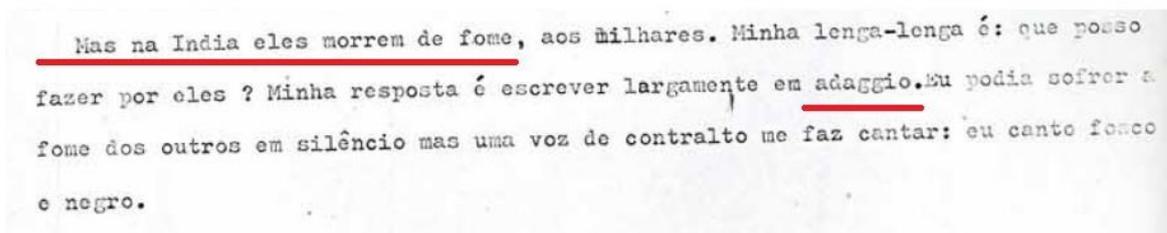
Nos excertos dos Fac-símiles 13, 14 e 15 percebemos o movimento de escritura da escritora, especialmente em relação ao enunciado em italiano que aparece nos dois datiloscritos, e não consta na edição publicada em 1973. Assim, teceu-se:

“É um adaggio ou é um alegre ma non troppo?” (*Atrás do pensamento*)

“É adaggio alegre ma non tropo.” (*Objeto Gritante*)

Guardemos as palavras “adaggio” e “alegre” como grafadas nos datiloscritos e, portamos um outro contexto, outro fragmento para verificarmos a palavra “adaggio” e a questão do substantivo próprio na narrativa (presente nos Fac-símiles 16 e 17; ausente nos Fac-símiles 18 e 19).

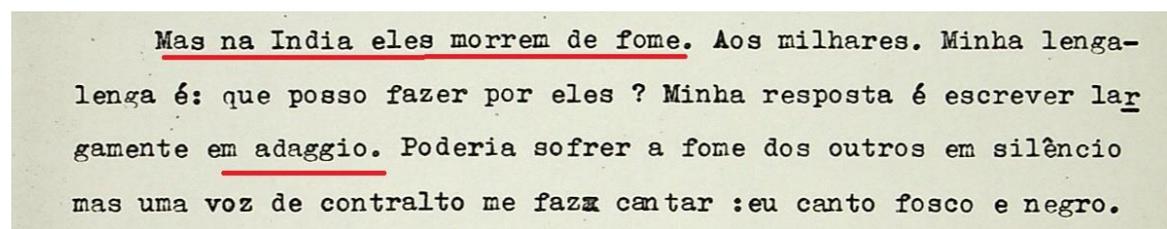
**FAC-SÍMILE 16** – Página 08, Fólio CL-pi-8 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*



Mas na India eles morrem de fome, aos milhares. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles ? Minha resposta é escrever largamente em adaggio. Eu podia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar: eu canto fosco e negro.

**FONTE:** Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

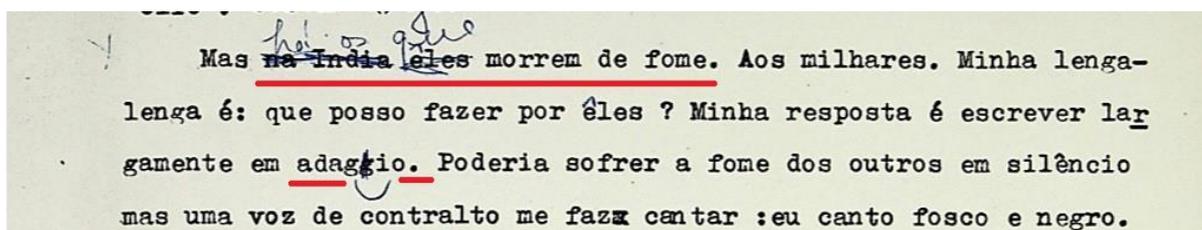
**FAC-SÍMILE 17** – Página 12, Fólio CL-pi-2b-12 do datiloscrito *Objeto Gritante*



Mas na India eles morrem de fome. Aos milhares. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles ? Minha resposta é escrever largamente em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar :eu canto fosco e negro.

**FONTE:** Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

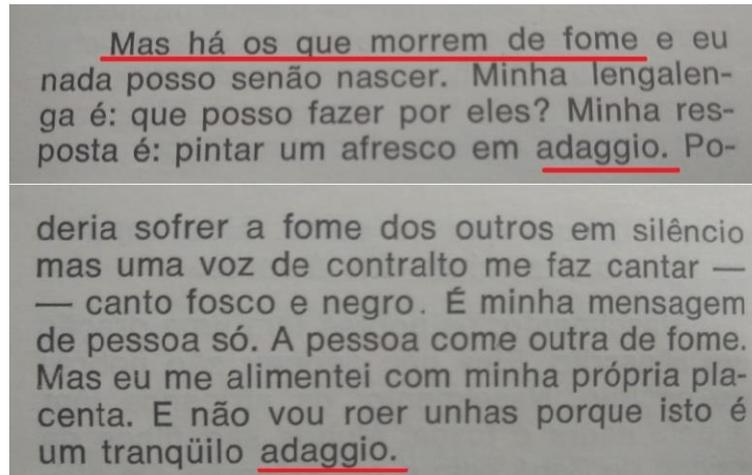
**FAC-SÍMILE 18** – Página 12, Fólio CL-pi-2a-18 do *Objeto Gritante*



Mas na India eles morrem de fome. Aos milhares. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles ? Minha resposta é escrever largamente em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar :eu canto fosco e negro.

**FONTE:** Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa

**FAC-SÍMILE 19** – Página 53 do romance *Água Viva* (1973)



**FONTE:** Acervo da Autora (2019)

Nos trechos acima, Fac-símbles 16, 17 e 18, ocorrem dois fatos que destacamos. A nominação do país que sofre com a fome aparece nos dois datiloscritos *Atrás do pensamento* e *Objecto Gritante*. No *Objeto Gritante*, Lispector faz marcações cancelando a palavra “Índia” que nomina o lugar. E em *Água Viva*, aparece a nova forma estética, deixando o texto mais universal, sem identidades; e a questão da fome, ainda é nosso contexto atual, uma realidade difícil.

Em relação à palavra italiana “adagio”, deve-se escrever com uma só letra “g”; é um advérbio e significa: 1. devagar, lentamente. 2. com cuidado (MICHAELIS, 2010). Lispector teve a intenção de correção. Sua variante autoral é percebida pela rasura de uma das letras “g” e com um sinal de união entre o “g” que fica na palavra com a letra “o”, cancelando assim uma letra “g” na versão *Objeto Gritante* (ver Fac-símile 18). Nas versões anteriores, *Atrás do Pensamento* e *Objecto Gritante* estava escrito “adaggio”, assim como nos excertos vistos pelos Fac-símbles 13 e 14.

Em algum momento, entre a versão *Objeto Gritante* e a edição *Água Viva*, a variante autoral manuscrita, com intenção de corrigir, foi extraviada, ou mesmo, podemos supor que pode ter sido um erro de cópia, no momento da transcrição do original para a impressão em obra. Possivelmente, no momento das provas do livro, conferência e finalização para publicação, um ou outro detalhe tipográfico podem ter passado em branco; porém, quanto menos erros, mais cuidado com a primeira edição de um texto publicado, um carinho a mais aos leitores.

A palavra “allegro” se escreve com uma doppia “L”. Como se vê nos datiloscritos ela aparece grafada com uma só letra “L”: “alegro”. Porém, na edição publicada em 1973, registra-se “allegro” quase no final do romance:

“Viver é isto: a alegria do ti. E conformar-me não como vencida mas num allegro com brio” (LISPECTOR, 1973, p. 113).

Tanto o enunciado italiano com a palavra “adaggio” pensado nos datiloscritos (Fac-símiles 13 e 14), não inseridos na obra publicada, quanto este último enunciado contendo a palavra “allegro” (da obra publicada) remetem-nos ao tecido musical que a narrativa de *Água Viva* comporta em sua tessitura, entrelaçada em seu discurso literário, em uma análise homológica (no sentido barthesiano). A palavra “adaggio” foneticamente pode ser associada à palavra “adágio” em português, a qual tem o significado de “provérbio”, “ditado”. Em uma outra leitura, em uma outra enunciação, poderíamos pensar em uma certa musicalidade advinda dos ditados populares como: “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” (um movimento lento e musical para se pronunciar oralmente tal ditado que citamos).

“Allegro” (“alegre” em nossa língua) é o próprio movimento ou andamento musical, leve e ligeiro, em tempo rápido, geralmente o primeiro ou último movimento de sonatas, sinfonias e concertos; e essa expressão, pela enunciação nossa lendo a narrativa de *Água Viva*, “allegro com brio”, remete-nos à Sinfonia N.º 5 de Ludwig van Beethoven, intitulada *Allegro con brio*. Esse mesmo movimento também pode aparecer como “allegro ma non troppo” [alegre mas não muito] como apareceu no datiloscrito *Atrás do pensamento e Objeto Gritante*, em que Lispector fez uma junção de ideia “adagio” que é lentamente; “allegro” que é um ritmo leve mais rápido, compondo uma bela imagem: “adaggio é alegre ma non troppo”.

Tornemo-nos às variantes. Se um erro tipográfico não interfere no sentido do texto ou no estilo do autor, o texto segue avante e ganha vida, faz-se “vivo” somente pelo leitor, somente através de uma leitura, em uma enunciação – a relação entre leitor e texto.

Evidentemente, todo livro sai com um ou outro erro tipográfico. Erros tipográficos podem ser corrigidos pelos autores de livro em uma segunda edição, caso seja possível em vida e pelo interesse de ambas as partes, escritores e editores (e suas editoras). Esse entendimento ressalta a importância da perspectiva da Crítica Textual no cuidado com a transmissão do texto, em especial, do texto literário.

Agora, retornamos aos conteúdos que estamos observando nos datiloscritos em comparação com o romance publicado em 1973. Ainda sobre dar nomes, identificar pessoas,

lugares, nomes pátrios etc. Nos datiloscritos aparecem algumas nomações. Recortamo-las de três contextos:

“Mulher feita, tive um cachorro vira-lata que comprei de uma mulher o povo do meio do borbolino de um rua de Nápoles porque senti que êle nascera para ser meu [...]”; e mais adiante a personagem completa a descrição do cão: “[...] êsse cão que tinha cara de mulato malandro brasileiro, apesar de ter nascido e vivido em Nápoles, e a quem dei o nome rebuscado de Dilermando pelo que nêle havia de pernósticamente simpático e de bacharel do começo do século” (LISPECTOR, *Atrás do pensamento*, fólio CL-pi-13, grifo nosso).

“Vivi nos Estados Unidos e, com a modéstia apenas natural em quem não é pensadora e sim uma ‘sentidora’, concordo. E mais. Acho que a observação é também válida para a vida individual de cada um de nós” (LISPECTOR, *Atrás do pensamento*, fólio CL-pi-139, grifo nosso).

“[...] Os portuguêses em Bolama batiam nos negros com chicote” (em *Objecto Gritante*, fólio CL-pi-2b-12, grifo nosso).

Nenhumas dessas nomações e identificações – “Mulher feita”, “ruas de Nápoles”, “Dilermando”, “Vivi nos Estados Unidos”, “portugueses em Bolama” – foi impressa em *Água Viva*, o que tornou a obra mais distante do cronótopo da escritora e dos aspectos identificadores do seu espaço-tempo de observação e vivência pessoal. Clarice, em sua pesquisa de escritura, realizou um trabalho em direção à alteridade e contra a identidade, essa abstração que nos cerca e nos define dia a dia, em nossos afazeres. Lispector, em seu ato estético, como já apontado pelo prof. Severino (1989), alcançou ainda mais a impessoalidade no discurso literário, alcançou um grau maior de exotopia<sup>44</sup>; fato que fez o referido professor considerar *Água Viva* como “um dos pontos mais altos” da ficção em Lispector (SEVERINO, [1989] 2019, p. 143).

Recortamos aqui mais uma cena que mostra a alteração em relação ao nome do artista de cinema, no fragmento em que Lispector faz uma crítica à “sociedade de consumo”.

---

<sup>44</sup> Conceito bakhtiniano que se refere ao primeiro movimento do ato de criação, o distanciamento do autor-criador, mergulhado em sua atividade estética pela escritura, em relação ao autor-pessoa, dotado de suas identificações biográficas, civis no mundo real. Podem existir graus diferenciados de exotopia (maior ou menor em relação ao distanciamento do contexto do autor-pessoa). A exotopia alcançada por Clarice Lispector em *Água Viva* é maior do que a exotopia realizada, em especial, nos datiloscritos *Atrás do pensamento* e *Objecto Gritante*.

Clarice Lispector escreveu em *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (Fac-símile 20) o nome do artista de cinema Marlon Brando que um outro homem imitava; depois, na versão *Objecto Gritante* (Fac-símile 21) e *Objeto Gritante* (Fac-símile 22), o nome do ator Marlon Brando não aparece mais; e no lugar do nome próprio é colocada a expressão “artista de cinema”.

A personagem de *Água Viva* narra um sonho que teve e tentou “reproduzir”, contando assim: “Tratava-se de um filme que eu via que era suposto criticar a sociedade de consumo”. Este início de narrativa que apareceu nos três datiloscritos (Fac-símiles 20, 21 e 22) teve uma pequena variação na expressão “sociedade de consumo”, que aparece com aspas em *Objecto Gritante* (Fac-símile 21) e *Objeto Gritante* (Fac-símile 22). Essa expressão “sociedade de consumo” não foi incluída na edição de 1973; porém, a essência do discurso continuou, ou seja, a da crítica à sociedade de consumo, ao sistema de reprodução em massa, de repetição (das pessoas automáticas) sem criatividade, sem voz manteve-se no discurso literário de *Água Viva*.

**FAC-SÍMILE 20** – Página 5, Fólio CL-pi-5 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

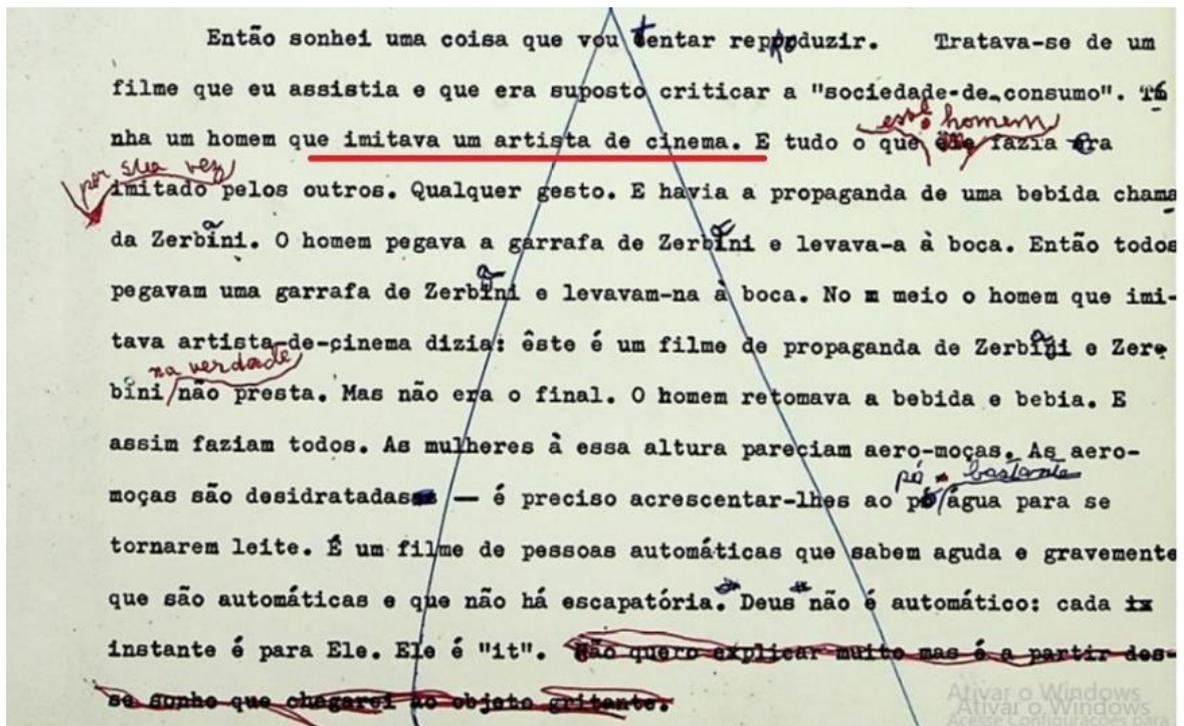
Hoje foi noite de lua ~~xxxx~~ cheia. Pela janela a luz cobria a minha cama e deixava tudo de um branco leitoso azulado. O luar ~~é~~ canhestro. Então eu fugi, fechando os olhos. Porque a lua cheia é de uma insônia leve., entorpecida, dormente. E eu tinha resolvido que ia dormir para poder sonhar. Sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Tratava-se de um filme que eu via que era suposto criticar a sociedade de consumo. Tinha um homem que imitava Marlon Brando. E tudo o que ele fazia era imitado pelos outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbini. O homem pegava a garrafa de Zerbini e levava-a à boca. Então todos pegavam ~~xx~~ uma garrafa de Zerbini e levavam-na à boca. No meio do sonho o homem dizia: este é um filme de propaganda de Zerbini e Zerbini não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos. As mulheres

FONTE: Acervo Clarice Lispector / Instituto Moreira Salles

**FAC-SÍMILE 21** – Página 6, Fólio CL-pi-2b-6 do *Objecto Gritante*

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Tratava-se de um filme que eu assistia e que era suposto criticar a "sociedade de consumo". Tinha um homem que imitava um artista de cinema. E tudo o que ele fazia era imitado pelos outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbini. O homem pegava a garrafa de Zerbini e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbini e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista-de-cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbini e Zerbini não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos. As mulheres à essa altura pareciam aero-moças. As aero-

FONTE: Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa

FAC-SÍMILE 22 – Página 6, Fólio CL-pi-2a-9 do *Objeto Gritante*

FONTE: Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa

Em *Água Viva*, o âmago dos fragmentos acima (Fac-símiles 20, 21 e 22) foi tecido da seguinte forma:

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista de cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos: era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem. As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas — é preciso acrescentar-lhes ao pó bastante água para se tornarem leite. É um filme de pessoas automáticas que sabem aguda e gravemente que são automáticas e que não há escapatória. O Deus não é automático: para Ele cada instante é. Ele é it (LISPECTOR, 1973, p. 37-38).

Se levarmos em consideração o cronótopo da escritora, o ator Marlon Brando era destaque naquele início de década, especialmente pelo filme *Último Tango em Paris* (*Ultimo*

*tango a Parigi*), de 1972, do diretor Bernardo Bertolucci<sup>45</sup> (1941-2018). Clarice também fez referência a esse filme, de forma mais direta, citando-o no conto “O Corpo”, que compõe a coletânea *A via crucis do corpo*, de 1974, publicado pela Artenova.

7. Para Severino ([1989] 2019, p. 146) era preciso: “[...] extrair o supérfluo. A versão final é mais linear e representa uma busca da origem germinadora das coisas”.

Aqui, o professor Severino falava a respeito das questões e reflexões sobre os problemas sociais, dos apelos a favor da resolução de problemas socioeconômicos que estavam presentes na primeira versão *Atrás do Pensamento: monólogo com a vida*; como aquele exemplo citado acima: “Mas na Índia eles morrem de fome, aos milhares” (Fac-símile 16). Essa parte, especialmente, refletindo as preocupações sociais e a sensibilidade da escritora enquanto persona, a cada escritura nos datiloscritos foi sendo deixada de lado, foi ficando distante do discurso literário publicado em 1973. Por meio da atividade de escritura, Clarice distanciou-se de um contexto imediato identificável à sua realidade como autor-pessoa (de seu tempo biográfico) para um contexto mais distante, universal; realizando o que ela queria, que era a pesquisa por uma escritura muito próxima do “grau zero” e do “neutro”, conforme as noções barthesianas.

Quando o professor Severino (1989) define a versão final como “mais linear”, ele procura definir a narrativa extraída do “supérfluo”, ou seja, uma narrativa sem os “apelos a favor da resolução de problemas socioeconômicos”, algo que Lispector relutava em retirar, segundo o crítico. Em seguida, Severino ([1989] 2019, p. 146) diz que a obra publicada “representa uma busca da origem germinadora das coisas”, ele está, a nosso ver, falando da própria escritura que gera nova escritura em Clarice Lispector.

Nesse horizonte, a definição da obra por Severino (1989), retomando Barthes ([1953] 1974, p. 122), “é um fenômeno de ordem germinativa”, o pensamento que o crítico atribuiu à versão final. A escritura (ou “estilo” em Barthes), portanto, “germinativa” não pode correr como uma linha em que se situam as palavras; mas em essência é sempre um segredo, que leva o homem ao limiar da potência e da magia.

Clarice Lispector, ao confiar uma cópia de uma das versões de *Água Viva* para ser traduzida para a língua inglesa, gostaria de que o Prof. Severino, ao efetivar o trabalho, não

---

<sup>45</sup> Bertolucci participou em Bari-Itália do *Bari Film Festival – Bif&Fest*, edição 2018, realizada de 21 a 28 de abril, onde foi homenageado por sua obra. Depois da projeção de seus filmes, entre eles a edição restaurada do filme “Ultimo tango a Parigi”, com Vittorio Sotoraro, foi entrevistado no palco do Teatro Petruzzelli e muito aclamado. Tivemos a oportunidade de estar presente nesse festival e ouvir atentamente o que dizia Bertolucci sobre a sétima arte.

colocasse “nenhuma vírgula”, que encontrasse “a palavra precisa” e que respeitasse “a pontuação”. Conforme observa Severino (1989, p. 118), “a vírgula não tem cabimento em uma narrativa que é cíclica e que anseia por penetrar no fluxo primário e universal”.

Foram realizados modificações, revisões profundas e acréscimos à versão publicada, em um processo de criação “curioso e ao mesmo tempo elucidativo”, verificado pela extensão das correções feitas no texto. Segundo Severino ([1989] 2019, p. 143), o “resultado é *Água viva*, uma obra cuja importância é salientada pela justaposição das duas versões, de onde se depreende que a escritora aqui atingiu um dos pontos mais altos de sua ficção”.

O crítico literário afirma que essa “justaposição”, em uma análise comparativa, como ápice da ficção lispectoriana, ressalta o caráter de distanciabilidade dos traços da personalidade e atos do herói na tessitura do romance em relação aos traços biográficos do autor empírico. Na teoria bakhtiniana, tratar-se-ia tanto de “exotopia interna”, quando falamos da arquitetônica do autor, um distanciamento (pequeno ou grande) entre autor-pessoa e autor-criador, quanto de “exotopia externa”, que é o distanciamento que se dá do autor em relação aos acontecimentos da vida real no tempo biográfico do autor-pessoa, ou seja, uma exotopia entre autor e sociedade (BAKHTIN, [1979] 2011). Por isso, acreditamos que Severino (1989) em sua análise considerou a escritura de Lispector em *Água Viva* como o auge do estilo lispectoriano no conjunto de sua obra literária.

A criação de *Água Viva* era um risco em se tratando de publicação, já na época do datiloscrito *Objeto Gritante*, em 1972, como alertou em carta José Américo Motta Pessanha:

Olha, é um risco – você mesma sente e por isso teme e pede a minha opinião. Mas – e daí? Por que não o risco? É claro que um leitor que não tenha lido seus livros anteriores não poderá ter ideia – só através do “Objeto Gritante” – do que é você como escritora e talvez mesmo possa emitir juízos equivocados (PESSANHA, *Carta a CL*, CL-cp-097, 1972).

O risco de publicar ou não o romance, à época chamado *Objeto Gritante*, é pensado em relação à escritura “a-literariamente” constituída por Clarice. O crítico utilizou essa expressão para destacar, na escritura do datiloscrito, aspectos de recusa da escritora em utilizar-se dos artifícios da razão ou racionalizações e, seguidamente, rejeitando os artifícios da arte. Essa definição é apresentada em particularidade como quando diz que: a escritora colocou-se na escritura do *Objeto Gritante* de forma “menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor”; depois, continua dizendo: “daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano”; “não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial”; e falando de

“Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser ‘escritora’. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-pré-pensa-ou-pensa-sentindo?” (PESSANHA, [1972] 2019, p. 134).

O delineamento da escritura de Lispector em *Objeto Gritante*, um modo de escritura não instrumental, gerou outro apontamento pelo professor Pessanha (1972):

[...] talvez mais do que em outra obra – o processo de escrever tornou-se imanente, no *Objeto*, ao seu vivido pessoal. E, se como você mesma sabe, “fazer literatura” nunca significou nada para você, o que geralmente significa para o literário “profissional” – é seu modo de sobreviver adiando abismos, como Xerazade que inventa histórias para adiar com palavras as ameaças –, aquela inerência do escrito ao vivido crie impasses de que você terá que ter consciência para superar (quer do lado do vivido, quer do lado da atividade literária). Tente me explicar melhor: você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente ao seu cotidiano: você é seu próprio tema – como num divã de psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado. Esse encontro de você-Clarice com você-escritora certamente resulta de um processo pessoal que a levou até aí (PESSANHA, [1972] 2019, p. 136).

É inegável o encontro entre Lispector-pessoa e Lispector-escritora. Em Bakhtin (1979), falamos de “arquitetônica do autor”, em que o autor-criador em sua atividade de escritura distancia-se (metaforicamente) do autor-pessoa, porém sempre dialogando e vivenciando a sua contemporaneidade. Em Barthes (1953), a escritura como gesto do escritor ou como estilo, realiza-se pelo trabalho estético como uma interface, entre língua e Literatura, entre língua e estilo. Aqui, quando Pessanha fala desse encontro que “resulta de um processo pessoal que a levou até aí”, dizemos junto: resulta da atividade de escritura literária [de ficção] que Lispector vem desenvolvendo desde 1943, considerando aqui o lançamento do seu primeiro romance; mas, que certamente, iniciou-se precedentemente, como foram mostrados por alguns fatos biográficos nas seções 1.1 e 1.2 deste capítulo.

Sônia Roncador (2019, p. 156), analisando a composição do datiloscrito *Objeto Gritante*, constatou que se trata de um texto “fragmentado num sentido completamente diferente do que este termo recebe quando na descrição de outras obras” de Lispector. Roncador aponta essa transformação ou, diríamos, amadurecimento na escritura em Clarice Lispector.

Ainda sobre esse diferencial na escritura de Lispector, a pesquisadora também verificou que a escritora, “seguindo o modelo de montagem”, não organizou os fragmentos heterogêneos “em torno de um tema e/ou forma definidos, mas, ao contrário,” combinou “os diferentes fragmentos em justaposição paratática” (RONCADOR, 2019, p. 156). Argumento com o qual

não concordamos, pois os fragmentos não foram colocados “em justaposição paratática<sup>46</sup>”, mas sim tecidos dialogicamente, mantendo sempre uma conexão, uma relação corpórea e intercorpórea, enquanto experiência vivida e enquanto escritura, ou seja, como “corpoescrito” (PONZIO, A., 2002).

Em outro momento, Roncador (2019), ao citar um trecho do fragmento da página 9 do datiloscrito, a saber: “Às três e meia da manhã acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Mas o Dia das Mães foi anteontem e fiquei muito feliz [...]”, diz que as “referências como esta produzem um raro efeito de articular o texto ao ambiente externo em que ele é produzido, como se fosse uma porção da realidade externa subitamente irrompesse no espaço representacional, ou simbólico, da linguagem” (RONCADOR, 2019, p. 156). Diríamos com Roncador, é mais do que um irromper no “espaço representacional”, é um irromper além do horizonte em um espaço-tempo afigurado literariamente.

Como já apresentamos anteriormente, Lispector criou alguns subtítulos para o romance *Água Viva* na fase da criação estética. Porém, a escritora não trouxe em sua primeira publicação nenhum dos subtítulos trabalhados por ela na gestação da obra, que foram: “monólogo com a vida”, “uma pessoa falando”, “carta ao mar” e “Este é um anti-livro”; ao invés desses, como subtítulo na capa veio “ficção” (1973). Essa edição trouxe também na quarta capa a mesma imagem da capa (sem o subtítulo e o nome da Editora) (ver Fotografia 1, abaixo). Nas demais edições impressas, somente a edição de 1998, da Editora Rocco, trouxe o subtítulo “ficção” internamente na ficha catalográfica.

---

<sup>46</sup> Paratático termo que significa o que está lado a lado, sem ter uma relação corporal, uma conexão.

**FOTOGRAFIA 1** – Capa e quarta capa da primeira edição de *Água Viva* (1973)



**FONTE:** Acervo da Autora (2019)

Lispector, em entrevista ao MIS-RJ, afirmou que achava *Água Viva* uma obra ruim, “porque não tinha história, porque não tinha trama” (SANT’ANNA; COLASANTI, 2013, p.219). Essa consciência plena é própria da escritora, que percebia na obra em gestação um projeto estético diverso dos parâmetros conhecidos do romance da primeira metade do século XX; tinha plena consciência de que sua escritura em *Água Viva* era fruto de um trabalho inovador.

Ana Cláudia Abrantes, em suas pesquisas realizadas nos datiloscritos que estão na Fundação Casa de Rui Barbosa, estudo que originou sua dissertação de Mestrado em 2012, intitulada “Novas formas da escrita de Clarice Lispector: o manuscrito de *Objeto gritante* e a ficção tardia clariceana”, observou que “já no programa estético de texto a autora mostrava o desejo de questionar alguns estatutos canônicos considerados como tais inclusive no conjunto da própria obra: livro, recursos literários, papel do artista” e aponta que: “o artista não se alimenta só do transcendente como resultado, mas de todo processo cotidiano ou vulgar que leva à realização” (ABRANTES, 2019a, p. 168). Ou seja, a artista está situada em um tempo seu, biológico, cronológico, biográfico; há um contexto e há uma conscientização enquanto pessoa e isso tudo em seu entorno, no momento da escritura, atravessa-a e se afigura nos textos

literários pela palavra literária, pela palavra indireta, objetivada. A obra literária tem uma voz outra e quer ser escutada (referimo-nos, aqui, à escuta em Barthes e à compreensão respondente em Bakhtin; quando o leitor real se coloca em disponibilidade, em escuta).

Em se tratando dos discursos sobre a palavra na Literatura e a palavra na língua trazidos no discurso literário de *Água Viva*, pela voz da personagem, queremos trazer alguns pensamentos de Barthes no tocante ao trabalho com a palavra, ou seja, o labor com a língua enquanto sistema.

Podemos dizer que (aqui parafraseando Barthes quando apresenta seu estudo acerca da obra de Philippe Sollers, em *Sollers escritor*, de 1979): Lispector nos leva (ou pelo menos leva os leitores da obra de Lispector, mais urgentemente, aqueles que se nominam “clariceanos”, como a autora desta tese) a pensar a Literatura, não de um modo tático (algo com a natureza lógica, do tipo: ser bem sucedido no livro), mas ao invés disso: de um modo “escatológico”.

Barthes (1979) explica que o sentido de uma palavra pode emigrar, ou seja, pode ser deslocado de sua área de origem para uma outra área do conhecimento e cita como exemplo a palavra “revolução” aplicado em vários contextos. Diz Barthes, “revolução é um termo de astronomia, e no entanto, que riqueza [adquire tal palavra] fora dos astros!” (BARTHES, [1979] 1982, p.11). Ou seja, o trabalho com a linguagem faz com que possamos enriquecer um contexto discursivo trazendo para perto palavras de outros contextos, de outras áreas do conhecimento.

Um exemplo do uso da palavra “revolução” fora do seu contexto de origem [astronomia] foi trazido por Augusto Ponzio (Filósofo e professor emérito da Università di Bari) em seu livro intitulado *A Revolução Bakhtiniana*, da Editora Contexto, ao contexto dos estudos bakhtinianos. Nesse livro, A. Ponzio explica que:

A revolução de Bakhtin caracteriza-se por haver mudado o ponto de referência da fenomenologia, que já não se coloca no horizonte do “Eu”, mas no horizonte do “Outro”. Uma mudança que não só põe em discussão toda a direção da filosofia ocidental, mas também a visão de mundo dominante em nossa cultura (PONZIO, A., [2008] 2009, p. 11).

Ou seja, a palavra “revolução”, indicada por A. Ponzio, dá a dimensão do enriquecimento e da potencialidade que o ponto de vista defendido por Bakhtin e o seu Círculo, o ponto de vista da alteridade, a valoração do “outro”, contribuiu para os estudos da linguagem.

Ver a Literatura no modo “escatológico”. Barthes explica que essa palavra está (empregado nesse sentido emigrado trazido pelo semiólogo), quer dizer:

Produz-se quando o pensamento (ou o desejo) da finalidade ultrapassa o tempo presente, o cálculo presente. Remete a uma finalidade bem mais longínqua que a da tática ou da estratégia: uma finalidade que o escritor lê na sua solidão social. Pois o escritor está só, abandonado pelas antigas classes e pelas novas. Sua queda é tanto mais grave quanto ele vive hoje numa sociedade onde a própria solidão, em si, é considerada como uma culpa. Nós aceitamos (aí está nosso golpe de mestre) os particularismos, mas não as singularidades; os tipos, mas não os indivíduos. Nós criamos (genial astúcia) coros de particulares, dotados de uma voz reivindicadora, gritante e inofensiva. Mas e o isolado absoluto? O que não é nem bretão, nem corso, nem mulher, nem homossexual, nem louco, nem árabe, etc.? O que *nem mesmo* pertence a uma minoria? A literatura é a sua voz, que, por uma inversão “paradisiaca” retoma maravilhosamente todas as vozes do mundo, e mistura-se numa espécie de canto que só pode ser ouvido se para escutá-lo a gente se colocar (como nos dispositivos acústicos de grande perversidade), muito longe, na frente, além das escolas, das vanguardas, dos jornais e das conversas (BARTHES, [1979] 1982, p. 11-12).

Nesse sentido, podemos considerar a obra *Água Viva* como uma escritura escatológica constituída pouco a pouco, ano a ano, uma travessia de gestação em que se deve considerar os movimentos intensos de relações entre a escritora e o mundo, bem como em relação aos inúmeros diálogos, vozes, leituras. A vida da escritora como persona, plena de atributos nunca cessavam, bem como de sua produção de textos simultaneamente sendo criados (contos, crônicas e textos jornalísticos) e a fase inicial dos experimentos em pintura.

Tudo isso somado colaborou para o delineamento da escritura em *Água Viva*. Na próxima seção, apresentamos o estudo da tradição do romance, levantando as edições impressas e o contexto em torno da obra, para então sondarmos as variantes autorais ou de terceiros nas edições impressas; e quando possível, comparando com os datiloscritos, a vontade do escritor em “estado puro” (BARTHES, [1979-1980], 2005, p. 27), para tecermos nossos apontamentos.

## 1.5 Tradição da obra *Água Viva*

### 1.5.1 O contexto da primeira edição

Na carta de Alberto Dines, jornalista, editor e amigo de Clarice Lispector, datada de 20 de julho de 1973, ele fala sobre o datiloscrito do romance, uma vez que Lispector lhe pedira também suas considerações sobre a pergunta chave: “O livro está terminado?”. O romance já tinha um título definitivo, *Água Viva*, e, um mês depois, sairia publicado pela Editora Artenova.

Dines (LISPECTOR, 2002) considera na missiva que achou o romance maravilhoso, que o leu de “um jato só”, “sem parar”, pois, “sem nenhum ‘plot’ ele [romance] tem um suspense próprio, transmite grande carga de uma ansiedade pelo que de bonito você vai dizer no parágrafo seguinte” (LISPECTOR, 2002, p. 283-284). E continua explicando as razões de sua observação: “Você venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento. Mas mesmo sem estes o livro prende e se enovela porque dentro da abstração há uma série de vivências muito nítidas e muito lindas”, “é menos um livro-carta e, muito mais, um livro-música”, o “seu *Água Viva*, assim como os movimentos e as sinfonias ‘funcionam’ individualmente, tem sua vida própria”.

O editor de Clarice traz em seu depoimento a noção de que *Água Viva* se realizou como uma “polifonia”, termo trazido por Bakhtin à Teoria da Literatura (termo originariamente da música), para falar sobre “la possibilità dell’opera di essere discorso a più voci, con diversi punti di vista”<sup>47</sup>, conforme explica-nos Augusto Ponzio (1999, p. 347). No caso, Lispector traz na tessitura de *Água Viva* vários discursos: da Matemática, da Música, da Biologia, da História, da Publicidade, dos ditados populares, da fotografia etc. Portanto, “diversos pontos de vista” em um romance pela voz da personagem, um gênero sem fronteiras. E se pensarmos na possibilidade de gêneros textuais, há também essa multiplicidade entrelaçada no tecido de *Água Viva*.

O editor Dines arremata dizendo: “O importante, porém, é isto: você concebeu e produziu algo extremamente bonito. E terminado” (LISPECTOR, 2002, p. 284).

A escritura de Lispector em *Água Viva*, como demonstramos pelas vozes entrelaçadas na seção anterior, foi considerada inovadora, transgressora no sentido de uma escritura realizada distante de um enredo nítido, concretizado em fatos com início, meio e fim, explicitada narrativa e cronologicamente. Ao invés desse enredo, entramos em contato com muitos acontecimentos (noção de Barthes).

Pela leitura parcial dos datiloscritos que efetivamos (trinta fólios de cada original) e as vozes de pesquisadores que também estudaram os originais, podemos realizar alguns apontamentos, tais como a constituição do estilo lispectoriano ou escritura lispectoriana em *Água Viva*.

Delineamos a escritura de Clarice Lispector como escritura lispectoriana com base na teoria bakhtiniana, em que o autor-criador é insubstituível em seu modo de dizer e ponto de vista estético, tendo, portanto, uma responsabilidade ético-moral do ato de criação. Por isso,

---

<sup>47</sup> “a possibilidade da obra de ser discurso a mais vozes, com diversos pontos de vista”

consideramos não o procedimento próprio das anotações (aquelas que Clarice ia fazendo no seu cotidiano), mas o gesto (Barthes) da escritora-artista no seu fazer literário, da “orquestração” dos fragmentos já anotados (o recurso de idas e voltas, o movimento e deslocamento dos fragmentos, como vimos na seção anterior), o trabalho com o material linguístico e o uso do suporte (no caso, a página branca).

Esse movimento acerca da escritura lispectoriana podemos chamar de “orquestração”<sup>48</sup>, termo usado no cinema por Eisenstein e articulado por Augusto Ponzio com a teoria bakhtiniana e a noção de polifonia. “É a libertação, em termos de criação literária”, nas palavras de Álvaro Pacheco, na orelha do livro, da primeira edição publicada (LISPECTOR, 1973).

A publicação de *Água Viva*, efetivada em agosto de 1973, produto de beleza estética e ética da produção artística de Clarice Lispector, foi bem recebida pela crítica, como veremos em alguns comentários.

Hélène Cixous<sup>49</sup>, crítica francesa e grande estudiosa da obra lispectoriana, criadora da expressão e dos estudos sob a perspectiva de “escritura feminina”, compreendeu a escritura de Lispector como uma “escritura-janela”, fazendo com que o leitor, ao ler sua obra, entre na “terrível beleza de aprender a ler: andando, através do corpo, para a outra parte do eu”, da identidade (CIXOUS, 1998, p. 35). Essa prática de leitura que abre os olhos para as coisas de um novo mundo, enquanto exercício de conhecimento, Cixous destaca em *Água Viva*. Para ela, a obra:

É um texto que não começa, que não termina, constituído de inúmeros começos; é uma enorme corrente de água, uma água viva, um texto que não tem limite, moldura, que pede uma leitura diferente. Uma leitura que seja aventura, como o próprio texto, em que é necessário mergulhar. Trata-se de um movimento que as pessoas não têm o hábito de fazer. Isso no nível formal. Mas no nível do conteúdo é a mesma coisa, aquilo de que Clarice fala é absolutamente subversivo em relação à mentalidade média, ela sempre se interessa, por exemplo, pelo que há de menor, de mínimo (CIXOUS, 1982, *on-line*).

---

<sup>48</sup> Noção que representa o protótipo de um movimento artístico adequado por ser capaz de utilizar cada e qualquer instrumento expressivo [material da arte] ao máximo das suas possibilidades e potencialidades ao mesmo tempo se colocando em “*ensemble*”.

<sup>49</sup> Leitora, pesquisadora e divulgadora da obra de Clarice Lispector na França, através das pesquisas realizadas pela escritora e sua equipe no Centro de Estudos Femininos (fundado por Cixous, em 1974) na Universidade de Paris VIII – Vincennes e no Collège Internacional de Philosophie entre 1980 e 1986. Realizou trabalho pioneiro sobre a questão de gênero e sua relação com o texto literário.

*Água Viva* se configura como um texto de escritura que requer uma leitura “diferente”, que possibilite a ampliação do olhar humano, da visão diante da vida, vendo-participando da obra como uma “escritura-janela” de onde se vê melhor a vida.

Benedito Nunes (1974, p. 91), ao escrever a recensão crítica da obra *Água Viva* para a Revista *Colóquio Letras*, diz que a “narrativa sem história de *Água Viva* desenvolve-se como um improviso, aleatoriamente”, configurando-se como uma “escritura autodilacerada, conflitiva”, que nos romances anteriores era “como um limite final e uma necessidade perturbadora”, e no romance publicado em 1973 se torna a “contingência assumida de transgredir as representações do mundo, os padrões de linguagem, os gêneros literários e a fantasia protectora”.

Nunes (1974), levando em conta o fato de Clarice Lispector qualificar sua obra *Água Viva* como “ficção”, esclarece-nos que:

[...] aqui [na obra *Água Viva*] a ficção é fluxo verbal, que apaga a diferença entre prosa e poesia, estendendo-se como teia continuamente feita, desfeita e refeita, por sobre os dois grandes vácuos – o do romanesco e o do sagrado – que ligam, de maneira exemplar, a obra de nossa ficcionista às dimensões agônicas duma literatura de crise (NUNES, 1974, p. 91).

Concordamos com a perspectiva de Nunes (1974) de que em *Água Viva* a escritura é transgressora, fugindo à questão dos gêneros literários academicamente reconhecidos e moldurados, e trabalhando a linguagem, como processo de uma escritura ficcional, portanto, transbordante e sem fronteiras.

Na visão de Nolasco (2001, p. 260), em seu livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, o romance *Água Viva* se apresenta como “inconcluso”, “extraviado”, um “projeto ‘desorientado’, tal como sua escritura que justapõe fragmentos aleatoriamente, dispersando os sentidos não só dos fragmentos, mas da própria escritura”. E conclui que o projeto estético de Clarice, da sua intertextualidade na composição e montagem de *Água Viva* e advinda de “uma prática inteligente da autora de rearticular seus textos já escritos e transformá-los em um outro, completamente novo e diferente”, concretiza-se como um “projeto fragmentado de Clarice”.

O modo como vimos as vozes críticas a retratar o romance *Água Viva* – Cixous (s.d.) que exige uma “leitura diferente”; Nunes (1974) considerando uma “ficção” e “escritura dilacerada” em seu ponto mais alto do estilo romanesco; e Nolasco (2001), como obra que justapõe textos e os articula em um “projeto fragmentário” – são os caminhos que buscamos desenvolver em nosso projeto de tese, uma possibilidade de leitura da obra *Água Viva* tendo como objeto central a escritura lispectoriana no romance de 1973.

A seguir, buscamos conhecer as edições publicadas e, desses testemunhos, selecionar a que mantém, no seu todo artístico, a palavra própria e palavra alheia [outra] na sintaxe da enunciação (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010) em *Água Viva*, de Clarice Lispector. Depois do levantamento, escolhemos a forma mais próxima à genuinidade do texto literário no âmbito de sua publicação; e do cronótopo literário da edição escolhida, partiremos para nossa análise história, filosófica e estética e literária.

### 1.5.2 Edições impressas do romance

As edições publicadas do romance *Água Viva*, os quais se definem nessa investigação como testemunhos, estão cronologicamente dispostas. Consideramos o cenário nacional brasileiro desde a primeira publicação em 1973, incluindo-se uma obra traduzida do romance para a Língua Italiana, visto que essa obra fez parte de nossos estudos no exterior, entre 2017 e 2019, na Itália.

Ressaltamos que nosso interesse nesse momento era levantar todas as edições publicadas, especialmente as edições publicadas quando a escritora ainda estava entre nós (até 1977), e as edições que são publicadas pela Editora Rocco a partir de 1997. A Editora Rocco é a detentora dos direitos autorais da obra de Lispector desde 1997; portanto, é a editora atualmente responsável pela transmissão do romance *Água Viva* para as gerações atuais e posteriores.

Em nossa busca pelas edições do romance *Água Viva* publicadas de 1973 até 1977, só encontramos a primeira edição publicada pela Artenova. Depois, encontramos uma 3.<sup>a</sup> edição publicada pela Editora Nova Fronteira. O desejo de localizarmos uma segunda edição do romance ainda não foi realizado, e a primeira edição de 1973 passa ser a única edição publicada no tempo biográfico de Lispector entre nós. Porém, nosso intuito principal foi realizado, pois conseguimos tecer um panorama contextual abrangendo as editoras com as quais Clarice publicou seu romance, que foram as Editoras Artenova (1.<sup>a</sup> ed.[1973]), Nova Fronteira (3.<sup>a</sup> ed. [1978] e 5.<sup>a</sup> ed.[1980]) e Francisco Alves (11.<sup>a</sup> ed. [1990] e 12.<sup>a</sup> ed. [1993]). E, por fim, complementamos esse panorama com todas as edições publicadas pela Rocco desde 1997. No caso, a primeira edição de *Água Viva* publicada pela Editora Rocco se deu em 1998. Depois desse breve panorama, preparamos um quadro demonstrativo, com os testemunhos, ano de

publicação, editora responsável pela publicação e o número da edição correspondente. Para, em seguida, descrevermos cada uma dessas edições.

**QUADRO 2** – Corpus das edições publicadas

Testemunho	Natureza	Data	Editora
A	impresso	1973	Artenova (1. <sup>a</sup> ed./agosto)
B	impresso	s/d	Círculo do Livro (sem especificação de edição)
C	impresso	1978	Nova Fronteira (3. <sup>a</sup> ed.)
D	impresso	1980	Nova Fronteira (5. <sup>a</sup> ed.)
E	impresso	1990	Francisco Alves (11. <sup>a</sup> ed.)
F	impresso	1993	Francisco Alves (12. <sup>a</sup> ed.)
G	impresso	1998	Rocco (sem especificação de edição)
H	impresso	2017	Rocco (1. <sup>a</sup> ed./especial)
I	impresso	2017	Adelphi Edizioni (sem especificação de edição)
J	impresso	2019	Rocco (1. <sup>a</sup> ed./edição especial com manuscritos e ensaios inéditos)

**FONTE:** Elaboração da Autora (2018-2019)

- (A) *Água Viva*. Primeira edição em agosto de 1973. Rio de Janeiro, 1973. Capa de Studio Artenova. Copyright 1973 by Clarice Lispector. Com a notação: “Reservados todos os direitos desta edição. Proibida a reprodução, mesmo parcial, sem expressa autorização da Editora Artenova S. A.”. Antes do romance, nas páginas pré-textuais, o editor lista o nome das obras de Lispector publicadas no Brasil e as traduções de algumas obras que foram publicadas no exterior. Na capa consta a definição de “ficção”; o mesmo desenho da capa aparece também na contra capa (apenas com o título e nome da escritora). Na orelha do livro consta uma apresentação escrita pelo editor Álvaro Pacheco.
- (B) *Água Viva*. Círculo do Livro S.A. São Paulo, s/d. Edição integral. Copyright 1973 by Clarice Lispector. Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Artenova S. A. e um texto indicando que “é proibida a venda a quem não pertença ao Círculo”. Capa de Massao Hotoschi. Encadernação capa dura. Após o texto do romance, há um texto intitulado “O autor e sua obra”.
- (C) *Água Viva*. 3.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Copyright by Espólio Clarice Lispector. Há a menção de direitos adquiridos para a Língua Portuguesa, no

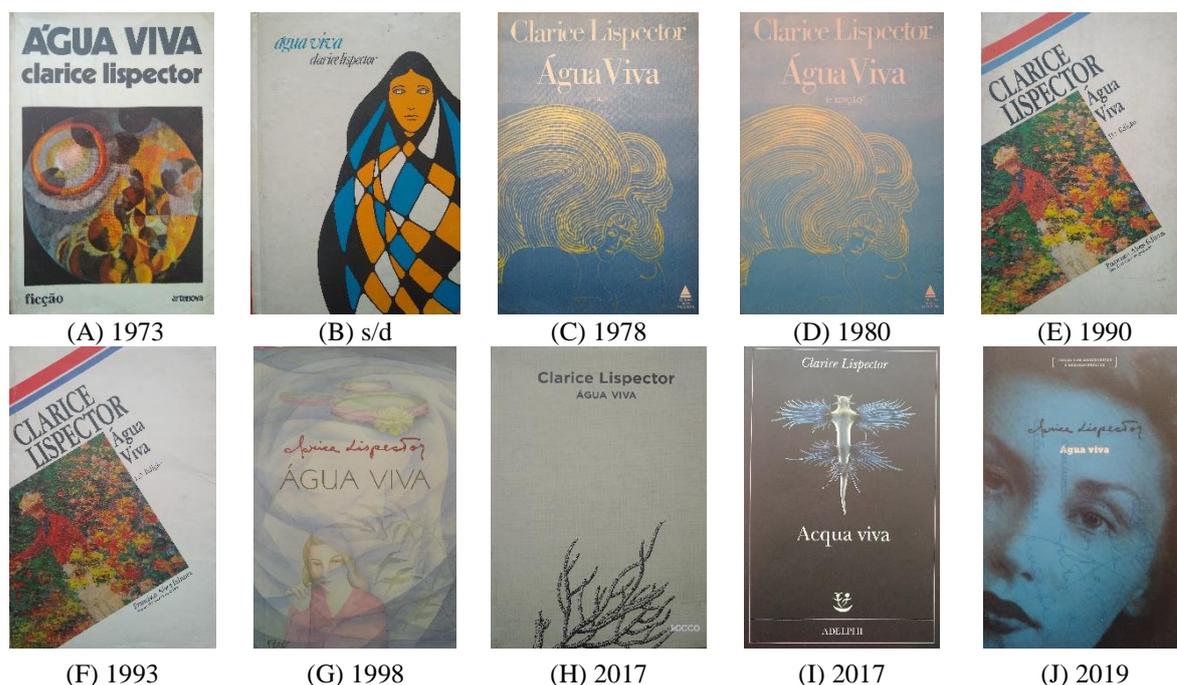
Brasil, pela Editora Nova Fronteira S.A. A capa é de Studio MSBB e não há menção à definição de “ficção”, nem na capa, nem na ficha catalográfica. Antes do romance, a editora lança uma lista de “Obras da autora”, citando a publicação de *Água Viva* (ficção) no Brasil e no exterior: *Água Viva*.

- (D) *Água Viva*. 5.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Tem Copyright *by* Paulo Gurgel Valente e Pedro Gurgel Valente. Há a menção a direitos adquiridos para a Língua Portuguesa, no Brasil, pela Editora Nova Fronteira S.A. A capa é de Studio MSBB e não há menção à definição como “ficção”, nem na capa, nem na ficha catalográfica. Antes do romance, a editora lança uma lista de “Obras da autora”, citando a publicação de *Água Viva* (ficção) no Brasil e no exterior: *Água Viva*. Editorial Sudamericana (Argentina) e *Água Viva*. Editions des Femmes (França) / (por cortesia da Editora Artenova S.A., para o público que pertencia ao Clube).
- (E) *Água Viva*. 11.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Trata-se de uma publicação para a “Coleção Grandes autores nacionais”. Tem copyright 1978 *by* espólio de Clarice Lispector, direitos exclusivos para a Língua Portuguesa no Brasil adquiridos pela Livraria Francisco Alves Editora S.A. Há uma apresentação do romance intitulada “Estupefaciente Esplendidez: uma verdade inventada”, escrita pela Profa. Sonia Salomão Khéde (professora de Teoria da Literatura dos cursos de graduação e de pós-graduação da UFRJ).
- (F) *Água Viva*. 12.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. Trata-se de uma publicação para “Coleção Grandes autores nacionais”. Tem copyright 1978 *by* espólio de Clarice Lispector, direitos exclusivos para a Língua Portuguesa no Brasil adquiridos pela Livraria Francisco Alves Editora S.A. A capa é idêntica à da edição do testemunho D, de autoria de Gian Calvi e com a ilustração *O Jardim do artista em Giverny*, de Claude Monet (detalhe). Ambas as capas não indicam a definição de “ficção”, nem na própria capa, nem na ficha catalográfica. Há uma apresentação do romance intitulada “Estupefaciente Esplendidez: uma verdade inventada”, escrita pela Profa. Sonia Salomão Khéde (professora de Teoria da Literatura dos cursos de graduação e de pós-graduação da UFRJ).
- (G) *Água Viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Ilustração da Capa: Flor Opazo, e não há indicação da definição “ficção”, deslocando tal definição da capa para a ficha

catalográfica como subtítulo, resultando em “Água Viva: ficção”. Há uma apresentação do romance, na orelha do livro, escrita pela Profa. Lúcia Helena (professora titular de Literatura Brasileira da UFF). Tem copyright 1973, Clarice Lispector, *by* Paulo Gurgel Valente e Pedro Gurgel Valente. Antes do romance, consta uma lista das obras publicadas por Lispector no Brasil.

- (H) *Água Viva*. 1.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. Possui uma encadernação tipo brochura; edição especial. Na contra-capas consta a logo da parceira Livraria Cultura – FNAC. Tem copyright 1973, Clarice Lispector, *by* Paulo Gurgel Valente e Pedro Gurgel Valente. Não há menção na capa nem na ficha catalográfica à definição “ficção”.
- (I) *Acqua Viva*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 2017. Tradução de Roberto Francavilla. Capa realizada por Leopold e Rudolf Blasehka, intitulada *Glaucus longicirrus*. Fotografia de Guido Mocafigo. Sem especificação de edição. Contém uma apresentação nas orelhas do livro. Também não há menção na capa nem na ficha catalográfica da definição “ficção”.
- (J) *Água Viva*. 1.<sup>a</sup> edição. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. Tem Copyright 2019 *by* Clarice Lispector e herdeiros de Clarice Lispector. É uma edição especial. Encadernação capa dura com imagens do datiloscrito *Objeto Gritante (Água Viva)* [CL-Pi-2a ab] abrigado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Uma sobrecapa de cor azul com imagem da face Clarice Lispector. Internamente ao texto, desde a introdução escrita pelo Editor Pedro Karp Vasquez até o final da edição especial, notam-se as várias imagens do citado datiloscrito (com variantes autorais). Concepção visual e projeto gráfico de Izabel Barreto, executados por Jorge Paes. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Contendo cinco ensaios e uma correspondência, sendo: de 1972, a carta a Clarice Lispector de José Américo Motta Pessanha; de 1989, o ensaio “As duas versões de *Água Viva*”; e quatro novos ensaios escritos por Sônia Roncador, Ana Claudia Abrantes (dois ensaios) e Teresa Montero. Impressão e acabamento de Geográfica Editora Ltda. Não há menção na capa nem na ficha catalográfica à definição “ficção”.

**FAC-SÍMILE 23** – As edições publicadas do romance *Água Viva*



**FONTE:** Acervo da Autora (2019)

Pelo percurso contextual tecido em torno das edições publicadas do romance *Água Viva*, falta-nos elencar agora o contexto acerca da produção de Clarice Lispector, sabendo que ela desenvolvia uma escritura multiforme, em vários e outros gêneros discursivos. Por isso, na próxima seção, passamos a trilhar um contexto imediato, em torno de e a partir da primeira publicação de *Água Viva*.

### 1.5.3 O contexto em torno do romance

A Editora Artenova S.A. publicou o romance *Água Viva* no final de agosto de 1973.

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontramos alguns exemplares em livros: a primeira edição de 1973, encoberta por uma capa dura de cor verde, ao final com páginas para anotações e uma contracapa com a mesma imagem da capa; o miolo continha a edição original com dedicatória de Lispector a *Xavier Plancor*. Além dessa primeira edição, encontrei a Edição de capa dura publicada pelo Círculo do Livro S.A. (sem data), conforme o exemplar que adquirimos em 2018; e a edição bilíngue (francês e português) de *Água Viva*, de 1980, traduzida

por Regina Helena de Oliveira Machado, pela Editora Des Femmes, Paris<sup>50</sup>. Já no Arquivo de Clarice Lispector disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, não há nenhuma edição publicada de *Água Viva*, somente um manuscrito “Calo-me” e o datiloscrito da primeira versão, intitulada *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida*, como já apresentamos anteriormente.

Depois desse percurso de visita ao Arquivo de Clarice Lispector nas duas instituições, FCRB e IMS, fizemos uma pesquisa bibliográfica, lendo algumas obras da escritora e de outros autores. Encontramos quatro novas indicações de edições de *Água Viva* e respectivas editoras, para além das edições que apresentamos na seção anterior.

No cronótopo cotidiano de Lispector escritora, percebemos que ela – entre 1974 e 1977 – concentrou-se em muitas atividades como jornalista, entrevistadora, contista, conferencista, bem como na criação de novas obras e na publicação de novos livros.

Diante dessas inúmeras atividades de escritura, elencamos em um quadro a lista de publicação das obras de Clarice Lispector, partindo de 1973, ano da primeira publicação do romance *Água Viva*, até a presente data. Nessa lista, destacamos as editoras que estavam à frente das publicações de Lispector. O quadro abaixo vem coroar o intuito de trazermos o contexto em torno da publicação do romance *Água Viva*, um contexto muito intenso.

**QUADRO 3** - Publicações de Clarice Lispector de 1973 até hoje

Ano	Editora	Obra
1973	Artenova	<i>Água Viva</i> (romance)
		<i>A imitação da rosa</i> (contos)
1974	Artenova	<i>Onde estivestes de noite</i> (contos)
		<i>A via crucis do corpo</i> (contos)
	José Olympio	<i>A vida íntima de Laura</i> (Literatura Infantil)
1975	Francisco Alves	<i>Visão do esplendor: Impressões leves</i> (crônicas)
	José Olympio	<i>Seleção de Clarice Lispector</i> (contos/antologia)
	Artenova	<i>De corpo inteiro</i> (entrevistas)
1977	José Olympio	<i>A hora da estrela</i> (romance/novela)
	Ática	<i>A legião estrangeira</i> (contos)
1978	Volume autônomo	<i>Quase de verdade</i> (Literatura Infantil)
	Nova Fronteira	<i>Um sopro de vida: pulsações</i> (romance)
	Ática	<i>Para não esquecer</i> (crônicas)

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água Viva* [*Água Viva*]. Traduit du brésilien par Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Des Femmes, 1980.

1979	Nova Fronteira	<i>A bela e a fera</i> (contos)
1984	Nova Fronteira	<i>A descoberta do mundo</i> (crônicas)
1987	Nova Fronteira	<i>Como nascem as estrelas</i> (Literatura Infantil)
1990 a 1997	Francisco Alves	Faz a reedição da obra de Clarice Lispector – detém os direitos até 1997.
1998 em diante	Rocco	Em 1997, a Editora Rocco adquire os direitos da obra de Clarice Lispector e inicia o seu relançamento.

FONTE: Elaborado pela Autora (2018-2019)

De acordo com o quadro acima, é possível constatar que, entre 1973 e 1975, Lispector trabalhou com três editoras: Artenova, José Olympio e Francisco Alves; em 1976, não houve publicação, pois Lispector estava trabalhando em suas novas criações literárias e jornalísticas; muitas, inclusive, foram publicadas postumamente. Em 1977, ano de sua morte, duas editoras, José Olympio e Ática, publicaram suas obras. Entre 1978 e 1987, a Editora Nova Fronteira foi a responsável por publicar as obras de Lispector. E, por fim, temos outras duas editoras que adquiriram os direitos de publicação da obra lispectoriana: de 1990 a 1997, a Editora Francisco Alves; e, de 1997 em diante, até a presente data, a Editora Rocco.

Conforme registro fornecido pelo *Caderno de Literatura Brasileira – Clarice Lispector* (IMS, 2004, p. 41), a Editora Rocco, com sede no Rio de Janeiro, a partir de 1997 iniciou o relançamento da obra da escritora com os textos estabelecidos por Marlene Gomes Mendes, os quais tiveram por base as primeiras edições de cada obra.

Diante desse percurso sócio-histórico do romance *Água Viva* e das obras publicadas no contexto imediato do romance, bem como dos documentos vistos e analisados disponíveis nas instituições que detêm o Acervo de Clarice Lispector, podemos estabelecer como *texto-base* a primeira edição (1973), classificando-a como testemunho A, por se apresentar como a única edição do romance *Água Viva* revista e publicada pela autora em vida.

Em seguida, passamos à etapa de colação ou cotejo, em que se fará o confronto dos testemunhos, ou seja, a etapa de cotejo entre o testemunho A (texto-base, primeira edição de *Água Viva*) e os três testemunhos B, C e D (edições do romance *Água Viva*) publicados pela Rocco.

Na próxima seção, nosso intuito é de verificarmos se houve alteração no tecido da obra, no momento da transmissão do texto, pelas novas publicações do romance *Água Viva*, principalmente se houve alteração que interfira no estilo da escritora e no sentido da obra.

## 1.6 Levantamento de variantes no romance *Água Viva*

O romance *Água Viva* completou neste ano, agosto de 2019, quarenta e seis anos de publicação, e, em nossa investigação, encontramos uma única edição [a primeira] publicada com a escritora viva. Desconhecemos até o momento a existência de outra edição que tenha sido publicada entre o final de 1973 e 1977. A ausência de uma segunda edição publicada no tempo biográfico da escritora não inviabiliza nossa pesquisa e nenhuma outra que tenha o texto escrito como base e objeto de estudo.

Assim, refletindo sobre o processo de transmissão de textos pelo viés da Crítica Textual (Filologia em seu sentido mais estreito), sabe-se que é inevitável a ocorrência de variações no texto publicado, bem como em suas sucessivas reedições. De forma que as variações quando ocorrem podem ser de natureza autoral (feitas pelo autor) ou não-autoral (feitas por outras pessoas durante o processo de edição e/ou reedição da obra, como, por exemplo, alterações feitas por um editor).

Tendo essa preocupação em mente, optamos por realizar o levantamento das modificações que possam causar interferências no estilo ou no sentido do texto literário *Água Viva*. Cambraia (2005), ao explicar sobre a natureza da Crítica Textual para os estudos, aponta para o fato de que quaisquer textos ao serem transcritos estão passíveis de apresentar alterações durante o processo de transcrição ou cópia, sejam elas geradas consciente ou inconscientemente.

Para realizarmos o levantamento das variantes ou erros de transmissão do texto, procedimentos de uma Edição Crítica, tomamos como ponto de partida, de reflexão e discussão, as bases teórico-metodológicas propostas por Lachmann (1793-1851), as quais, por sua vez, são descritas e aplicadas por outros estudiosos, como Spina (1977), Blecua (1983), Candido (2005), Cambraia (2005) e Santiago-Almeida (2011; 2015; 2016).

Assim, podemos dividir o trabalho filológico em duas etapas principais. A primeira etapa da Edição Crítica, intitulada *recensão (recensio)*, corresponde ao levantamento dos testemunhos existentes na tradição da obra. Dessa etapa, realizamos as seguintes fases: a da colação (ou comparação), que consiste no cotejo dos testemunhos; e a eliminação, relacionada à rejeição dos testemunhos coincidentes ou da mesma tradição. Após essas fases, chegamos ao testemunho mais antigo e/ou mais próximo da vontade do autor, ou seja, da edição publicada pelo autor, que contenha o seu texto na forma mais genuína.

A palavra “genuína” nos remete a um modo de compreender a forma arquitetônica do romance *Água Viva* tal qual foi concebida pela escritora em 1973, com o trabalho de acabamento estético e da configuração em livro, aprovando as “provas” do livro, bem como sua publicação. Por isso e com vistas a restaurar, então, um texto à sua genuinidade, isto é, à última vontade de seu autor em vida, é que surgem as bases teóricas da Crítica Textual, com a qual realizamos a investigação das variantes. Essas bases da Crítica Textual atualmente têm avançado fronteiras, não mais se limitando à busca do estabelecimento do texto via edição crítica, mas ampliando-se para a compreensão do processo de criação literária ou, ainda, para a compreensão do contexto imediato que envolve a criação da obra, o processo histórico, cultural, social que, de certa forma, fez-se presente no tempo biográfico do autor.

Nessa pesquisa, não é nosso intuito elaborar a composição da genealogia ou da árvore genealógica dos testemunhos, uma vez que nosso objetivo principal da tese é realizar uma leitura histórica, filosófica, estética e literária do romance *Água Viva*. E, por isso, o cotejamento, a identificação e a análise das variantes ou dos erros de transmissão do romance *Água Viva*, com o aporte da Crítica Textual, possibilita-nos construir um horizonte do contexto imediato da obra e nos propicia a investigação acerca do estilo de Clarice Lispector na criação desse romance.

Dessa forma, após a realização da primeira etapa, o corpus empregado para realização do cotejo, do levantamento das alterações, é composto por quatro testemunhos que representam a tradição atual no decurso da transmissão do romance, após 1997 (quando a Editora Rocco assume os direitos autorais pela publicação das obras de Lispector).

**QUADRO 4** – Corpus empregado para realização da colação

Testemunho	Natureza	Título, ano de publicação	Edição, editora
A	impresso	<i>Água Viva</i> (1973)	primeira edição, Ed. Artenova [texto-base]
B	impresso	<i>Água Viva</i> (1998),	Ed. Rocco [sem indicação de edição]
C	impresso	<i>Água Viva</i> (2017)	primeira edição, Ed. Rocco
D	impresso	<i>Água Viva</i> (2019)	primeira edição. [edição com manuscritos e ensaios inéditos], Ed. Rocco

**FONTE:** Elaborado pela Autora (2018-2019)

De posse dos testemunhos, passamos a realizar a segunda etapa da Edição Crítica, chamada de *emenda* (ou correção), que corresponde à verificação de existência de variantes ou erros de transmissão nos testemunhos a partir do texto-base, anotação, correção dos erros,

seleção de variantes e, por último, a classificação desses conforme a tipologia sugerida por Blecia (1983, p. 19-20): “adição (*adiectio*), omissão (*detractatio*), alteração de ordem (*transmutatio*) e substituição (*immutatio*).”

Nessa perspectiva, assim ficou definido: na primeira etapa, foi escolhido como testemunho-base a primeira edição do romance *Água Viva*, por ser a última forma da obra dada por Clarice Lispector, conforme temos demonstrado pelo estudo do contexto da obra até aqui. Na segunda etapa, foram levantadas todas as variantes surgidas no processo da colação. As variantes são dispostas em dois quadros: o das variantes substantivas (Quadro 5) e o das variantes acidentais (Quadro 6). Consideramos variantes substantivas as alterações encontradas no texto literário que interferem no estilo da escritora ou mesmo no sentido da obra. Interessaram-nos, portanto, as variantes sintáticas (incluindo a pontuação), lexicais e morfológicas que alteram a autenticidade do texto original. As variantes adjetivas ou acidentais compreendem todas as modificações não intencionais provocadas no romance do tipo: mudanças na grafia, pontuação, acentuação etc.

Antes de identificarmos as variantes, esclarecemos que optamos por utilizar o aparato crítico positivo porque ele dá conta de mostrar as variantes convergentes e divergentes, com indicação dos testemunhos. Iniciamos o percurso apresentando as normas de edição que seguiremos para verificação, identificação, anotação e classificação das variantes, com base nos pressupostos da Crítica Textual e noções orientadoras de Santiago-Almeida (2011; 2015; 2016).

### **1.6.1 As normas para a edição crítica**

Para realizarmos a tarefa da segunda etapa do trabalho com a Edição Crítica, levantamento e classificação das variantes, adotamos as seguintes normas:

- i. Estabelece-se o texto da primeira edição do romance *Água Viva* (1973), o testemunho A, como texto-base.
- ii. A colação é feita a partir dos testemunhos publicados pela Editora Rocco (edições de 1998, 2017, 2019), que depois são confrontados com a primeira edição do romance *Água Viva* (1973), texto-base.
- iii. São anotados e mencionados os erros tipográficos da primeira edição.
- iv. O lugar de variação ou lugar crítico é grifado em negrito, tendo como referência a primeira edição do romance *Água Viva* (testemunho A).

- v. Emprega-se o aparato positivo para indicar as variantes entre os quatro testemunhos cotejados.
- vi. A ordem dos testemunhos no aparato crítico é cronológica.
- vii. Todas as variantes transcritas no aparato crítico estão com a grafia, pontuação e acentuação gráfica de acordo com a escrita original dos testemunhos.
- viii. Para identificar o tipo de variante no aparato crítico, segue-se o padrão de grifo que atribuímos nessa pesquisa, segundo Santiago-Almeida (2015), e de classificação da variantes segundo a tipologia sugerida por Blecua (1983): (i) adição → azul; (ii) omissão → vermelho; (iii) substituição → verde; e (iv) alteração de ordem → laranja.
- ix. Para indicar a variante de pontuação, grifa-se a palavra que antecede a pontuação *adicionada* ou *omitida* ou *substituída* ou com *ordem alterada*. Assim: fragmento 19: *natureza*, [A] (p. 16) | *natureza* [B, C] (p. 15); | *natureza* [D] (p. 31).”
- x. Usa-se o algarismo Ø para indicar a omissão de palavra ou sintagma. Assim: fragmento 274: “*Para cada um de nós e – em algum momento perdido na vida – anuncia-se uma missão a cumprir?* [A] (p. 86); “*Para cada um de nós Ø – em algum momento perdido na vida – anuncia-se uma missão a cumprir?* [B, C] (p. 72); | “*Para cada um de nós Ø – em algum momento perdido na vida – anuncia-se uma missão a cumprir?* [D] (p. 76).”
- xi. As variantes de natureza distinta (isto é: de pontuação; de palavra; erro de cópia), presentes nos testemunhos e em lugar de variação, são identificadas e classificadas com a repetição do testemunho no aparato crítico. Assim: “fragmento 97: *área melódica e cantabile* [A] (p. 39) | *ária melódica e cantabile* [B, C] (p. 33); | *ária melódica e cantabile* [D] (p.46).”

### 1.6.2 Classificação das variantes

Nessa etapa do estudo, faremos a classificação, segundo a tipologia proposta por Blecua (1983, p. 20), das variantes levantadas na fase da colação entre as edições de 1998, 2017 e 2019 e o texto-base, a primeira edição de *Água Viva* (1973).

*Água Viva* é uma narrativa romanesca que se lança sem rede, do começo ao fim, ou seja, uma narrativa que não tem indicação de capítulos ou algo que marque a passagem de uma situação a outra. É um texto literário que se apresenta em fragmentos, pela configuração presente na primeira edição; portanto, seguimos configurando-o assim, dado seu acabamento estético. Diante dessa arquitetura literária romanesca, optamos por contar os fragmentos e, assim, podermos identificar a localização das variantes na tarefa de classificação das alterações

realizadas na impressão; nesse sentido, indicamos ao leitor o lugar crítico em que as variantes aparecem. O romance *Água Viva* foi tecido em fragmentos e ao todo, do primeiro ao último, conta com 367 fragmentos.

No aparato crítico a seguir, são expostas as variantes (com o número da página) antecedidas pela indicação do fragmento. Mostraremos algumas variantes levantadas e classificadas, indicando os lugares críticos e o testemunho de origem. Nessa primeira mostra, apresentamos apenas as variantes substantivas surgidas no processo da colação. Interessaram-nos, portanto, as variantes sintáticas (incluindo a pontuação), lexicais e morfológicas que alteram a autenticidade do texto original, no caso, a primeira edição de *Água Viva*. Assim, temos:

**QUADRO 5** – As variantes substantivas classificadas

<b>Número da variante</b>	<b>Lugar crítico/Testemunhos</b>	<b>Tipo de variantes</b>
1	(fragmento 40): “Mas aí cessa a analogia: a <b>não-palavra</b> , ao morder a isca, incorporou-a”. [A] (p. 25) <i>não palavra</i> [B, C] (p.22) <i>não palavra</i> [D] (p. 36)	Omissão (hífen)
2	(fragmento 132): “O ar é o <b>não-lugar</b> onde tudo vai existir”. [A] (p. 44) <i>não lugar</i> [B, C] (p. 37) <i>não lugar</i> [D] (p. 49)	Omissão (hífen)
3	(fragmento 344): “Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo <b>não-estridente</b> e doce de uma flauta”. [A] (p. 110) <i>não estridente</i> [B, C, D] (p. 91)	Omissão (hífen)
4	(fragmento 238): “Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro <b>de</b> vida”. [A] (p. 76) <i>da</i> [B, C] (p. 64)   <i>da</i> [D] (p. 69)	Substituição (prep.)
5	(fragmento 309): “[...] Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, <b>como</b> uma porta fechada”. [A] (p. 98) <i>com</i> [B, C] (p. 82)   <i>com</i> [D] (p. 83)	Omissão (artigo)

**FONTE:** Elaborado pela Autora (2019)

Consideramos as cinco variantes mostradas no quadro acima como variantes substantivas. Percebemos que a primeira, a segunda e a terceira variantes são omissões de hífen geradas por intenção de correção e atualização da língua. A nosso ver, essas mudanças

interferem no estilo de escritura de Lispector, tendo em vista o trabalho que a escritora desenvolvia com as palavras, não criando outras, mas com as palavras disponíveis na Língua Portuguesa. Criava outras formas de dizer, nesse caso, as locuções para dizer algo que nos remete a outros significantes; portanto, não se limitando ao significado de cada palavra separadamente. Nossa análise leva em conta o contexto do texto literário, do fragmento literário em que se encontram essas palavras, somente nesse espaço literário, em que cada palavra ocupa seu lugar, ela se faz estilo e se faz enunciação.

Quanto à variante quatro, é uma variante por substituição de preposições, de “sopro de vida” [forma lexicalizada da língua] para “sopro da vida” [forma não lexicalizada], gerada também por correção. Percebemos que essa mudança interferiu no sentido do texto, no sentido do fragmento literário em que se encontra essa palavra. Com a expressão “sopro de vida”, na escritura da primeira edição (*Água Viva*, 1973), um sopro de vida como sopro vital, do instante vivo, das coisas que podem suceder à personagem no seu percurso de vida. No fragmento em que se encontra essa expressão lexicalizada, a personagem deixa de falar de morte e passa a falar de vida e começa a narrar o episódio em que ela faz respiração boca a boca, sendo ela naquele instante um “sopro de vida” para a pessoa necessitada de vida, necessitada de ao menos um “sopro de vida”, de respiração.

Se tomarmos a expressão pela mudança efetivada “sopro da vida”, temos duas possibilidades de sentidos: uma de que a ação do soprar tem como sujeito “a vida”, a vida no sentido pleno, e no caso do contexto literário, a vida para o necessitado de vida estava sendo mediada pela personagem; o outro sentido nos remete à dimensão religiosa que traz o encargo da vida (carne mais espírito) para a expressão “sopra da vida”.

A variante cinco é uma variação do tipo “omissão”. A ausência da letra “o” final nas edições atuais de *Água Viva* altera a palavra “como” que consta no fragmento 309 da primeira edição (1973). No fragmento em que ocorre o uso da palavra “como” (primeira edição. Fac-símile 24), Clarice cria a imagem do inatingível quando diz: “Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada” (LISPECTOR, 1973, p. 98-99). Portanto, aqui, essa correção da palavra “como” (primeira edição 1973) – elemento comparativo – para a preposição “com” (edições 1998, 2017, 2019) altera o sentido do texto e do contexto, em que a metáfora do guarda-roupa adquire a propriedade de ocultar ou de manter oculta a face do sujeito que não quer se mostrar. Esse sentido se liga à sequência

narrativa no fragmento 309: “Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas” (LISPECTOR, 1973, p. 99).

Podemos constatar o uso da palavra “como” também nos datiloscritos *Atrás do pensamento* (Fac-símile 24) e *Objecto Gritante* (Fac-símile 25), aos quais tivemos acesso para leitura e investigação, e que foram mantidos na edição de 1973. Ressaltamos em nossa observação que a pontuação da publicação manteve a mesma pontuação da primeira versão; a escritora utilizou vírgula antes de colocar a expressão de comparação criando a metáfora. Destacamos os três excertos:

**FAC-SÍMILE 24** – Página 142, Fólio CL-pi-42 do *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*

Fui ao meu quarto e vi o guarda-roupa. Parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se

**FONTE:** Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

**FAC-SÍMILE 25** – Página 172, Fólio CL-pi-2b-172 do *Objecto Gritante*

tempo.” Fui ao meu quarto agora e vi o guarda-roupa. Parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao seu espe-

**FONTE:** Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa – RJ

**FAC-SÍMILE 26** – Composição com as páginas 98-99 de *Água Viva*

Mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será — um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo. Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta

fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com

**FONTE:** Acervo da Autora (2019)

Diante desses excertos, podemos observar que o emprego da metáfora se deu desde a primeira versão [*Atrás do pensamento*] e foi mantida na primeira edição de 1973. Daí, ressaltamos a importância dos datiloscritos (quando existentes e disponíveis para a pesquisa) para o estabelecimento de textos e futuras novas publicações da obra; um trabalho que vai além da atualização da língua, que vai perscrutando o tecido da obra em seu espaço contextual, nesse caso, literário; mantendo, portanto, a fidelidade à escritura de Clarice, ou seja, à genuinidade do texto que buscamos quando decidimos utilizar o método da Crítica Textual.

Desse modo, essas variantes substantivas nos mostram que o contexto do texto e também o contexto imediato da obra (aquele contexto da criação da obra, dos manuscritos ou datiloscritos) podem auxiliar na decisão ou definição de alterações que devem ser efetivas ou não em um texto literário; objetivando, assim, que as edições vindouras estejam sempre mais próximas da escritura original do texto, ou, como dizemos em Crítica Textual, mais próxima do texto em sua genuinidade, ou seja, conforme à vontade da autora.

Agora, vamos verificar o quadro 6 com as variantes acidentais encontradas em nosso cotejo nas edições impressas.

**QUADRO 6** – As variantes adjetivas ou acidentais levantadas nos testemunhos B, C e D

Lugar crítico/Testemunhos	Tipo de variantes
(fragmento 35): “Ergo-me <b>devagar</b> tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca.” [A] (p. 23) <i>devagar</i> , [B, C] (p. 21)   <i>devagar</i> , [D] (p. 36)	Adição (pontuação)
(fragmento 95): “Mas pelo menos não estou imitando <b>artista-de-cinema</b> [...]” [A] (p. 39) <i>artista de cinema</i> [B, C] (p. 33) <i>artista de cinema</i> [D] (p. 45)	Omissão (hífen)
(fragmento 202): “Porque parece que se tem de ser terrivelmente <b>explicita</b> . Sou explícita”. [A] (p. 65) <i>explícita</i> [B, C] (p. 55) <i>explícita</i> [D] (p. 62)	Adição (acento)
(fragmento 237): “ <b>As vezes</b> não <b>agüento</b> a força da inspiração.” [A] (p. 76) <i>Às vezes, aguento</i> [B, C] (p. 63-64) <i>Às vezes, aguento</i> [D] (p. 69)	Adição (acento) e Omissão (acento)
(fragmento 19): “E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da <b>natureza</b> , - 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.” [A] (p. 16) <i>natureza</i> [B, C] (p. 15)   <i>natureza</i> [D] (p. 31)	Omissão (pontuação)

<p>(fragmento 25):  <b>“Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito.”</b> [A] (p. 19)  <i>Eu</i> [B, C] (p. 17)   <i>Eu</i> [D] (p. 33)</p>	Omissão (pontuação)
<p>(fragmento 274):  <b>“Para cada um de nós e – em algum momento perdido na vida – anuncia-se uma missão a cumprir?”</b> [A] (p. 86)  <math>\emptyset</math> [B, C] (p. 72)   <math>\emptyset</math> [D] (p. 76)</p>	Omissão (conectivo)
<p>(fragmento 322):  <b>“O objeto cadeira me interessa. Eu amo os objetos à medida em que eles não me amam.”</b> [A] (p. 102)  <math>\emptyset</math> [B, C] (p. 85)   <math>\emptyset</math> [D] (p. 86)</p>	Omissão (preposição)
<p>(fragmento 2):  <b>“[...] no amor o instante de impessoal jóia refulge [...]”</b> [A] (p. 10)  <i>joia</i> [B, C] (p.10)   <i>joia</i> [D] (p. 27)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 6):  <b>“Vejo que nunca te disse como escuto música - apoio de leve a mão na eletrola [...]”</b> [A] (p. 12)  <i>apoio</i> [B, C] (p. 11)   <i>apoio</i> [D] (p. 28)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 9):  <b>“Não pinto idéias, [...]”</b> [A] (p. 13)  <i>ideias</i> [B, C] (p. 12)   <i>ideias</i> [B] (p. 29)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 13):  <b>“[...] fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância.”</b> [A] (p. 15)  <i>sequência</i> [B, C] (p. 13)   <i>sequência</i> [D] (p. 30)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 14):  <b>“Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo”.</b> [A] (p. 15)  <i>voo</i> [B, C] (p.14)  <i>voo</i> [D] (p. 31)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 19):  <b>“Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história [...]”</b> [A] (p. 17)  <i>mesmos</i> [B, C] (p. 15)  <i>mesmos</i> [D] (p. 32)</p>	Adição (letra)
<p>(fragmento 22):  <b>“Mas quero também a incoseqüência” e “[...] forcei-me à liberdade e agüento-a [...]”</b> [A] (p. 18)  <i>incosequência, aguento-a</i> [B, C] (p. 16)  <i>incosequência, aguento-a</i> [D] (p.33)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 30):  <b>“[...] será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida?”</b> [A] (p. 22)  <i>ideia</i> [B, C] (p. 19)  <i>ideia</i> [D] (p. 35)</p>	Omissão (acento)
<p>(fragmento 47):  <b>“improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia”.</b> [A] (p. 26)  <i>plateia</i> [B, C] (p. 23)  <i>plateia</i> [D] (p. 37)</p>	Omissão (acento)

(fragmento 49): “[...] como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu <b>vôo</b> cego”. “Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma <b>idéia</b> : sou orgânica”. [A] (p. 27) <i>voo, ideia</i> [B, C] (p. 23-24)   <i>voo, ideia</i> [D] (p. 38)	Omissão (acento)
(fragmento 50): “Não é um recado de <b>idéias</b> que te transmito [...]” [A] (p. 28) <i>ideias</i> [B, C] (p. 24)   <i>ideias</i> [D] (p. 38)	Omissão (acento)
(fragmento 60): “Felizmente esse sentimento dura pouco porque eu não <b>agüento</b> que demore [...]” [A] (p. 31) <i>aguento</i> [B, C] (p. 26)   <i>aguento</i> [D] (p. 40)	Omissão (acento)
(fragmento 61): “[...] ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto <b>vôo</b> . Então adivinha-se o jogo das ilhas e <b>vêm-se</b> canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma <b>onomatopéia</b> [...]” [A] (p. 32) <i>voo, veem-se, onomatopeia</i> [B, C] (p. 27) <i>voo, veem-se, onomatopeia</i> [D] (p. 41)	Omissão (acento)
(fragmento 62): “Tronco <b>luxurioso</b> ”. [A] (p. 32) <i>luxurioso.</i> [B, C] (p. 27)   <i>luxurioso.</i> [D] (p. 41)	Alteração de ordem
(fragmento 97): “De vez em quando te darei uma leve história - <b>área</b> melódica e cantábil [...]” [A] (p. 39) <i>ária melódica e cantabile</i> [B, C] (p. 33)   <i>ária melódica e cantabile</i> [D] (p. 46)	Substituição (palavra)
(fragmento 111): “Falando em segundos pergunto se você <b>agüenta</b> que o tempo seja hoje e agora e já. Eu <b>agüento</b> porque comi a própria placenta”. [A] (p.41) <i>aguenta, aguento</i> [B, C] (p. 35)   <i>aguenta, aguento</i> [D] (p. 47)	Omissão (acento)
(fragmento 139): “Nasci dura, <b>heróica</b> , solitária e em pé”. [A] (p. 46) <i>heroica</i> [B, C] (p. 39)   <i>heroica</i> [D] (p. 50)	Omissão (acento)
(fragmento 152): “Os africanos para me adormecer, eu recém-nascida, entoam uma <b>lengalenga</b> primária [...]” [A] (p. 51) <i>lengalenga</i> [B] (p. 43) <i>lenga-lenga</i> [C] (p. 43) <i>lenga-lenga</i> [D] (p. 53)	Adição (hífen)
(fragmento 154): “Eu não vou roer unhas porque isto é um <b>tranqüilo</b> adaggio”. [A] (p. 51-52) <i>tranquilo</i> [B, C] (p. 43) <i>tranquilo</i> [D] (p. 54)	Omissão (acento)
(fragmento 157): “À espreita do tempo que <b>pára</b> ”. [A] (p. 52) <i>para</i> [B, C] (p. 44)   <i>para</i> [D] (p. 54)	Omissão (acento)
(fragmento 160): “Eu <b>agüento</b> porque sou forte: comi minha própria placenta”. [A] (p. 53) <i>aguento</i> [B, C] (p. 45)   <i>aguento</i> [D] (p. 55)	Omissão (acento)

(fragmento 167): “Já comi <b>geléia</b> de rosas pequenas e escarlates [...]” [A] (p. 55) <i>geleia</i> [B, C] (p. 46) <i>geleia</i> [D] (p. 56)	Omissão (acento)
(fragmento 170): “Estou inteiramente <b>tranqüila</b> ”. “Tem pessoas que não <b>agüentam</b> : vomitam”. [A] (p. 56) <i>tranquila, aguentam</i> [B, C] (p. 47)   <i>tranquila, aguentam</i> [D] (p. 56)	Omissão (acento)
(fragmento 184): “Ter coruja nunca me ocorreria, embora eu as tenha pintado nas grutas. Mas um “ela” achou por terra na mata de Santa Teresa um filhote de coruja todo só e à míngua de mãe. Levou-o para casa. Aconchegou-o. Alimentou-o e dava-lhe murmúrios e terminou descobrindo que ele gostava de carne crua. Quando ficou forte era de se esperar que fugisse imediatamente mas demorou a ir em busca do próprio destino que seria o de reunir-se aos de sua doida raça: é que se afeiçoara, essa diabólica ave, à moça. Até que num arranco – como se estivesse em luta consigo <b>próprio</b> – libertou-se com o <b>vôo</b> para a profundidade do mundo”. [A] (p. 59-60) <i>própria, voo</i> [B, C] (p. 50) <i>própria, voo</i> [D] (p. 59)	Substituição (letra) e Omissão (acento)
(fragmento 185): “Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu <b>pêlo</b> nu”. [A] (p. 60) <i>pelo</i> [B, C] (p. 50)   <i>pelo</i> [D] (p.59)	Omissão (acento)
(fragmento 188): “Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase <b>erecta</b> . Porque não ficava totalmente <b>erecta</b> : com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço”. [A] (p. 61) “Esta – deu-me vontade de chama-la de ‘ <b>jóia</b> da vida’, pois chamo muito as coisas [...]” [A] (p. 62) <i>ereta, ereta, joia</i> [B,C] (p. 51) <i>ereta, ereta, joia</i> [D] (p. 60)	Omissão (letra, acento)
(fragmento 190): “Oh vento siroco, eu não te <b>perdôo</b> a morte [...]” [A] (p. 62) <i>perdoe</i> [B, C] (p. 52)   <i>perdoe</i> [D] (p. 60)	Omissão (acento)
(fragmento 219): “É perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém <b>agüenta</b> . Mas eu <b>agüento</b> porque amo o perigo”. [A] (p. 70) <i>aguenta, aguento</i> [B, C] (p. 59)   <i>aguenta, aguento</i> [D] (p. 66)	Omissão (acento)
(fragmento 222): “Espalham grande <b>tranqüilidade</b> ”. [A] (p. 71) <i>tranquilidade</i> [B, C] (p. 59)   <i>tranquilidade</i> [D] (p. 66)	Omissão (acento)
(fragmento 252): “E eis-me aqui dura e silenciosa e <b>heróica</b> . Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são vidas <b>heróicas</b> ”. [A] (p. 79) <i>heroica, heroicas</i> [B, C] (p. 66) <i>heroica, heroicas</i> [D] (p.71)	Omissão (acento)
(fragmento 271): “Atrás do pensamento <b>atingo</b> um estado”. [A] (p. 85) <i>atinjo</i> [B, C] (p. 71) <i>atinjo</i> [D] (p. 75)	Substituição (grafia)

(fragmento 280): “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se <b>vêm</b> da janela do trem”. [A] (p. 88) <i>veem</i> [B, C] (p. 73)   <i>veem</i> [D] (p. 77)	Substituição (palavra)
(fragmento 290): “Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo <b>inconseqüente</b> dos que não sabem. Não, não é propriamente <b>tranqüilidade</b> o que está ali”. [A] (p. 91) <i>inconsequente, tranquilidade</i> [B, C] (p. 76) <i>inconsequente, tranquilidade</i> [D] (p. 79)	Omissão (acento)
(fragmento 306): “Minha história é de uma escuridão <b>tranqüila</b> , de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume”. [A] (p. 97) <i>tranquila</i> [B, C] (p. 81)   <i>tranquila</i> [D] (83)	Omissão (acento)
(fragmento 308): “Terás compartilhado dessa primeira existência muda, terás como em <b>tranqüilo</b> sonho de noite <b>tranqüila</b> , escorrido com a resina pelo tronco de árvore”. [A] (p.98) <i>tranquilo, tranquila</i> [B, C] (p. 81)   <i>tranquilo, tranquila</i> [D] (p. 83)	Omissão (acento)
(fragmento 314): “O corpo não <b>agüenta</b> mais ser corpo”. [A] (p. 100) <i>aguenta</i> [B, C] (p. 83)   <i>aguenta</i> [D] (p. 84)	Omissão (acento)
(fragmento 322): “Mas eu <b>agüento</b> até o fim”. “De tal forma a morte é apenas futura que há quem não a <b>agüente</b> e se suicide”. [A] (p.102) <i>aguento, agüente</i> [B, C] (p. 84-85)   <i>aguento, agüente</i> [D] (p. 86)	Omissão (acento)
(fragmento 329): “Nesse estado, além de <b>tranqüila</b> felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve”. [A] (p. 105) <i>tranquila</i> [B, C] (p. 87)   <i>tranquila</i> [D] (p.88)	Omissão (acento)
(fragmento 348): “No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas <b>idéias</b> , se é que são <b>idéias</b> . São sensações que se transformam em <b>idéias</b> porque tenho que usar palavras”. [A] (p. 111) <i>ideias, ideias, ideias</i> [B, C] (p. 92)   <i>ideias, ideias, ideias</i> [D] (p. 91)	Omissão (acento)
(fragmento 358): “Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não <b>pára</b> [...]” [A] (p.114) <i>para</i> [B, C] (p. 94)   <i>para</i> [D] (p. 93)	Omissão (acento)
(fragmento 361): “Quero alguma coisa <b>tranqüila</b> e sem modas”. [A] (p. 114) <i>tranquila</i> [B, C] (p. 95)   <i>tranquila</i> [D] (p. 93)	Omissão (acento)

FONTE: Elaborado pela Autora (2019)

As variantes adjetivas ou acidentais mostradas no quadro 6, em sua maioria, foram geradas intencionalmente para correção de palavras (quanto à grafia e acentuação) e de frases (com poucos ajustes de pontuação). A maior incidência de correção diz respeito à atualização da língua conforme as novas regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor

desde 2009; as demais alterações podemos associá-las a erros de cópia. Essas modificações não alteram a semântica do texto literário; tais ocorrências contribuem para a tradição da obra, um compromisso com a preservação e a transmissão do romance para a posteridade.

### 1.6.3 Frequência das variantes e resultado do cotejo

As variantes encontradas nas edições publicadas em 1998, 2017 e 2019 (testemunhos B, C e D) foram contabilizadas de acordo com a frequência e a classificação tipológica. Por meio do cotejo empreendido, chegamos a um total de duzentas e quinze variantes. O quadro 7 mostra a consolidação dos dados obtidos. Verifica-se que todos os testemunhos B, C e D cotejados apresentam variantes.

A variante mais frequente em nossa investigação foi a da omissão (183 casos), seguida pelas variantes de adição (14 casos), de substituição (12 casos), e de alteração de ordem (6 casos) em que prevalecem as modificações de acentuação. O fato de predominar a variante de omissão é algo notável, visto que, em trabalhos dessa natureza, pelo viés da Crítica Textual, o padrão é que sejam mais frequentes as variantes de substituições. Atrelamos essa incidência da variante de omissão no processo de cotejo dos testemunhos B, C e D como ponto positivo, demonstrando que as modificações foram atualizações da escrita de acordo com as normas ortográficas vigentes.

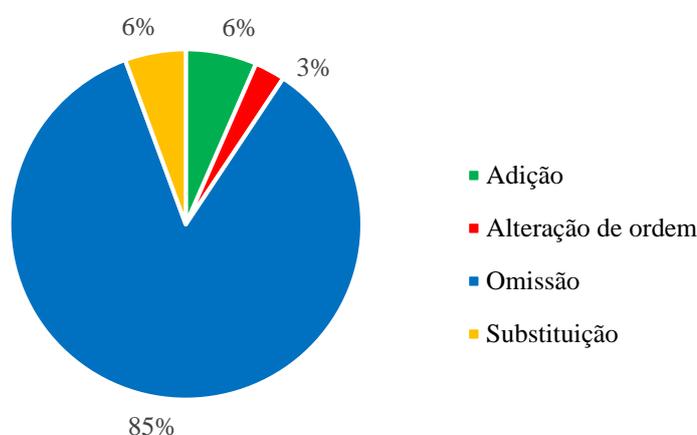
**QUADRO 7** - Frequência das variantes nos testemunhos B, C e D

Testemunhos	Adição	Omissão	Alteração de ordem	Substituição	Total
B	04	61	02	04	71
C	05	61	02	04	72
D	05	61	02	04	72
<b>Total</b>	14	183	06	12	215

**FONTE:** Elaborado pela Autora (2019)

A seguir, transformamos a frequência total das variantes em dados percentuais para mostrarmos, de forma geral, a ordem de incidência das alterações, iniciando-se pela variante mais recorrente, considerando todos os testemunhos cotejados. Foram obtidos os seguintes dados percentuais: 83% são variantes de omissão, 6% variantes de adição, 6% variantes de substituição e 6% variantes de alteração de ordem.

**GRÁFICO 1** - Porcentagem das variantes dos testemunhos B, C e D



As variantes de natureza tipográfica e ortográficas foram atualizadas nos testemunhos B, C e D, destacadas no aparato crítico, em virtude da modernização dos instrumentos de tipografia e da regulamentação do Acordo Ortográfico assinado pelos Estados da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, convenção aprovada pelo Decreto Legislativo 54, de 18 de abril de 1995, que entrou em vigor no dia 1º de janeiro de 2009 (BARONAS, 2010).

Porém, de acordo com Cambraia (2005), diante dos casos de erros do próprio autor, a regra a seguir pelo editor (ou editora) é a de manter a lição *genuína*, a variante tal qual se apresenta no texto selecionado como texto-base, “ainda que não seja a *correta*, informando ao leitor sobre o equívoco”. Cambraia acrescenta a sua orientação às palavras de Cunha, descritas em sua obra *Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual*, de 1985:

O editor (...) pode e deve corrigir os descuidos da pena do autor, mas não p[od]e e não deve em nenhuma hipótese substituir a cultura do autor pela sua. Se um autor fornece dados objetivamente inexatos, se comete erros de história ou de geografia, se não se recorda bem de um nome ou de uma data, se se engana num cálculo, se se confunde numa tradução, se é impreciso ou infiel numa citação, o editor advertirá em nota ao leitor, mas não corrigirá o texto (CAMBRAIA, 2005, p. 85).

É verdade, já esclarecida, que nossa tese parte de conhecimentos teóricos, na área dos estudos literários e linguísticos, para delinear uma proposição de leitura para a obra *Água Viva*, partindo do texto literário na última forma que Lispector lhe deu. Por isso, para nós as etapas e fases da Crítica Textual nos são de suma importância, pois nos restituem, através de

seus instrumentos, o texto mais fiel à forma genuína, autorizada, mais próxima da vontade reconstituível da escritora.

Bem verdade que se pode realizar a análise literária voltada para a forma sem a preocupação se ela é genuína ou não, porém é muito legítimo que, se a análise é voltada para o contexto sócio-histórico-literário da obra, é fundamental, diz Cambraia (2005, p. 21), “saber se o testemunho é ou não fiel à forma que o autor lhe deu”.

### 1.7 O leiaute lispectoriano

Chamamos de leiaute lispectoriano o traço constitutivo da escritura de Lispector em relação à utilização da página, dos espaços em branco do papel e, especificamente, falando do estilo lispectoriano, que é o estilo empregado pela escritora na criação do romance *Água Viva*. Compreendemos o estilo como uma unidade constituída por duas partes: de um lado, que se refere aos procedimentos que dão forma e acabamento a um objeto estético (ao personagem, ao mundo que o circunda, a obra como um todo); de outro lado, que se referem aos recursos utilizados para a realização do gesto criador quanto ao uso, adaptação e elaboração do material, no caso, do romance, o trabalho com a linguagem, o código linguístico e o papel como suporte. Trata-se de trabalho artístico literário mediado pelo material, suporte e instrumentos como caneta, máquina de escrever etc.

De acordo com Barthes, em *O grau zero da escritura*, de 1953, o estilo “é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento” (BARTHES, [1953] 1971, p. 20), ou seja, configura-se como um tipo de linguagem mergulhada no íntimo do escritor; não indiferente à sociedade; não chega a ser o produto de sua escolha ou de uma reflexão sobre a Literatura, mas se traduz como as “profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade” (BARTHES, [1953] 1971, p. 21).

Partindo dessas premissas sobre o estilo, faremos uma análise comparativa da página inicial do romance *Água Viva*, em duas etapas: a primeira análise entre a página inicial dos datiloscritos existentes e a página inicial da primeira edição de 1973; e a segunda análise entre a primeira página do romance da primeira edição (1973) e as primeiras páginas das edições de 1998, 2017 e 2019. Veremos se nesse cotejo houve a manutenção da vontade da autora ao dar vida ao romance *Água Viva*.

Antes disso, precisamos trazer o contexto de que Clarice Lispector sempre teve a preocupação com os espaços brancos no papel, não só em relação aos seus textos literários, mas também nos textos jornalísticos. Lispector levava suas colunas para o Editor já diagramadas, configuradas com imagens e palavras, conforme depoimento de Alberto Dines, seu editor e amigo nos tempos em que trabalhavam no *Diário da Noite*, no Rio de Janeiro, de 1960-1961:

Profissional, esmerada: as páginas já vinham montadas e arrumadas, ao diagramador restava a tarefa de fazer pequenos acertos. Fotos e desenhos recortados de revistas francesas (do ano anterior, para ajustar as estações), os diferentes textos e títulos datilografados e colados tal como deveriam aparecer. Não era apenas uma colunista diligente, atenta à sua leitora, mas uma editora caprichosa.

Queria opiniões, cobrava sugestões, levava tudo a sério. Estávamos engajados na campanha contra a Imprensa Marrom, ameaçados de morte por policiais-chantagistas, para nós o importante era que a página feminina não saísse em branco. Para ela, a sua página era a mais importante do jornal. Estava certa (LISPECTOR, 2006, p. 5).

Com histórico de escritora e editora esmerada, como lemos no relato do Editor Dines, é importante também observarmos como se configura os espaços na obra como um todo arquitetônico, porém vamos nos conter e deter em analisar a página inicial do romance e outros espaços que venham a ser delineados nessa investigação, verificando se o leiaute da primeira edição de 1973 se mantém pela transmissão do romance, nas novas edições.

Se o leitor olhar rapidamente só o texto escrito, em termos de forma-conteúdo (BAKHTIN, [1979] 2011), o leiaute e a diagramação são apenas escolhas feitas pelos editores responsáveis pela impressão do manuscrito/datiloscrito e a configuração final em obra publicada; porém, em se tratando de Clarice Lispector e sua atividade de escritura, e com base no depoimento de Dines, transcrito acima, buscamos investigar o texto literário *Água Viva* em sua configuração.

Colocamos justapostas as imagens da página inicial dos datiloscritos e da primeira edição, conforme se vê no Fac-símile 27. Identificamos os fac-símiles com o nome de Testemunho A (datiloscrito, IMS), Testemunho B (datiloscrito, FCRB 2a), Testemunho C (datiloscrito, FCRB 2b) e Testemunho D (primeira edição 1973). A partir da análise de imagens documentais podemos formular algumas considerações sobre o processo de escritura de Lispector em seu traço de leiaute. Assim:

1. Todas as páginas iniciais dos datiloscritos foram datilografadas com o número 3, sem nenhuma rasura.

2. No testemunho A, a escritora inicia o romance na primeira linha da página, formato A4, com indentação no parágrafo inicial que se repete em cada novo fragmento/parágrafo; é a diferença marcante em relação aos outros testemunhos B, C e D.

3. Constatamos que a atividade de escritura de Lispector efetuou um movimento descendente em relação ao uso do espaço branco da página e o início da escrita [signo verbal] (Fac-símile 27). Essa diferença se estabelece entre o testemunho A [datiloscrito *Atrás do Pensamento*] em relação aos demais testemunhos B, C e D [datiloscritos *Objeto Gritante*, *Objecto Gritante* e primeira edição *Água Viva*]. No testemunho A existem apenas os espaços brancos da página que correspondem às margens [superior, inferior, direita e esquerda]; percebe-se que a margem superior tem o equivalente, mais ou menos, a três centímetros, e na sequência, depois desse pequeno espaço referente à margem superior, inicia-se o texto escrito [signo verbal].

Nos testemunhos B, C e D, percebe-se que, especialmente, o espaço branco superior da página foi ampliado e o início da escrita começou, mais ou menos, no centro da página. Por conta disso, falamos que, em relação à primeira página dos testemunhos, houve um deslocamento da escritura verbal para o meio da página [do testemunho A em relação com os testemunhos B, C e D]. De modo que esse movimento inicia e porta avante a existência da personagem, ou seja, o espaço branco da página afigura uma existência anterior da personagem [momentos que são desconhecidos pelo leitor] e a escritura verbal afigura o momento em que se inicia uma mudança de vida da personagem; de onde o leitor encontra a personagem e passa a acompanhá-la na narrativa. Portanto, o leitor encontra a personagem no meio da página.

Essa mobilidade de escritura nos remete a pensar no “meio da vida” ou “Nel mezzo del cammin di nostra vida” [No meio do caminho de nossa vida], primeiro verso de Dante Alighieri [que tinha 35 anos à época que escreveu essa obra] em *A Divina Comédia*, que foi citado por Barthes ([1978-1979] 2005, p. 3-4), no primeiro volume do curso *A preparação do romance*, ao discutir sobre os riscos da subjetividade de quem escreve. Barthes entende o verso de Dante como uma “declaração de sujeito”, que, ao escrever, não recalca o sujeito que é. E, por isso, essa declaração leva Barthes a refletir sobre a idade como “parte constituinte do sujeito que escreve” e o “meio” não como algo que se defina cronológica e matematicamente, pois ninguém sabe de antemão se de fato está vivendo a metade da vida que lhe foi concedida. Para Barthes ([1978-1979] 2005, p. 5), então, o “meio” se refere, a “um acontecimento, um momento, uma mudança vivida como significativa”.

4. Vale ressaltar que o cotejo pelo viés da Crítica Textual Moderna considera o estilo e o sentido da obra (ampliando seu campo originário, de investigação filológica, sobre a parte verbal do texto literário para o campo da criação literária), de modo que, ao investigarmos a página inicial do romance, levamos em consideração a página como um todo, os espaços da página e a disposição do signo verbal, os quais se tornam visibilidades pela escritura no “espaço literário” (BLANCHOT, [1955] 2011). Na cena inicial, a personagem está passando por um momento importante em sua vida, por isso, a metáfora do nascimento desse momento que o leitor vai percebendo conforme for adentrando a narrativa romanesca. O contexto do texto ajuda a compreender que o espaço anterior (metade da página) é de fato significativo para a arquitetura da obra literária *Água Viva*. Portanto, o espaço branco (sem signo verbal) afigura uma vida anterior, passando a afigurar duas consciências: uma consciência anterior e uma outra que nasce no instante inaugural da personagem no romance; a vida desejada pela personagem é a vida de escrever, de ser escritora. Essa segunda consciência é a parte que se torna mais evidente ao leitor por meio do signo literário, signo verbal.

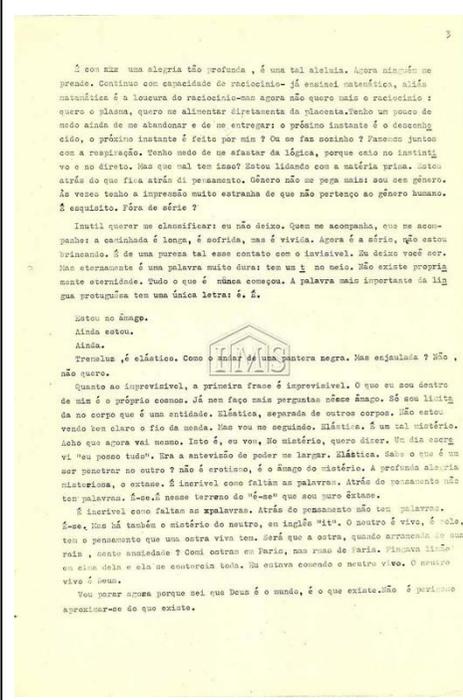
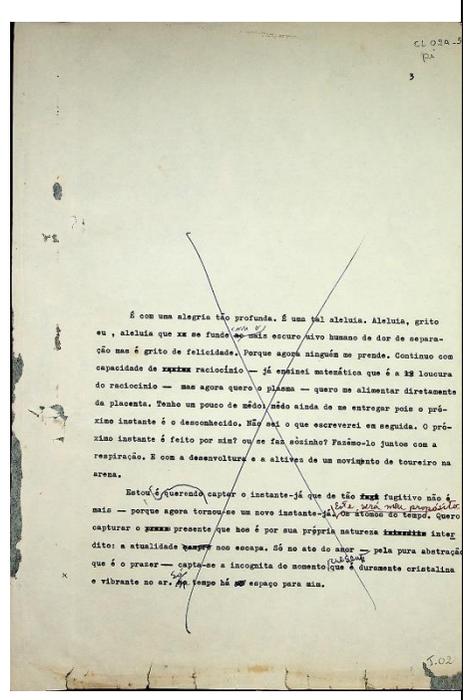
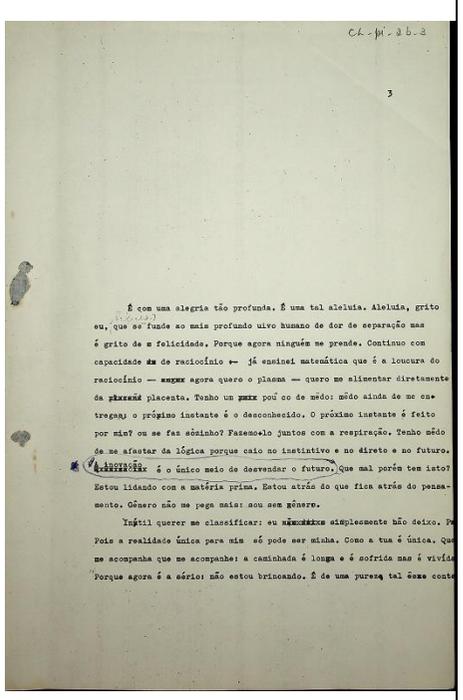
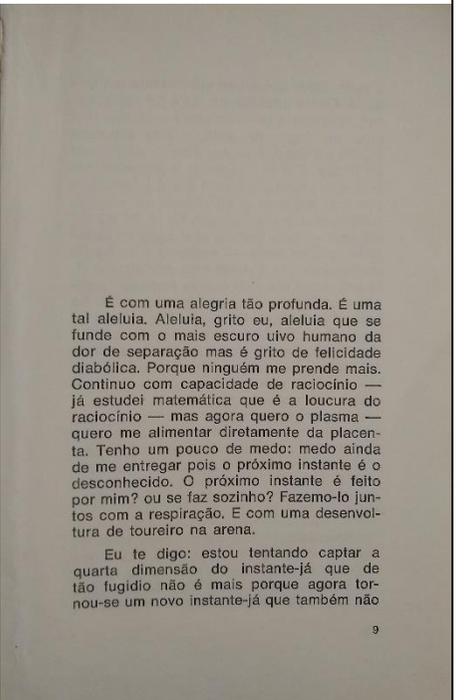
5. As duas frases iniciais do romance: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia” permanecem em todos os testemunhos (A, B, C e D). São enunciados que afiguram a cena inicial de energia e vitalidade com que a personagem se coloca naquele instante de sua vida. As variações na narrativa dos testemunhos A, B, C e D se iniciam após esses dois enunciados.

6. Analisando os enunciados no primeiro fragmento da página inicial, em todos os testemunhos, percebemos que o Testemunho A se aproxima do Testemunho C; e que o Testemunho B se aproxima do Testemunho D; ou seja, podemos supor que o Testemunho B [datiloscrito FCRB/AMLB CL-Pi-2a], aquele que mais tem anotações da escritora entre os datiloscritos disponíveis para pesquisa, pertence a um momento anterior à publicação do romance como obra escrita e publicada.

7. Nos Testemunhos A, B e D, percebemos um espaço entrelinhar maior entre os fragmentos/parágrafos, uma afiguração que se firmou na página inicial da obra escrita e publicada em 1973; ou seja, a primeira edição revisada e publicada com a presença viva de Lispector. Portanto, constitui-se em um espaço significativo compondo o sentido da obra.

A seguir, dispomos o Fac-símile n. 27, com as imagens dos Testemunhos A, B, C e D.

FAC-SÍMILE 27 – O leiaute da página inicial do romance *Água Viva* (datiloscritos e primeira edição)

<p>TESTEMUNHO A Datiloscrito IMS/CL-Pi Dossiê (<i>Água Viva</i>) Atrás do Pensamento: Monólogo com a vida</p>	<p>TESTEMUNHO B Datiloscrito FCRB/AMLB CL-Pi-02a Objeto Gritante (<i>Água Viva</i>)</p>	<p>TESTEMUNHO C Datiloscrito FCRB/AMLB CL-Pi-02b Objeto Gritante (<i>Transformou-se em Água viva</i>)</p>	<p>TESTEMUNHO D Impresso Primeira edição do romance 1973 <i>Água Viva</i></p>
			

FONTE: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles (testemunho A); Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa (testemunhos B e C); Acervo da Autora (testemunho D) [Fac-símeles disponíveis para visualização nos Anexos deste trabalho, p. 265]

Passamos para a segunda etapa de análise do leiaute no romance *Água Viva*. Aqui, as edições de 1998, 2017, 2019 (Editora Rocco) são confrontadas com a primeira edição impressa de 1973 (Editora Artenova). Colocamos as imagens documentais justapostas, conforme se vê no Fac-símile 28 (a seguir). Identificamos as imagens com o nome de Testemunho A (1973), Testemunho B (1998), Testemunho C (2017) e Testemunho D (2019). A partir da análise das imagens documentais, podemos formular algumas considerações sobre o processo de escritura de Lispector, em seu traço de leiaute, nas edições impressas.

1. Tamanho das páginas/livro: Testemunho A – 14 x 20,8 cm; Testemunho B – 14 x 20,8 cm; Testemunho C – 16 x 22,8 cm; Testemunho D – 16 x 23,7 cm. A dimensão da página (dos livros publicados) traz-nos um argumento matemático para falarmos do leiaute [o espaço branco da escritura como espaço literário, espaço de significância], pois constatamos que não há muita diferença nas medidas dos livros.

2. Os Testemunhos A e B têm a mesma dimensão; os Testemunhos C e D aproximam-se quanto à dimensão, diferenciando-se apenas por quase 1cm de altura.

3. Constatamos que nos Testemunhos A, B, C e D (as edições impressas), independentemente do tamanho da página (pois a diferença é mínima, conforme abordamos no item 1, acima), o espaço que inicia o romance *Água Viva* foi sendo reduzido, a cada nova edição, distanciando-se daquele espaço esteticamente elaborado desde os datiloscritos até a primeira publicação da obra, em 1973 (conforme nossas observações e considerações a esse respeito no item anterior e visualizadas no Fac-símile 27). Os Testemunhos B e C têm relativamente a mesma dimensão de espaço branco antes da escritura verbal ser iniciada. O Testemunho D, em relação à dimensão do espaço branco na primeira página, é o que mais se distancia da dimensão do espaço branco do Testemunho A. Essa redução do espaço inicial do romance interfere no estilo da escritora e no sentido da obra.

4. Além de percebermos a redução do espaço branco inicial do romance nos Testemunhos B, C e D em relação ao Testemunho A, constatamos uma diferença nos espaços brancos entre os fragmentos, havendo um espaço maior entre os dois fragmentos iniciais no Testemunho A, o que não ocorreu nos Testemunhos B, C e D (Fac-símile 28).

5. Em nossa investigação, constatamos que os Testemunhos B, C e D, em maior ou menor grau, distanciam-se da edição de 1973, a qual apresenta o romance na forma genuína, isto é, a obra conforme a última vontade de sua escritora em vida.

6. Esses aspectos precisavam ser levados em consideração, tanto quanto a parte verbal, em se tratando de transmissão do texto literário, de novas publicações, mantendo-se a tradição da obra para a posteridade.

Seguem as imagens justapostas dos testemunhos A, B, C e D (Fac-símile 28).

FAC-SÍMILE 28 – O leiaute da página inicial do romance *Água Viva* (edições 1973, 1998, 2017 e 2019)

TESTEMUNHO A Primeira edição 1973 Editora Artenova	TESTEMUNHO B Edição 1998 Editora Rocco	TESTEMUNHO C Edição 2017 Editora Rocco	TESTEMUNHO D Edição 2019 Editora Rocco
<p>É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro vivo 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 desevoltura de toureiro na arena.</p> <p>Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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</p> <p>9</p>	<p>É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro vivo 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 desevoltura de toureiro na arena.</p> <p>Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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</p> <p>9</p>	<p>É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro vivo 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 desevoltura de toureiro na arena.</p> <p>Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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</p> <p>9</p>	<p>É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro vivo 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 desevoltura de toureiro na arena.</p> <p>Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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 refúgio no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arripio 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</p>

FONTE: Acervo da Autora (2019)

Depois de nossa imersão pelo estudo do leiaute lispectoriano no cronótopo da criação ou no cronótopo do romance *Água Viva*, fechamos esse capítulo tecendo algumas outras reflexões e observações.

Pela escritura presente nos datiloscritos, a qual consideramos uma “escritura ao quadrado” (DERRIDA, 2012), percebemos o “desejo de escrever” de Lispector “presente, oferecido, estendido, *imposto* em estado puro, já que ainda não passou pela mediação da publicação” (BARTHES, ([1979-1980] 2005, p. 27). Nessa perspectiva, podemos dizer com Barthes que todo manuscrito ou datiloscrito é “um bloco de Puro Desejo” (BARTHES, [1979-1980] 2005, p. 27), pois o desejo de escrever do autor se torna diferente quando se concretiza em obra escrita e publicada. A obra publicada, segundo Barthes ([1979-1980] 2005), mediatiza o “Desejo do Escritor” [aquele desejo de escrever, desejo de escritura], visto que com a obra nascida nasce um novo “pacote de desejo”, só que agora da parte do leitor; diríamos, então, nasce o desejo de leitura.

Queremos aqui apresentar duas últimas observações. A primeira é que a edição de 1973 se faz portadora do “desejo” de escritura de Lispector em diálogo com as outras vozes que tornaram os datiloscritos do romance *Água Viva* obra publicada; portanto, a primeira edição tem a autoridade de ser a forma-conteúdo da vontade genuína da escritora, em se tratando do trabalho artístico e estético que se efetivou pela atividade de escritura, não só pelo que se faz visível (o signo verbal) inicialmente, mas pela escritura no espaço branco da página, o que chamamos aqui de leiaute lispectoriano como parte constitutiva da escritura lispectoriana, do estilo da autora.

A segunda observação é que através do gesto da escritura, um movimento metamorfoseante da escritura em *Água Viva*, há em Lispector o tema próprio de devoção à escritura, à prática da escritura, na forma de um labor de pesquisa.

Esse leiaute lispectoriano para nós é texto e será lido nos próximos capítulos como enunciação, em que partimos para a leitura do texto literário no contexto do próprio texto de *Água Viva*; portanto, o romance será lido no cronótopo literário.

## Capítulo 2



Cronótopo literário:  
o gênero romance e o romance Água Viva

## Capítulo 2

### Cronótopo literário: o gênero romance e o romance *Água Viva*

Tudo nesse mundo é *tempo-espaço*, *cronótopo* autêntico.  
*Mikhail Bakhtin*

#### 2.1 Origem interdisciplinar do “cronótopo”

A fonte originária do termo “cronótopo” é aquela do campo das Ciências Matemáticas e Físicas introduzidas por Einstein no início do século XX. Aqui interessa-nos trazer a origem da concepção de “cronótopo” enquanto pensamento elaborado por Mikhail Bakhtin para o campo da Literatura e da Cultura. Para isso, recorreremos à pesquisa de Augusto Ponzio na apresentação da coletânea organizada por ele, com os primeiros ensaios de Bakhtin e o seu Círculo, intitulada *Michail Bachtin e Il suo Circolo – Opere 1919-1930*, de 2014, com texto russo à frente, publicada pela Ed. Bompiani.

Nessa introdução, Augusto Ponzio aponta o ensaio “Il vitalismo contemporaneo” [“O vitalismo contemporâneo”] de 1926, assinado pelo biólogo Ivan I. Kanaev (1893-1984), como “un importante documento per la ricostruzione del percorso di ricerca di Bachtin a partir dai suoi primi studi<sup>51</sup>” (PONZIO, A., 2014, p. 19). Esse ensaio foi escrito por Bakhtin, segundo a afirmação escrita de Kanaev (depois da morte de Bakhtin) a Bocharov, em 1975. Kanaev disse, ainda, que contribuiu com Bakhtin apenas no fornecimento das referências bibliográficas. À época, Kanaev afirmou oralmente também a S. G. Bocharov<sup>52</sup> que: “Bachtin si era dedicato a questo lavoro perché direttamente interessato alle questioni filosofiche della biologia dell’epoca<sup>53</sup>”, menciona Augusto Ponzio lendo o artigo de Bocharov intitulado *Novoe*

<sup>51</sup> “um documento importante para a reconstrução do percurso de pesquisa de Bakhtin a partir de seus primeiros estudos”

<sup>52</sup> Bocharov foi muito próximo a Bakhtin nos últimos anos de sua vida; Bakhtin morreu em 7 de março de 1975.

<sup>53</sup> “Bakhtin havia se dedicado a esse trabalho porque estava diretamente interessado nas questões filosóficas da Biologia da época”

*literaturnoe obozrenie*, de 1993 (com tradução em francês: “À propos d’une conversation et autour d’elle”, 1997).

No ensaio “O vitalismo contemporâneo”, Bakhtin faz referência a dois cientistas, ao geoquímico Vernadsky e ao neurofisiólogo Ukhtomsky, pois, assim como os cientistas, o filósofo estava interessado pelos “mecanismos dinâmicos”, fossem aqueles do âmbito biológico ou neurofisiológico.

Do geoquímico Vernadsky, que introduziu o conceito de “biosfera” (por volta de 1921), explica Augusto Ponzio (2014):

[...] spota l’attenzione da aspetti parziali e isolati in cui la vita si manifesta alla totalità (incompibile, aggiungerebbe Bachtin) della vita planetaria concepita non come somma degli organismi viventi ma come insieme unitario, evidenziando l’interconnessione e l’interdipendenza tra tutti gli esseri viventi, senza la quale la vita sul pianeta non sarebbe possibile<sup>54</sup> (PONZIO, A., 2014, p. 20).

Esses aspectos observados na vida como sistema de interconexão e interdependência, discutidos por Vernadsky, encontram-se em alguns conceitos fundamentais como “confins” e “híbrido”, com que Bakhtin “cerca di caratterizzare alcune zone dei suoi interessi per la vita dei fenomeni letterari e culturali che, non meno di quelli della vita biológica, non si lasciano incasellare e trattare tassonomicamente”<sup>55</sup> (PONZIO, A., 2014, p. 20). Bakhtin faz referência a Vernadsky em “Apontamentos de 1970-1971” e em outros ensaios dos anos vinte.

O contato de Bakhtin, além das leituras, com o neurofisiólogo Aleksei Aleksceвич Ukhtomsky foi em uma conferência realizada em 1925, em São Petersburgo, na qual o neurofisiólogo falou sobre o cronótopo em Biologia. Essa conferência influenciou o desenvolvimento da concepção do cronótopo no romance. Ao neurofisiólogo, como agradecimento, Bakhtin faz referência em nota de rodapé em seu ensaio “Formas de tempo e de cronótopo no romance” e acrescenta: “na conferência foram também abordadas questões de estética” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 221).

<sup>54</sup> “muda o foco dos aspectos parciais e isolados em que a vida se manifesta à totalidade (a inacababilidade, acrescentaria Bakhtin) da vida planetária concebida não como soma dos organismo viventes, mas como conjunto unitário, evidenciando a interconexão e a interdependência entre todos os seres viventes, sem a qual a vida sobre o planeta não seria possível”

<sup>55</sup> “procura caracterizar algumas áreas de seus interesses pela vida dos fenômenos literários e culturais que, como aqueles da vida biológica, não se deixam encaixar e tratar taxonomicamente”

Augusto Ponzio (2014, p 21) explica que a “l’opera di Uchtomskij aiutò Bachtin a scorgere possibili vie per intendere la relazione tra mente e mondo come un *continuum* dialogico<sup>56</sup>” E pondera que:

Bachtin deve alle ricerche geofisiche, neurofisiologiche e biologiche del suo tempo come quelle condotte da Vernadskij e Uktomskij, la concezione del rapporto tra corpo e mondo come una relazione dialogica nella quale la risposta dell’organismo è prima di tutto la modellazione del mondo entro cui sussiste il proprio ambiente<sup>57</sup> (PONZIO, A., 2014, p. 21).

No ensaio sobre o cronótopo em que utiliza o termo da fisiologia, Bakhtin (BACHTIN, [1975] 1979, p. 374) afirma que: “per quanto mondo reale e mondo raffigurato si mantengano distinti”, “[...] essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca; è uno scambio continuo símile all’interrotto metabolismo tra l’organismo vivente e l’ambiente che lo circonda”<sup>58</sup>.

No ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no Romance”, escrito entre 1937-38, que compõe a coletânea *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (1975), Bakhtin dedica dois capítulos à obra de Rabelais: “O cronotopo de Rabelais” (VII) e “Fundamentos folclóricos do cronotopo de Rabelais” (VIII), além de centrar-se no desenvolvimento do conceito de cronótopo, reelaborando também os conceitos de “arquitetônica”, “exotopia”, “afiguração” e “criação literária”, temas que são apresentados no ensaio “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”, de 1924, também incluído na coletânea de 1975.

O conceito de “cronótopo” em Bakhtin deve ser considerado como uma unidade que atravessa toda a sua obra, desde o primeiro artigo escrito em 1919, com o título de *Arte e responsabilidade*, até os últimos, dos anos 1970, como um percurso dialógico e unitário.

Em seus “Apontamentos de 1970-71”, na coletânea *Estética da criação verbal* ([1979] 2011), Bakhtin afirma que: “Um só tema em diferentes etapas de seu desenvolvimento dá unidade à coletânea sugerida de meus artigos. A unidade de uma ideia em formação (em

<sup>56</sup> “obra de Uktomski ajudou Bakhtin a detectar possíveis vias para entender a relação entre mente e mundo como um *continuum* dialógico”

<sup>57</sup> “Bakhtin deve à pesquisa geofísica, neurofisiológica e biológica do seu tempo como aquela conduzida por Vernadski e Uktomski, a concepção da relação entre corpo e mundo como uma relação dialógica na qual a resposta do organismo é primeira de tudo a modelação do mundo dentro do qual subsiste o próprio ambiente”

<sup>58</sup> “na medida que o mundo real e mundo afigurado se mantêm distintos [...] esses são indissolúvelmente ligados entre si e se encontram em uma relação de constante ação recíproca; é uma troca continua semelhante a interrupto metabolismo entre o organismo vivente e o ambiente que o circunda”

desenvolvimento). Daí certo inacabamento *interior* de muitos dos meus pensamentos” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 392, grifo sublinhado nosso e grifo itálico de Bakhtin).

Esse tema é a ideia em formação, mais precisamente a noção de “cronótopo”, com o seu inacabamento interior e conseqüentemente exterior. Tal conceito deve ser princípio para a compreensão de sua obra, como um atravessamento conceitual. O tema do cronótopo, portanto, parece ser a “ideia em devir”, em que os múltiplos escritos, a pluralidade de abordagens e interesses encontram sua unidade em um só tema que perpassa várias fases de desenvolvimento.

Assim, o “cronótopo” indica a especificidade da escritura literária que reorganiza o espaço-tempo e os valores da realidade histórico-social. Isso caracteriza a arquetônica da Literatura em respeito à arquetônica da vida individual, a posição do autor-criador em relação ao autor-homem, do herói em relação ao indivíduo concreto por esse afigurado, da palavra objetivada (da criação artística) em relação à palavra objetiva (da vida real, ordinária) (BAKHTIN, [1979] 2011).

O “cronótopo” que interessa a Bakhtin é o “cronótopo literário”, categoria concernente à forma e ao conteúdo da Literatura, através do qual esta última tem sido capaz de conhecer e “reorganizar artisticamente”, relativamente às diversas fases históricas e nas diferentes condições históricas do desenvolvimento da humanidade, a interconexão do tempo e do espaço histórico real em que o homem histórico real se manifesta.

No cronótopo artístico da Literatura (visão artística), tempo e espaço se fundem em um todo dotado de sentido e concretude. Espacializando-se, o tempo se torna artisticamente visível e o espaço entrando no movimento do tempo adquire consistência, sentido e medida. Nessa perspectiva, o tempo irá desempenhar uma função fundamental como “princípio condutor do cronótopo”, diz Bakhtin ([1975] 2010, p. 212).

## **2.2 O cronótopo literário em seu entrelaçar ético e estético**

Por mais que a noção de cronótopo seja abstrata, Bakhtin ([1975] 2010) explica que ao analisarmos “qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o *interpretamos*, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica”; e essa interpretação “compreende também um elemento de apreciação” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 361).

Nossos atos na vida real acontecem sempre em textos, em enunciações, por meio de expressões espaço-temporais quaisquer, através de uma forma sgnica, seja audível ou visível, e acabam se tornando nossas experiências (sociais, inclusive). Segundo Bakhtin, sem a “expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata”; “consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 362).

A noção do cronótopo é uma das noções que atravessa toda a obra de Bakhtin e se configura como “a unidade de uma ideia em formação (em desenvolvimento)” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 392). Tema que aparece desde os escritos dos anos vinte [do séc. XX] até à década de setenta. Bakhtin tomou a palavra “cronótopo” de outras áreas, da Física, da Biologia e da Neurofisiologia, especialmente, após ouvir uma palestra proferida pelo neurofisiólogo Ukhtomski, em 1925, como abordamos na seção anterior. Bakhtin fez um agradecimento a Ukhtomski em nota de rodapé no ensaio “As formas de tempo e de cronotopo no romance” (BAKHTIN, [1975] 2010) e fez referência a Vernadsky nos “Apontamentos de 1970-71” (BAKHTIN, [1979] 2011).

Para Augusto Ponzio, no ensaio intitulado “Il cronotopo nell’opera di Bachtin”, de 2012, Bakhtin concentra sua análise na ideia de “arquitetônica”, já apresentada nos seus primeiros escritos intitulados “O autor e o herói<sup>59</sup> na atividade estética” e *Para uma filosofia do ato responsável* ([1920-24] 2010).

Segundo o filósofo italiano, nesses escritos em torno da arquitetônica consta o interesse de Bakhtin pela “filosofia moral”, ou “filosofia primeira”, ou ainda a “filosofia do ato responsável”. Sobre esse interesse bakhtiniano, Augusto Ponzio afirma que

Bachtin ritiene, che se tale filosofia morale, così come egli la concepisce, vuole sottrarsi alla conoscenza indifferente del teoreticismo, secondo il compito che Bachtin le assegna, non dovrebbe fare ricorso a concetti generali, a proposizioni astratte e a principi universali. Essa può essere soltanto una fenomenologia, una descrizione; più precisamente, una *descrizione partecipe*<sup>60</sup> (PONZIO, A., 2012, p. 1-2).

<sup>59</sup> Optamos por traduzir o termo russo “repoй” por herói, seguindo a tradução dos pesquisadores de Bakhtin na Itália [termo que em si traduz o conceito desenvolvido pelo filósofo russo], ao invés de utilizarmos o termo “personagem” como foi traduzido em Língua Portuguesa na coletânea intitulada *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, [1979] 2011). Nesta pesquisa, utilizamos a edição brasileira de 2011, 6.ª edição, traduzida por Paulo Bezerra.

<sup>60</sup> “Bakhtin acredita que se essa filosofia moral, como ele a concebe, quer escapar do conhecimento indiferente do teoreticismo, de acordo com a tarefa que Bakhtin lhe atribui não deve recorrer a conceitos gerais, proposições abstratas e princípios universais. Só pode ser uma fenomenologia, uma descrição; mas, precisamente, uma *descrição participativa*”

E como realizar uma “descrição participativa” dos fenômenos literários? Como fazer para descrever e compreender a vida, o mundo real do ato, *verbal e não verbal*, de modo participativo? Como realizar uma interpretação a partir dessa arquitetônica concreta do mundo real do ato responsável pensado por Bakhtin na Filosofia Moral?

Para se realizar uma “descrizione partecipe” [“descrição participativa”], A. Ponzio (2012) aponta que é do ponto de vista do “eu”, porém a partir de um olhar externo como “outro”. Ou seja:

Para Bakhtin a interpretação-compreensão da arquitetônica pressupõe que ela se realize a partir de uma posição externa, extralocalizada, exotópica, outra, diferente e ao mesmo tempo não indiferente, mas participativa. Postam-se assim dois centros de valor, aquele do eu e aquele do outro, que são “os dois centros de valor da própria vida”, em torno dos quais se constitui a arquitetônica do ato responsável. E é preciso que estes dois centros de valor permaneçam reciprocamente outros, que se mantenham como o relacionamento arquitetônico de dois outros, por aquilo que diz respeito ao ponto de vista espaço-temporal e axiológico (PONZIO, A., 2010b, p. 30).

Ainda solicitando os esclarecimentos de Augusto Ponzio (2010), recorreremos ao seu ensaio introdutório no livro *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN), intitulado “A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo”, em que o filósofo italiano esclarece que a interpretação-compreensão de um fenômeno na

arquitetônica não seria possível se efetuada pelo mesmo sujeito em torno do qual esta se organiza, se desdobrada pelo mesmo eu e, conseqüentemente, em um discurso pertencente ao gênero ‘confessional’ ou a um gênero qualquer do discurso direto, como tal incapaz de ter dela uma visão total (PONZIO, A., 2010b, p. 29-30).

Nesse sentido, o “eu” como centro da arquitetônica do ato responsável não tem condições de obter uma visão integral e de totalidade sobre si mesmo. Por isso, é necessária a participação de um “outro”, mesmo que seja o outro de mim mesma, o outro do “eu”.

Portanto, no centro da arquitetônica do ato coabitam dois centros de valor, do “eu” e do “outro”, e nos momentos emotivos-volitivos fundamentais dessa arquitetônica se constituem “tutti i valori, i significati e i rapporti-spazio temporali<sup>61</sup>” que “sono da Bachtin caratterizzati in termini di *alterità*<sup>62</sup>” (PONZIO, A., 2012, p. 274). Tudo isso [valores, sentidos, relações

<sup>61</sup> “todos os valores temporais, significados e relações-espço temporais”

<sup>62</sup> “são caracterizados por Bakhtin em termos de *alteridade*”

espaço-tempo] são constituídos em momentos fundamentais, os quais foram elencados por Bakhtin ([1920-24] 2010, p. 115): “eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro”.

Dessa relação complexa e dialógica entre o “eu” e o “outro”, aonde buscar o ponto de vista externo ao “eu”, o olhar externo e que fosse no mesmo tempo participativo? Augusto Ponzio (2012, p. 274) esclarece que o problema de Bakhtin era justamente o de encontrar um ponto de vista externo e ao mesmo tempo participativo, isento de inclinações teóricas para então poder descrever a arquitetônica do “eu”.

O filósofo russo encontrou a resposta, diz A. Ponzio (2012, p. 274), na escritura literária, ao observar que na “rapporto tra autore ed eroe nella creazione dell’arte verbale<sup>63</sup>” se realizava a relação que buscava na sua Filosofia do Ato. Essa relação, diz A. Ponzio (2012),

tra un punto di vista esterno, ma non conoscitivo né criptoteoreticistico (l’autore), e l’io come centro dell’architettonica dell’atto responsabile (l’eroe) da descrivere verbalmente in quanto tale, in quanto io, in quanto soggetto, senza dunque ridurlo ad oggetto: una “descrizione partecipe”, da un punto di vista non indifferente e secondo un atteggiamento di comprensione rispondente (come appunto avviene nella creazione artistica verbale)<sup>64</sup> (PONZIO, A., 2012, p. 274).

Na escritura literária, Bakhtin encontra realizada a compreensão da arquitetônica, justamente onde ocorre “la corrispondenza tra l’io centro dell’architettonica da descrivere e l’eroe del testo letterario<sup>65</sup>”; “l’eroe è l’io dell’architettonica intorno al quale si organizzano tutti i rapporti di spazio, di tempo e di senso<sup>66</sup>” (PONZIO, A., 2012, p. 275).

Bakhtin ([1975] 2010) afirma que essas relações de espaço, tempo e sentidos estão encorpados nos cronótopos, onde estão evidenciados o significado “temático” da arquitetônica da obra, pois eles “são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance”; portanto, “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos”; além do que se pode “dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 355). E nessa arquitetônica global da obra, que as relações de espaço, tempo e sentido advém do herói do romance, o “eu” dessa arquitetônica.

---

<sup>63</sup> “relação entre autor e herói na criação da arte verbal”

<sup>64</sup> “entre um ponto de vista externo, mas não cognitivo nem cripto-teórico (o autor), e o “eu” como o centro da arquitetônica do ato responsável (o herói) a ser descrito verbalmente como tal, como eu, enquanto sujeito, sem, portanto, reduzi-lo a um objeto: uma “descrição participativa”, de um ponto de vista não indifferente e de acordo com uma atitude de compreensão respondente (como acontece na criação artística verbal)”

<sup>65</sup> “a correspondência entre o ‘eu’ centro da arquitetônica para descrever e o herói do texto literário”

<sup>66</sup> “o herói é o eu da arquitetônica em torno do qual todas as relações de espaço, tempo e sentido são organizadas”

O caráter geral do cronótopo é dialógico, pois se considerarmos uma obra, nela coexistirão grande quantidade de cronótopos [sendo frequente que um deles seja o cronótopo dominante], simultaneamente se relacionando, de modo que, os cronótopos “podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 357).

E por que em uma análise do ato, do evento, do texto é necessário acontecer apenas a partir do olhar do “outro” e não do “eu”?

Augusto Ponzio (2012) explica porque o ponto de vista não pode ser a partir do “eu”, mas do “outro”, pois, segundo ele, “sem alteridade a compreensão da arquitetônica não é possível; e sem alteridade não é nem possível o valor estético; o eu por si mesmo é incapaz de descrever a própria arquitetônica”; e ainda podendo-se pensar que “em ambos os casos, também se trata de traduzir verbalmente a experiência vivida e a conexa posição de valor ocupada de maneira única e irrepitível” (PONZIO, A., 2012, p. 275). Como diz Bakhtin ([1979] 2011), o “eu” por si mesmo é “esteticamente improdutivo”.

A palavra objetivada, afigurada na escritura literária se encarrega e se enriquece de um sentido concreto, de enunciação ao ser lida pelo leitor, indo para além dos seus significados. As expressões, portanto, que situam os espaços e os tempos ganham com essa relação autor-herói e obra-leitor, uma relação de dimensão enunciativa, de língua viva.

Por isso, uma interpretação e compreensão da obra literária que parte de um ponto de vista externo, do “outro”, não corresponde a um ponto de vista cognitivo, mas a um ponto de vista que é uma das características principais da atividade estética, de atitude não-indiferente, de um ponto de vista da afiguração literária e artística, ou seja, trata-se de um ponto de vista de “exotopia” ou “extralocalização”, noção apresentada por Bakhtin em *Para uma filosofia do ato responsável* ([1920-24] 2010) e em *Estética da criação verbal* ([1979] 2011).

O termo exotopia é o primeiro movimento do autor-criador ao se aventurar pela escritura literária, pela criação verbal, o movimento em que é necessário “*trovarsi fuori rispetto a tutti i momenti dell’unità architettonica* tema della visione estetica<sup>67</sup>”, pois somente desse lugar de fora, extralocalizado, é “che l’architettonica dell’io può essere raffigurata nella sua ‘unità incompatibile’, e non dal punto di vista dello stesso io, parziale e limitato perché interno<sup>68</sup>” (PONZIO, A., 2012, p. 277).

---

<sup>67</sup> “*estar fora de todos os momentos da unidade arquitetônica* tema da visão estética”

<sup>68</sup> “que a arquitetônica do eu pode ser afigurada na sua ‘unidade de inacababilidade’, e não do ponto de vista do próprio eu, parcial e limitada por ser interna”

Como explicar a relação de exotopia do autor-criador em relação à noção de cronótopo? Bakhtin ([1975] 2010, p. 360) explica que

o autor-criador, situando-se fora dos cronotopos do mundo por ele representado [afigurado], encontra-se não exatamente fora, mas como que na tangente desses cronotopos. Ele pinta o mundo do ponto de vista de um personagem que participa do fato ilustrado, ou do ponto de vista do narrador, ou do falso autor, ou, finalmente, sem recorrer a ninguém como intermediário, ele conduz a narrativa diretamente por si, como autor verdadeiro (no discurso direto do autor); mas neste caso, ele também pode representar o mundo espaço-temporal, com os seus eventos, *como se* ele o visse, o observasse, *como se* ele fosse a sua testemunha onipresente.

E como pensar essa relação de exotopia do autor-criador em relação ao autor-pessoa no tocante às autobiografias?

Novamente, Bakhtin ([1975] 2010) esmiúça tal relação, dizendo que:

Mesmo se ele [o autor] escrevesse uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado [afigurado]. Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” como o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado [afigurado], mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 360).

Na obra literária encontramos duas arquitetônicas, a do autor-criador e a do herói. Na arquitetura do herói (ou cronótopo do herói), o autor-criador se posiciona de fora, distante dos momentos vivenciados pelo herói.

Esse jogo estético se compõe pela tensão das relações entre autor-herói [ou forma-conteúdo], é o que constitui a afiguração artística do mundo; e no ponto de vista exotópico se dá o ponto de vista constitutivamente de alteridade, ou seja, o ponto de vista específico da forma artística. A alteridade do ponto de vista do autor-criador, sua posição de “encontrar-se fora” em relação à vida afigurada do herói.

Os centros de valor, “eu” e “outro”, ou ainda, podemos dizer, a relação de alteridade dialógica entre pontos de vista diferentes, constitui-se como A. Ponzio (2012) diz, em uma “dialógica entre arquitetura (espaço-tempo-valor) do autor-criador, e aquela da personagem

protagonista e sua vivência (espaço-tempo-valor) e o possível ‘tu’ com quem dialoga sempre um “tu” diverso.

A palavra objetivada, a da escritura literária, dos gêneros literários, sempre irá apresentar uma maior ou menor dialogicidade, mesmo em relação aos diversos gêneros literários e também aos gêneros não-literários; isto se deve ao que fato de que a visão do autor-criador prima pela relação exotópica, de distanciamento espacial e temporal, em face da alteridade que não é relativa (tempo real), mas absoluta (tempo absoluto), diante do mundo que se afigura na obra.

As artimanhas da palavra literária, em sua potencialidade, tende a fugir do espaço-tempo da identidade, aquela relacionada ao “tempo pequeno” da atualidade, em direção ao espaço-tempo da alteridade, um ponto de vista participativo e não indiferente, verso ao “tempo grande” da Literatura (BAKHTIN, [1979] 2011), constituindo o que A. Ponzio (2012) chamou de “un’architettura dell’alterità<sup>69</sup>”.

### 2.3 O cronótopo do gênero romance

O romance antecipou muito, e ainda antecipa,  
a futura evolução de toda a literatura.  
*Mikhail Bakhtin*

Acreditamos que a abordagem sobre o gênero literário *romance*, nesse trabalho, traz em jogo o gênero romance como potencialidade da palavra literária, o que colabora para uma melhor compreensão tanto do gênero quando da leitura que estamos construindo em torno do romance *Água Viva*, de Clarice Lispector.

Iniciamos nossa reflexão enunciando que o gênero romance pode ser considerado como um gênero “sem limites”; ideia fundamentada por nós, com base na teoria bakhtiniana, em referência aos conceitos de “confins” e “híbrido”, e tem a função de antecipar uma síntese da arquitetura do gênero literário romance, da forma que o compreendemos a partir das leituras realizadas. Assim, elucidamos que o adjunto adnominal para o termo ‘gênero’, “sem limites”, refere-se a dois significados no mesmo tempo: 1) *sem confim*, compreendendo a ideia do gênero sem fronteiras, que traz a concepção da relação dialógica, do diálogo do romance com outros gêneros, do texto que se relaciona com outros textos; 2) *ilimitado*, partindo da compreensão de

---

<sup>69</sup> “uma arquitetura da alteridade”

que o gênero romance situa-se, após a assinatura do autor-criador, em um “tempo grande” que traz a ideia de que a obra artística e literária vive para além do seu tempo e espaço de criação [cronótopo da criação da obra]. Como diz Bakhtin ([1979] 2011, p. 364), “uma obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no grande tempo” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 364).

Nesse sentido, é possível destacar que o romance moderno se configura como um texto aberto, um gênero em constituição, muito próximo da atualidade, com aspecto de verossimilhança e de inacababilidade, particularidades que são contrárias às dos gêneros elevados da Antiguidade clássica e da época do Helenismo, tais como a epopeia e a lenda, o tempo do mundo perfeito e acabado, em que “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, [1965] 2009, p. 27).

De maneira especial, queremos entrelaçar os diferentes tons e ecos do discurso de outrem em torno do romance e suas particularidades, de forma a entrever os diálogos que o definem, diferentemente do princípio da reprodução [imitação] em que o elemento formal definia a verdade absoluta englobando um único ponto de vista, ou seja, aquele ponto de vista das culturas fechadas e homogêneas, como “um mundo perfeito e acabado” (LUKÁCS, [1965] 2009, p.30).

Lukács diz que “criar” a partir desse ponto de vista significa “apenas copiar essencialidades visíveis e eternas” (LUKÁCS, [1965] 2009, p. 29); não havendo a separação entre ética e estética, entre vida real e vida narrada no romance, entre o belo e o útil, porque, diz o crítico, “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma” (LUKÁCS, [1965] 2009, p. 26).

Nesse entrelaçamento, é possível refletir que há um conjunto vivencial de pontos de vista que podem ser convergentes e contribuem para uma compreensão responsiva acerca do romance: gênero que se consolidou com o advento da modernidade.

O filósofo Mikhail Bakhtin discute, no percurso de sua atividade criativa, a natureza do romance e estuda sua evolução a partir de duas perspectivas principais: o romance como gênero específico, expressão da linguagem, caracterizada por uma concepção dialógica e pragmática; e a questão do discurso da prosa na afiguração do mundo pelas categorias de tempo e espaço, caracterizadas pela intersecção entre um e outro, delineados no conceito de *cronótopo*.

Nas pesquisas de Bakhtin ([1975] 2010, p. 364), o romance teve seus estudos estilísticos iniciados há pouco tempo, apesar de que o primeiro texto teórico sobre o gênero seja do século XVII; só no século XIX é que o gênero ganha status de objeto a ser estudado com seriedade.

No Classicismo [Neoclassicismo], séculos XVII e XVIII, o romance não era independente e sempre estava relacionado aos gêneros elevados. Assim, na segunda metade do século XIX, quando o gênero predominava na Europa, deu-se início ao interesse por uma teoria do romance, mesmo centrando-se apenas nas questões de composição e temática. Somente a partir dos anos vinte do século XX, começaram a surgir os primeiros trabalhos de estilística, mas ainda não eram exploradas as particularidades do gênero romance.

Em “Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance”, capítulo da obra *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin ([1975] 2010) versa sobre o estudo do romance tendo em vista suas particularidades como gênero fundamental e essencialmente moderno em nossa Literatura. Em essência, segundo o filósofo, “só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 397). Portanto, seu estudo deve ocorrer “como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens”, ou ainda, relacionando-o aos estudos da enunciação, da produção de sentido entre a obra literária e seu leitor. Um leitor que, segundo Barthes ([1982], 2015), ao ler se envolve pelo ato da leitura e se coloca em disponibilidade à “escuta”.

Nesse sentido, o romance moderno como gênero literário tem o aspecto da inacababilidade, como essência, pois desde seu nascimento, sua formação continua a ser desenvolvida; é um gênero *em devir*. Portanto, o romance é um gênero que se enriquece continuamente em novas e outras relações, com outros textos literários, internamente à sua estruturação, que podem ser abrigados na tessitura da narrativa romanesca.

O romance não pertencia à grande Literatura à época, a exemplo da *epopeia* e da *tragédia*, citados pelo filósofo Bakhtin, em sua *Teoria do Romance* (1975), em que a existência histórica desses gêneros conserva uma ossatura dura e já calcificada; e que tais gêneros conservam, ainda nos dias de hoje, “em maior ou menor grau, sua antiga natureza oral e declamatória” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 397).

O romance, por seu caráter singular, nascido e alimentado na era moderna da História Mundial, nunca interagiu com os outros gêneros literários considerados elevados, seja no período clássico dos gregos, época de ouro da literatura romana, no Classicismo; esses outros gêneros completavam-se de modo harmonioso e eram recebidos como entidades orgânicas de

ordem superior. Na Antiguidade, “o romance levava uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 398), em que entravam apenas os gêneros constituídos com personagens fixados e definidos. Ou seja, gêneros com personagens das caracterizados como lineares: se tinham caráter bom, continuariam bons até o final da narrativa; se eram heróis, seriam heróis até o fim; se tinham mau caráter, terminariam da mesma forma; de forma que a história terminaria sem muitos mistérios ou surpresas.

Bakhtin ([1975] 2010) cita ainda que as poéticas científicas do século XIX, por sua natureza eclética, descritiva, desejavam algo abstratamente enciclopédico e orientavam-se para a coexistência dos gêneros definidos dentro de uma antologia tão completa quanto possível. Essas formas poéticas não ignoravam o romance e o colocavam em lugar de honra, junto aos gêneros existentes. Porém, o romance entra nessa antologia de uma forma totalmente diferente, afinal, como Bakhtin ([1975] 2010, p. 399) nos apresenta, ele “se acomoda mal com os outros gêneros”; pois o romance parodia os outros gêneros como gêneros, desvela o convencionalismo das formas e linguagem, elimina alguns gêneros, integra outros à sua construção, reorganizando-os e dando-lhes novos contornos. Por tudo isso, o romance pode ser considerado um gênero múltiplo em sua constituição artística.

Na Idade Moderna, o romance se tornou um gênero literário dominante e, por tal fato, ocasiona fenômenos interessantes, como a “romancização” em quase todos os gêneros existentes nesse momento histórico. Bakhtin ([1975] 2010, p. 399) cita como exemplo desse fenômeno algumas obras: o drama de Ibsen; o de Hauptmann – drama naturalista; o poema *Don Juan* – de Byron, e a lírica de Heine. Essas obras de gêneros diferentes se “romancizam”, ou seja, “adquirem o caráter da estilização, a técnica da palavra colocada entre aspas, e, em certos casos, apresentam até o fenômeno da estilização paródica”, como explica Augusto Ponzio (2013, p. 103).

Os gêneros da Antiguidade Clássica, englobados pelo conceito do “sério-cômico”, tais como a poesia bucólica, fábula, memórias, panfletos, diálogos socráticos, a sátira romana, simpósios, sátira menipeia, diálogos à maneira de Luciano de Samosata, citados por Bakhtin ([1975] 2010, p. 412), aparecem como autênticos predecessores, representando a primeira etapa, legítima e essencial para a evolução do romance como gênero dos tempos modernos.

A atualidade inacabada, a “zona de contato”, considerada como presente *vulgar, instável e transitório*, era matéria das produções romanescas já na Antiguidade; por tal característica, somente era objeto de afiguração dos gêneros inferiores; o romance relegado no lugar fora do cânone, da convencionalidade artístico-literária.

Diante do romance moderno, todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. E o romance grego, de todas as produções da Antiguidade, exerceu forte influência no romance europeu, especialmente no período do Barroco, quando se iniciava a consolidação do termo “romance”.

Medviédev (2012), em seu ensaio “Os elementos da construção artística”, aborda a composição estética, de modo que inicia falando sobre *ser o gênero* o último problema abordado pelos formalistas, em virtude do interesse maior pela linguagem poética e não a construção, propriamente dita, da obra.

Para os formalistas, o gênero é um agrupamento específico e constante de procedimentos, determinados fora do próprio gênero. O sentido de *gênero*, segundo Medviédev (2012), não fora compreendido por esses teóricos. E esclarece que a poética deve partir precisamente do gênero, forma típica do todo da obra, do todo do enunciado. Por isso, uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero, e somente nessa composição e relação com o gênero é possível compreender o significado construtivo de cada elemento da obra.

A respeito da obra, ainda no campo da criação ideológica, há em questão o problema do acabamento, que até o presente momento ainda não foi suficientemente valorizado nos estudos da arte, de forma geral, estendida, em nosso foco, ao romance. Isso é necessário ser abordado, tendo em vista que o acabamento é uma particularidade específica da Arte e da Literatura que as diferencia de todas as demais esferas da ideologia.

Por sua natureza, cada gênero tem um tipo especial de construção e acabamento do todo, sendo que, segundo Medviédev (2012), trata-se de um tipo de acabamento temático e essencial, e não convencional e composicional, como pensavam e estudavam os formalistas. É inegável a contribuição dos formalistas aos estudos literários; afinal, antes deles, estudava-se o conteúdo da obra associado à biografia do autor; portanto, a atenção aos aspectos de composição formal e seus elementos constitutivos [autor-criador, herói e destinatário] foi um grande salto, bem como também a desvinculação do autor-pessoa para efetivação da análise da obra.

Essa questão do problema da totalidade construtiva tridimensional [o todo artístico, o gênero e o acabamento estético do objeto], o tempo todo, foi substituída, pelos formalistas, pela questão superficial da composição, em jogo: as massas verbais, temas verbais, ou mesmo massas verbais transmentais.

Bakhtin ([1975] 2010) aponta três particularidades fundamentais dessa totalidade construtiva citada por Medviédev que distinguem o romance de todos os gêneros restantes:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 403-404).

O filósofo (BAKHTIN, [1975] 2010) explica que essas particularidades estão ligadas organicamente entre si e todas condicionadas pela transformação da sociedade europeia naquele período histórico e social: questão de língua, de cultura, de ideologias, de épocas. Assim também acontece em nossa contemporaneidade, em que é possível perceber como a diversidade da existência humana no mundo condiciona os gêneros e se torna um fator determinante da vida e do pensamento do homem.

Bakhtin ([1975] 2010, p. 428) diz que sua posição sobre o romance foi de certa forma um tanto abstrata, ilustrando-a com alguns exemplos da antiga etapa da formação do romance. Sua escolha se deu pelo fato de que, na Rússia, a significação dessa etapa era fortemente menosprezada, mesmo que se falasse de um antigo estágio do romance; considerava-se, por tradição, unicamente o “romance grego”.

Para o filósofo, a antiga etapa do romance tem um enorme significado para a exata compreensão da natureza desse gênero. Mas, em solo antigo, o romance não podia desenvolver efetivamente todas aquelas possibilidades que se revelaram no mundo moderno, concretizado pela primeira vez no período da Renascença. Nessa reorientação, o *presente* se fez sentir com toda nitidez e consciência, “incomparavelmente mais próximo e mais aparentado ao futuro do que ao passado” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 428).

Nas constatações de Bakhtin, o processo de evolução do romance não está concluído, atua em nova fase e os traços da modernidade, dessa contemporaneidade do mundo real, determinaram igualmente o seu desenvolvimento.

#### **2.4 O cronótopo do limiar em *Água Viva***

Mikhail Bakhtin fala sobre o cronótopo do *limiar* como aquele “cronotopo impregnado de uma intensidade de alto valor emocional”; um cronótopo que pode combinar-se com o “motivo do encontro, porém seu complemento mais substancial é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida” (BAKHTIN [1975] 2018, p. 224). Por essa carga de valores, atribuímos esse

cronótopo como sendo o cronótopo principal que configura o romance *Água Viva* como um todo artístico.

Também é no *limiar* que nos deparamos com a personagem, no início do romance (ver Fac-símile 29); é ali que a personagem entra em cena já a “meio caminho da vida” [a escritura visual traçada por Clarice no espaço branco da página; falamos sobre esse aspecto no capítulo anterior], mesmo sem sabermos se a personagem seria feminina ou masculina. Só um pouco depois é que o leitor se depara com a voz linguisticamente identificada como voz feminina; fato que ocorre no terceiro fragmento:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1973, p. 10-11, grifo nosso).

O tema que consta no fragmento – o instante como tema de vida da personagem – e o adjetivo “fragmentária” apontam-nos o percurso de vida da protagonista que se coloca no nascimento como escritora. A cena inicial mostra também pelo signo verbal esse momento do novo, do nascimento, de transformação, de reviravolta – o limiar – na vida da personagem que diz “agora quero o plasma” (LISPECTOR, 1973, p. 9); ou seja, ela quer um novo começo, uma nova modelação de vida para si. O tempo do romance *Água Viva* é o tempo diluído pelo “instante-já”, pelo presente, a categoria que conduz *Água Viva*. Esses dois traços, o da temporalidade enquanto “instante” ou “instante-já” e o da fragmentariedade da personagem, serão os fios condutores da narrativa romanesca.

Falamos em fragmentariedade da personagem não enquanto sujeito, mas enquanto exerce a função de escritora que se coloca no fazer artístico e em solidão. Para realizá-la [a função], ela divide-se metaforicamente em momentos: o momento ou ato da escritura (para o mundo da Literatura, do imaginário) e o momento ou ato da vida real dela; seu contexto presente e permeado pelas lembranças que lhe vem, uma ou outra vez.

Vejamos três excertos que nos mostram a exotopia da protagonista em relação à sua escritura (exotopia em termos bakhtinianos; mas também podemos falar em distância ou visão obtusa em Barthes para mostrar esse deslocamento da personagem):

Excerto 1:

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto.

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone

não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei (LISPECTOR, 1973, p. 40).

Excerto 2:

[...] Sinto que vou pedir que os fatos apenas escorram sobre mim sem me molhar. Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir. Levantei-me. O tiro de misericórdia. Porque estou cansada de me defender. Sou inocente. Até ingênua porque me entrego sem garantias. Nasci por Ordem (LISPECTOR, 1973, p. 55-56).

Excerto 3:

Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada.

Voltei. Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo [...] (LISPECTOR, 1973, p. 65-66).

No fragmento transcrito no excerto 1, a protagonista vivenciou uma exotopia, sendo ela uma pintora aspirando a ser uma escritora, quando disse que ia “parar um pouco para me aprofundar mais”, o que resultou em um distanciamento de sua escritura (internamente em sua vida literária) e em um período para novas reflexões e refrações. Esse movimento também coincide com o movimento de distanciamento que a escritora Clarice Lispector realizou no momento da escritura do romance, quando se posicionou exotopicamente em relação à sua escritura e ao seu herói – a protagonista de *Água Viva*. Logo depois, a protagonista volta para sua escritura dizendo “Voltei. Fui existindo”, e segue sua escritura falando de uma carta que recebeu de São Paulo. Nessa passagem, a exotopia se mostra no espaço literário e coincide, como já dissemos, com o próprio movimento da escritora em seu fazer artístico. Ambas, Lispector-escritora e protagonista-pintora-escritora realizam o movimento de exotopia, o primeiro movimento do artista ao mergulhar em seu ato de criação estética.

No fragmento do excerto 2, a protagonista fala que está pronta para o “silêncio grande da morte”, dizendo, na continuidade da narrativa, que ia dormir. Tomamos a ideia do “silêncio grande da morte” como metáfora para dois atos: o ato de dormir e o ato de solidão do artista, exotopia para novas reflexão. Portanto, um novo distanciamento do fazer estético realizado pela protagonista-escritora já realizada anteriormente (e às vezes na narrativa) como pintora. O ato de dormir – entre “o sono e a vigília” (BARTHES) – como exotopia é implicado também pelo

corpo biológico da persona em relação ao corpo das experiências da protagonista. Assim como as vivências e experimentos exigem o distanciamento, o corpo biológico também tem suas necessidades de pausar. Em seguida, a protagonista avisa o leitor: “Levantei-me.” Retornando a cena de seu fazer estético como um “tiro de misericórdia”, uma morte metafórica do sono seguida de um pronto nascimento: o levantar-se. Dando continuidade à escritura, a protagonista prossegue com sua narrativa.

No fragmento do excerto 3, a protagonista que é pintora e está realizando sua pesquisa de escritura no ofício de escritora realiza o movimento de exotopia (que acontece também no ofício de pintora), quando reflete sobre o gesto de sua escritura pensando: “Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita?”. Questionamentos que faz a si mesma em relação às duas experiências artísticas que desenvolve: a pintura e a Literatura, um diálogo interior como momentos de reflexão, um modo de exotopia. O outro momento de exotopia, agora física e geograficamente dado no espaço-tempo, logo na sequência, é quando a protagonista acende um cigarro e pensa novamente se voltará ou não para a máquina de escrever. E depois de algum tempo, ideia de distanciamento centrada na imagem evocada, também, pelo espaço branco entre os fragmentos - um pouco mais alargado entre os fragmentos do que o espaço entre as linhas no próprio fragmento –, a protagonista diz: “Voltei.” E retoma sua atividade de escritura.

Esses momentos exotópicos também ocorrem em nossas vidas. Quando pesquisamos, por exemplo, quando escrevemos nossas pesquisas, podemos parar e depois retornar, voltar e até desistir, se for o caso. Na arte, na escritura, na pintura, na pesquisa, podemos parar, voltar e fazer novamente (e nesse voltar, sempre com novos olhares e novas enunciações), assim como Lispector fez nos datiloscritos do romance *Água Viva*. Porém, na realidade vivida do tempo cronológico, na nossa vida cotidiana não temos essa possibilidade de voltar e refazer algo; na vida da sincronia, só podemos andar avante.

Bakhtin explica que a palavra “limiar” adquiriu um significado metafórico na vida do discurso, por isso “passou a combinar-se com o momento da reviravolta na vida, da crise, da decisão (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar) que muda a vida” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 224). E aqui, no campo da Literatura, Bakhtin esclarece que o cronótopo do “limiar” é “sempre metafórico e simbólico, às vezes abertamente, porém mais amíude de forma implícita.”

Em *Água Viva*, o cronótopo do limiar também tem seus contíguos cronótopos: o do escritório, do quarto, da casa onde mora com a empregada (todo o espaço da casa é íntimo e

familiar). O espaço que mais aparece na narrativa é o do escritório onde a personagem escreve, geralmente à noite e de madrugada. A personagem escritora diz: “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília” (LISPECTOR, 1973, p. 56).

Esse excerto de *Água Viva* tem um aspecto interessante para refletirmos: o trabalho com linguagem que se realiza ou que deseja realizar a personagem escritora na função estética de autor-criador. Aqui, a linguagem se propõe a um determinado tempo, uma interface, um meio-termo que favorece a protagonista-narradora em sua busca pela escritura “entre o sono e a vigília”. À noite: momento de solidão, de sonhos, de diálogos internos. É um tempo relacionado ao corpo, ao despertar, como nos explica Barthes no ensaio “Drama, poema e romance” (1965-1968), em que “etimologicamente o despertar /*éveil*/ é uma sobre-vigilância /*sur-veillance*/; aqui também o despertar é a atividade de uma consciência que nem o dia nem a noite obliteram e que gere através da *linguagem* os tesouros do sono, da lembrança instituída, da visão” (BARTHES, [1979] 1982, p. 32).

Em *Água Viva*, a personagem busca encontrar uma forma estética através da sua experiência de escritura, em que o “sono é a figura de um *antes*, a vigília a de um *depois*, e o despertar é o momento neutro onde a oposição pode ser percebida, falada” (BARTHES, [1979] 1982, p. 33). Um tempo como anterioridade, um outro como posteridade e uma lacuna em que o discurso se realiza em níveis de oposição, seja “sono e vigília”, noite e dia, vida e morte, escuro e claro, entre um “tu” e um “eu”, como temos percebido pelo “estilo pitoresco<sup>70</sup>” (BAKHTIN, [1929] 2009) do romance *Água Viva*. E nesse jogo literário, no espaço lacunar que o despertar da personagem [ou novo nascimento] se realiza em uma linguagem de revolução, de quebra de fronteiras dentro da própria linguagem (na relação entre significados e significantes; palavras e coisas) e entre discursos de outras áreas da experiência humana.

Voltemos aos cronótopos, aos espaços significados na narrativa romanesca de *Água Viva*. A personagem também vivencia o cronótopo externo: o Jardim Botânico, em que observa a tudo e descreve intensamente as flores e um pouco da complexa vida desse espaço. A narrativa de *Água Viva* é composta por pequenos e grandes cronótopos, imaginários ou aqueles que correspondem aos espaços da vida real; espaços-tempos que são de ordem interna ou externa à própria personagem, em se tratando de seus cronótopos vivenciados e individualmente prenhes de valores emotivos-volitivos.

---

<sup>70</sup> Noção de discurso apresentada por Bakhtin e o seu Círculo na terceira parte da obra *Marxismo e Filosofia de Linguagem* (1929); assunto que abordaremos no próximo capítulo.

Todos os cronótopos que citamos são espaços de ação, espaços em que se realizam os acontecimentos das crises da personagem, momentos das reflexões, dos inúmeros questionamentos que faz a si mesma, como, por exemplo: “E isto que tento escrever é maneira de me debater. Estou apavorada. Por que nesta Terra houve dinossauros? como se extingue uma raça?” (LISPECTOR, 1973, p. 56); e momentos em que questiona Deus, quase no limiar da narrativa, quase no fim do romance, nas últimas páginas:

Aliás não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio? Não vou morrer, ouviu, Deus? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E preciso entender enquanto estou viva, ouviu? porque depois será tarde demais (LISPECTOR, 1973, p. 113).

Digamos que seja um momento em que a personagem, já mais ciente da escritura, mais experiente e amadurecida, resista ao processo de acabamento de sua escritura, porém, em dado momento é necessário assinar a obra, para que então o texto literário nasça em outro cronótopo, a do leitor.

Mas também há outros momentos de relações e de acontecimentos para a personagem, como, por exemplo, em relação ao amor, que logo nas primeiras páginas a protagonista do romance deixa indícios sobre esse tipo de relação que o interpretamos como o fato da personagem ter amado alguém e ter sido amada, porém vivido uma relação de amor que findou-se. Há momentos na narrativa que a protagonista se refere a esse “outro” amado por ela. Essa relação da protagonista que foi finalizada também se situa no “cronótopo do limiar”, suscitando o nascimento de outras relações em sua vivência pessoal e individual.

Falemos um pouco das outras relações tecidas na narrativa de *Água Viva*, em especial as que dizem respeito à morte, inclusive várias vezes a protagonista pensa e fala em “morte”, no sentido metafórico, afigurando-a como passagem de um situação à outra, de um instante ao outro, seja pequeno (segundos, minutos, horas) ou grande (dias, meses, anos); a exemplo do fragmento citado no excerto 2 (anteriormente transcrito), tendo o ato de dormir como o “grande silêncio da morte”, um pequeno distanciamento em relação ao ato de escritura; ou mesmo a morte em relação à ressurreição, como em “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (LISPECTOR, 1973, p. 54).

Neste último fragmento, a protagonista aceita o desafio de se renovar pela escritura na Literatura, no desejo de escrever, assim como Lispector se propôs em vida a viver sua escritura.

A protagonista nos traz a imagem da morte como essencialidade do viver, como algo que finda, germina e nasce novamente dentro de nós trazendo instantes de renovações (de ideias, projetos, tomada de decisões na vida), de novos olhares e de novas visões; inclusive nascendo para novas alegrias, sem deixar, portanto, de vivenciar também um “luto”, como no caso da protagonista que teve sua relação amorosa finalizada. Aqui retornamos à relação de amor finalizada. Este momento de separação foi vivenciado pela protagonista no transcorrer da narrativa de *Água Viva*, e pela qual percebemos sua vivência de luto, de ausência, de tristeza. Para então, quase no final do romance, a protagonista decidir continuar a viver em um ritmo “allegro com brio”.

Vejamos como se afigurou essa vivência da separação afigurada e refratada na vida da protagonista:

[...] Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num alegre com brio (LISPECTOR, 1973, p. 112-113, grifo nosso).

Amar é a resposta que a protagonista encontra para vivenciar cada instante de sua vida, seja alegre ou triste, como superação dos seus desafios pessoais. Amar o outro: “Então eu amo. Como resposta”; atitude que ela sugere diante de sua “própria morte e a dos que amamos”, diz ela, morte metafórica, pois todos vivenciamos diversas situações pessoais na vida que afiguram o termina de uma fase e o início de outra.

São muitos acontecimentos que a personagem vivencia em *Água Viva*. E em todos esses cronótopos tem-se o tempo marcador afigurado em “instante” ou “instante-já”, que parecem não ter duração para Lispector, que escapam ao curso do tempo cronológico e biográfico da escritora-Lispector (na vida real ou cronótopo cotidiano) e da escritora-protagonista de *Água Viva* (na vida literária ou cronótopo literário).

A escritura em *Água Viva* é essa escritura *sem tempo*, talvez uma expressão estranha aos ouvidos, porém significativa nos contornos da teoria bakhtiniana, para expressar a não relação com o tempo físico ou cronológico que vem à mente quando se fala em ‘tempo’. Uma escritura que não se submete à regra do discurso funcional e produtivo, aquele pelo qual a pessoa se identifica com o ‘eu’ do discurso ordinário, em que se pode identificar a pessoa civil por traz

da fala. Em *Água Viva*, Lispector se enuncia em um “eu”, porém como sua voz de alteridade, a voz da personagem que é seu “outro” (alteridade) em relação ao autor-criador. Não há uma relação de identificação, mas sim de alteridade.

Trata-se do ato criativo como valor estético, por isso, na composição do romance a palavra deve ser dada como palavra objetivada, apresentada como palavra de um herói [a personagem do romance *Água Viva*] (na concepção bakhtiniana), *outro* em relação ao autor-criador, e não como palavra objetiva, como palavra direta do autor-pessoa.

*O tempo da escritura* em *Água Viva* se dá no presente, na atualidade, no “agora” como diz Lispector (1973), e sempre em relação: presente-passado; presente-futuro; passado-futuro. Clarice se vale dessa temporalidade para enunciar várias cenas de sua narrativa romanesca, em um jogo metafórico e afigurado do mundo da personagem, a partir de seu ponto de vista estético compreendido como “águas abundantes” (LISPECTOR, 1973, p. 29-30).

Nesse universo chamado *Água Viva*, percebemos a vida planetária e vários pontos de vista permeando o tecido do romance, tais como os discursos (fragmentos transcritos abaixo) que recortamos (escolhemos alguns) quando a protagonista fala a partir de fatos e conhecimentos.

Excerto 1:

[...] “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 a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (LISPECTOR, 1973, p. 12, grifo nosso).

Excerto 2:

“X” é o sopro do it? É a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (LISPECTOR, 1973, p. 96-97, grifo nosso).

No excerto 1, podemos visualizar os discursos dos conhecimentos da História (“segredo do Egito”), da Física (“ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons”), da Geografia (“longitude, latitude e altitude”) e as questões da linguagem e do ato estético; no excerto 2, reflexões sobre a linguagem, o signo, a palavra literária.

Destes dois excertos, em especial, destacamos duas enunciações: o “fascínio que é a palavra e a sua sombra” [excerto 1], a qual nos aponta para a reflexão da dicotomia entre o olhar e a visão; e também em relação ao significante e significado, quando Lispector no seu dizer fala que a “palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real” [excerto 2].

Tais reflexões, resultante da visão estética de Lispector, no trabalho com a palavra, evocam a discussão empreendida por Lévinas, em seu ensaio de 1948, intitulado “A realidade e sua sombra”, em que o autor delineou seu pensamento acerca da noção de “imagem” e do “conceito” na visão artística.

Nos seus postulados, Lévinas (1948) observa que o escritor (ou o artista) substitui o objeto por sua imagem, não pelo conceito, pelo significado. A imagem não engendra o conhecimento, uma concepção, um conceito. Ela exerce uma influência no leitor espectador, sob a condição de evidenciar a similaridade, não referente à comparação entre a imagem e o seu original, mas como movimento artístico que engendra a própria imagem. Na visão estética, a “*realtà non sarebbe soltanto ciò che è, ciò che si svela nella verità, ma anche il suo doppio, la sua ombra, la sua immagine*<sup>71</sup>” (LEVINAS, [1948] 1984, p. 180).

Em outras palavras, a realidade (da palavra, do signo) não se refere a si mesma, diz Lévinas ([1948] 1984, p. 181), “*ma al suo riflesso, ala sua ombra*<sup>72</sup>”. A noção de sombra, em Lévinas, que não deve ser entendida apenas como metáfora, permite situar, na economia geral do Ser, a semelhança. Tal semelhança não é a participação do Ser em uma ideia, é a estrutura própria do sensível. O sensível seria aquilo que lança uma sombra, liberta a essência obscura e inapreensível do objeto [texto literário ou artístico], “*quell’essenza fantomatica che nulla permette di identificare con l’essenza rivelata nella verità*<sup>73</sup>” (LEVINAS, [1948] 1984, p. 182).

Também Barthes fala de “essência” em *A câmara clara*, quando ele estava pesquisando uma imagem fiel de sua mãe, falecida no mesmo período da escritura desse texto, encontrada em uma foto de sua mãe ainda criança. Mesmo nesse caso, Barthes encontra uma imagem semelhante a de sua mãe, que não a representa, mas se assemelha a ela, paradoxalmente, em uma fotografia cronologicamente não vivida pessoalmente pelo autor de *A câmara clara*; uma imagem, portanto, da qual ele não tem nenhuma memória, reconstruindo [nesse livro] uma

<sup>71</sup> “realidade não seria somente o que é, aquilo em que ela se transforma dentro da verdade, mas também seu duplo, sua sombra, sua imagem”

<sup>72</sup> “mas a seu reflexo, a sua sombra”

<sup>73</sup> “essa essência fantasmática que não permite identificar nada com a essência revelada da verdade”

memória impossível que apenas a escritura pode criar, escrevendo, *fazendo ver* essa relação entre imagem e semelhança.

L. Ponzio (2017a), em *Visões do Texto*, observa que essa relação leva em conta uma duplicidade do objeto com o seu referente, esclarecendo que a imagem, em Lévinas, revela a alteridade do objeto interpretado, em sua face conceitual (ponto de vista cognoscitivo, do conhecimento; preso na identidade), porém tornando-o “outro”, o seu “duplo”, e, no entanto, real.

Lévinas vê na visão artística a potência do artista na substituição de um mundo a realizar pela realização de sua imagem. Desse movimento e visão artística, Luciano (2017) observa que:

Uma coisa qualquer ou uma pessoa é ela mesma e a sua imagem, identidade e alteridade: a semelhança consiste nessa não coincidência, nessa relação que a arte capta na imagem. A imagem é a alteridade que escapa à identidade, a qual, observa Lévinas, como um saco furado, é incapaz de contê-la. Exatamente porque a visão do texto artístico capta essa outra face da existência das coisas, ela não as representa, mas, como diz, Bakhtin, afigura o duplo delas (PONZIO, L., 2017, P. 44).

Nesse sentido, a discussão empreendida por Lispector nos excertos 1 e 2 [acima transcritos] se aproxima da noção de “imagem” em Lévinas, que se entende por “afiguração” em Bakhtin. Estas noções nos fazem compreender que o texto literário, texto de escritura ultrapassa as funções das palavras e seus significados dicionarizados; que o texto com todos os seus elementos sónicos entre palavras e imagens constroem semelhanças, especialmente em Lispector, torna-se afiguração literária onde a vida real vem transfigurada não mais como representação, reprodução do idêntico e do Mesmo, e nem é mais considerável neste tipo o verbo Ser.

Em outros excertos [recortados e transcritos a seguir] de *Água Viva*, a protagonista apresenta discursivamente o tema da música (excertos A, B, C), de animais (excerto D) e das flores (excertos E e F):

Excerto A:

[...] Venho de 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 agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo (LISPECTOR, 1973, p. 18, grifo nosso).

Excerto B:

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (LISPECTOR, 1973, p. 26, grifo nosso).

Excerto C:

Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou (LISPECTOR, 1973, p. 34).

Excerto D:

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 (LISPECTOR, 1973, p. 60, grifo nosso).

Excerto E:

Dama-da-noite tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora e é para quem ama o perigo. Só sai de noite com o seu cheiro tonteador. Dama-da-noite é silente. E também da esquina deserta e em trevas e dos jardins de casas de luzes apagadas e janelas fechadas. É perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém agüenta. Mas eu agüento porque amo o perigo (LISPECTOR, 1973, p. 70, grifo nosso).

Excerto F:

Vitória-régia está no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Enorme e até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, é de se morrer delas. Elas são o amazônico: o dinossauro das flores. Espalham grande tranqüilidade. A um tempo majestosas e simples. E apesar de viverem no nível das águas elas dão sombras. Isto que estou te escrevendo é em latim: de natura florum. Depois te mostrarei o meu estudo já transformado em desenho linear (LISPECTOR, 1973, p. 71, grifo nosso).

Nestes excertos, indícios do profícuo tecido lispectoriano em *Água Viva*, enfatizamos as marcas das vozes que se cruzam entre os fragmentos, internamente e entre si, portanto, as marcas da dialogicidade e da interdiscursividade.

Nesse sentido, podemos dizer que em *Água Viva*, assim como no gênero romance moderno, teceu-se uma discursividade e uma temporalidade na escritura que tem como ponto de partida um presente atual, uma contemporaneidade, tanto na produção por parte do autor, quanto na recepção por parte dos leitores. Esse ponto de partida, *a atualidade* no discurso literário, afirma Bakhtin, é formado por muitas vozes e línguas, de experiência e de

conhecimentos pessoais, pois se realiza na orientação [para o Outro] no mundo (espaço) e no tempo (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 415).

A obra de arte deve ser sempre contemporânea, e não pode ser lida apenas vinculada ao tempo pequeno. Podemos dizer que a obra de arte mantém uma sua alteridade em relação ao contexto em que ela foi criada, libertando-se também do “tempo pequeno” e mostrando o seu caráter inatuável, projectando-se em um “tempo grande” do espaço literário.

A contextualização espaço-temporal de uma obra se reencontra na divindade querida por Bakhtin, o Janus bifronte, geralmente retratado com duas faces, já que o deus pode olhar do presente tanto para o futuro quanto para o passado ao mesmo tempo.

O enredo no romance moderno enquanto composição artística se desenvolve com liberdade fantástica: “do céu à terra; da terra ao inferno; do presente ao passado; do passado ao futuro” (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 415), o que chamaremos, em relação ao *tempo da escritura*, de *vertigem do tempo*, acerca da capacidade artística do autor-criador em trabalhar com os marcadores temporais na narrativa romanesca. Em *Água Viva* o tempo do instante-já afigurado na escritura de *Água Viva*, como pudemos verificar nos fragmentos transcritos anteriormente quando tratamos da exotopia, que corresponde aos espaços-tempos prenhes de valores emotivos-volitivos.

Houve um deslocamento do centro temporal da orientação literária, na era moderna, para o ‘presente’, a ‘atualidade’, ‘a contemporaneidade’, que permite ao autor-criador, sob todas as máscaras e aspectos sociais, mover-se artística e livremente no espaço literário; bem ao contrário dos gêneros literários elevados, da Antiguidade e do período helenístico, que tinham como centro temporal o ‘passado absoluto’ ou ‘mundo épico’.

O tempo, enquanto sistema interno da narrativa romanesca, é uma das categorias mais importantes do romance, uma vez que situa, permite a localização, identificação, reflexão, como ponto de partida para o leitor.

Nos tempos modernos, o presente de caráter transitório, sem começo e sem fim, sem determinações, pode ser visto como o movimento de uma “praça pública” cheia de surpresas: a praça como um dos cronótopos no romance de Dostoiévski (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 225). Lá na praça pública [na rua, nas feiras] onde a linguagem é viva, onde as formas se mostram vertiginosas, tanto sobre o homem quanto sobre o mundo ideológico. Lá, onde a vida se apresenta em sua mais completa desarmonia, onde cada ser com seus valores, seus costumes, suas origens, suas relações sempre dialógicas com o *outro*, com o mundo, podem ser objeto

artístico e afigurado na obra literária. Inclusive, o próprio autor-criador, enquanto coincide com a personagem – o herói.

Bakhtin explica que:

Mesmo que ele [o autor] escreva uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, ainda assim permanecerá como seu criador fora do mundo representado [afigurado]. Se eu narrar (ou escrever) uma ocorrência que acaba de se passar comigo, como *narrador* (ou escritor) já estarei fora daquele tempo-espaco onde se deu tal acontecimento. A identificação absoluta de mim mesmo, do meu “eu” com aquele “eu” sobre quem narro, é tão impossível como erguer a si mesmo pelos cabelos (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 234).

Assim, o romance *Água Viva*, por mais traços biográficos (autobiográficos) que possua e que percebamos ao lermos essa obra, não são mais traços da escritora (pessoa civil), mas sim de sua alteridade, a voz “outra” de si [a voz do herói], porque, como diz Bakhtin, o mundo afigurado, por mais realista e verídico que seja, não será jamais o mesmo cronótopo do autor; a expressão “erguer a si mesmo pelos cabelos” mostra tal impossibilidade.

Augusto Ponzio explica que: “la parola letteraria vive di questo movimento verso l’altro, consiste in questa apertura all’alterità, in questa vocazione all’ascolto”<sup>74</sup> (PONZIO, A., [2001] 2010a, p. 9). Mais ainda, A. Ponzio completa: “diviene, nella parola letteraria, il “tacere” dello scrittore”<sup>75</sup> (PONZIO, A., [2001] 2010a, p. 9). Clarice Lispector enquanto pessoa civil não diz nada no ato estético, permanece no “calar” [“tacere”]<sup>76</sup> bakhtiniano; ou como “autor morto”, na noção de Barthes, pois na escritura é a linguagem que fala.

Portanto, a leitura de um romance com base nos traços biográficos do autor pode ser realizada, como apresentamos no primeiro capítulo, como o objetivo primeiro de uma leitura, primeiro movimento de leitura, que é aquele que busca os interpretantes de identificação: Quem é o autor? A qual escola literária ele pertence? Quando viveu? Qual seu estilo? etc. A leitura que propomos neste capítulo é a leitura que busca os interpretantes de compreensão respondente (em Bakhtin) ou de escuta (em Barthes); uma leitura de enunciação, ou seja, uma leitura-escritura.

<sup>74</sup> “a palavra literária vive desse movimento em direção ao outro, consiste nessa abertura à alteridade, nessa vocação à escuta”

<sup>75</sup> “tornar-se, na palavra literária, o ‘calar’ do escritor”

<sup>76</sup> Bakhtin faz a distinção entre o “silêncio” e o “calar” em seu ensaio “Apontamentos de 1970-1971”. Em síntese: o “silêncio” diz respeito ao som, ausência de som, som mecânico [como o cair de uma chave], a condição da identificação do som; em relação à palavra, ele permite o reconhecimento das unidades nas quais ele se articula, parte da frase. O “calar” está associado à “escuta”, diz respeito à disponibilidade para a escuta, bem como à demanda por escuta; em relação à palavra, ele está no campo da enunciação e só o homem pode significar o “calar” [exemplo: a mãe pergunta algo difícil e o filho não responde e se cala. A mãe vai interpretar esse “calar”].

Retornemos à questão do tempo. O tempo *presente*, da atualidade, da contemporaneidade, “nosso tempo” – o tempo e espaço do leitor [cronótopo do leitor] –, possibilita a renovação do gênero romance sempre *em devir*, pois se cumpre pela *escritura* o papel de pensar e expressar um mundo outro, o mundo afigurado, um outro ponto de vista sobre o mundo real.

Assim, depois de contemplarmos a leitura de *Água Viva* [ou de outra obra artístico-literária], voltamos a olhar a vida com outros olhos; porque é na *escritura em devir* [da Arte e da Literatura] que podemos ver novas possibilidades para a vida cotidiana. A exemplo da expressão “olhos de ressaca” [temática que abordamos na introdução deste trabalho de tese], pois somente após aparecer na obra de Machado de Assis e com toda a afiguração em torno da expressão é que, participando da vida cotidiana, podemos ver a expressão “olhos de ressaca” em pessoas da vida real, pelas ruas da cidade. Assim, a Arte influencia a vida e a vida responde a Arte; Bakhtin ([1979] 2011) apresenta essa noção basilar em sua Filosofia Moral ou Filosofia do Ato Responsável, no seu primeiro ensaio de 1919, *Arte e Responsabilidade*.

É na *escritura literária de Água Viva* que vemos concretizado o interesse de Bakhtin quando pensou nas questões filosóficas da Biologia, especialmente em relação aos “mecanismos dinâmicos” da vida dos seres vivos em sua totalidade; interconexão sem limites, sem fronteiras, com caráter de inacababilidade. Princípio de pensamento e reflexão que deu origem à noção de dialogicidade em Bakhtin.

No tecido de *Água Viva*, pelo cronótopo do limiar vemos a intensa e complexa interconexão da vida da protagonista consigo mesma e com o mundo que a circunda: o silêncio, o ar, a terra, a água, o fogo, o mar, os animais, as plantas, as pessoas, as relações terminadas e as novas iniciadas (nascidas), o universo etc.; não é possível vê-la em um redoma individualizada vivendo sem as múltiplas relações, mas sim é possível vê-la na tessitura desse conjunto de seres vivos e conectados com tudo, de seres inanimados e animados, com toda sua responsabilidade perante as coisas, o mundo e a si própria.

## 2.5 Cronótopo do autor

Escritor é aquele que sabe trabalhar a língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto.

*Mikhail Bakhtin*

Na escritura literária, o escritor sai dos confins de seus pontos de vista pessoais, construindo uma polifonia no romance, na obra, porém não como comentário autoral, mas como qualidade e potencialidade de uma das vozes do diálogo, com o “dom do falar indireto”, na explicação de Bakhtin.

Assim, o autor tem compromisso e responsabilidade moral e ética com relação ao ofício de *escritor*, especialmente sabendo-se que seu legado um dia será de domínio público, mesmo que não seja de seu interesse pessoal.

A escritura literária é de natureza artística e também ideológica, englobando outras esferas ideológicas em sua composição (religiosa, institucional, jornalística etc.), como texto secundário, complexo, inconsumível (que possibilita múltiplas leituras; interpretações; sempre que alguém o lê, o faz como se fosse a primeira vez; podendo o leitor realizar leituras infinitas de uma mesma obra).

Assim, podemos dizer que a obra do autor-criador não corresponde aos textos do “tempo pequeno”, textos primários, da contemporaneidade, aqueles que comunicam, consumíveis (lidos, porém sem possibilidades de interpretações variadas), pois o todo enunciativo de um texto artístico, literário como *Água Viva*, não corresponde ao significado literal dos sintagmas, mas possui o caráter da literariedade, conforme os pressupostos de Jakobson. Luciano Ponzio explica esse procedimento da “literariedade” em Jakobson, conforme apresentamos na Introdução desta tese. Sobre esse aspecto, recortamos um fragmento de Lispector em *Água Viva* quando a protagonista fala sobre seu processo inicial de escritura com as palavras [uma vez que a personagem já desenvolve a escritura em pintura], dizendo que:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. 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. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destruir

para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva (LISPECTOR, 1973, p. 13).

Nesse fragmento Lispector e a protagonista exploram as palavras, por exemplo, “dinossauros, ictiossauros e plessiossauros”, não buscando seu sentido imediato, o “corpo incógnito”, mas fazendo-as, cada uma por si se tornar “úmida”, ser escutada como música (inicialmente sem a relação do significado com o referente, em um “terceiro sentido”, Barthes); ou seja, Lispector trabalha a palavra de forma que ela seja “húmus”, que possa deixar o significado primeiro de lado e alçar novos e outros sentidos; se a palavra for como “palha seca”, como palavra funcional do discurso ordinário [comum, cotidiano], ela escaparia da existência no discurso do instante, pois seria consumida rapidamente. Essa escritura em Lispector tem a potencialidade e a qualidade de literariedade, pela tessitura de *Água Viva*, ou seja, pelo “como” dizer as coisas no ato da criação estética e não pelo “o que é dito” (conteúdo); palavras literárias que nos suscitam novas reflexões sobre a língua, a Literatura, a vida, a Arte.

Entendemos que a atividade criadora não depende somente da consciência exterior, mas também de um dialogismo interno que só é possível e plausível no *tempo e no gesto da escritura*, como escritura intransitiva (BARTHES, [1984] 2004). Para Lispector, essa consciência criadora, não funcional, é tida como “estado de graça”, quando nos explica em *Água Viva* que:

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se (LISPECTOR, 1973, p. 105).

Segundo Medviédev (2012, p. 198), esses atos de orientação do homem na realidade, que são interiores, íntegros e expressos de modo material (em gêneros), assim como as formas desses atos, são extremamente importantes. Disso, é possível dizer que a consciência humana possui uma série de gêneros interiores que servem para ver e compreender a realidade, como afirma o filósofo russo. Por isso, o escritor se posiciona perante o mundo e a si próprio, em relação à sua consciência interna que é prenhe de ideias, reflexões e refrações na vida e perante a vida: diante das várias situações vivenciadas; um diálogo interno que é intrínseco à natureza humana e suas relações éticas e estéticas. Para Luciano Ponzio (em uma das aulas da qual

participamos em Lecce, 2017), tal consciência pode ser considerada como um “condomínio de ideias”, em que muitas vozes coabitam e circulam em um mesmo espaço-tempo.

O escritor não tem um projeto lógico intelectual antecipado à realização de sua escritura, nem escreve puramente em contato com a ‘brutalidade do mundo’; sua visão está situada em um mundo real e concreto tal como se apresenta, com seus encantos e desencantos, a ‘vida como ela é’. A referência do escritor de obras literárias, assim como de outros artistas, pintores, escultores etc. é *o todo* da atualidade e não só uma parte dela.

[...] o grande critério para *reconhecer* uma obra (isto é, simples e materialmente, para a *ler*): que ela dê um sentimento de *necessidade*, que ela nos libere do ceticismo: “Por quê? Por que não?” (“Necessidade”? – Talvez o que faz proliferar o sentido: que o *depois* da leitura seja diferente do *antes*.) (BARTHES, [1978-1979] 2005, p. 26-27).

No ofício de escritor não há condição para a designação de “culpado inocente”, pois, como expusemos, o escritor tem sua *responsabilidade sem álibi*, como explica Mikhail Bakhtin ([1920-24] 2010), em sua obra *Para uma filosofia do ato responsável*, assim como todos os ofícios da vida real também têm uma responsabilidade técnica e moral. A responsabilidade é inata; querendo ou não, o ser humano é responsável e responsabilizado por seus atos. Em muitos ofícios da vida, nas atividades profissionais como advogado, professor, montador de carros etc., cada pessoa desenvolve uma responsabilidade técnica. Caso um professor, por exemplo, precise ausentar-se de suas atividades, ele apresenta um “álibi” ao gestor e outro professor assume sua aula, sem prejuízo para os alunos que continuarão aprendendo os conteúdos da disciplina escolar. Neste exemplo, podemos dizer, com Bakhtin (1920-24), que a “responsabilidade técnica” é uma responsabilidade com álibi. Na escritura literária, os personagens – assim como o autor-criador – são desprovidos de álibis; cada personagem não tem álibi na existência.

Clarice Lispector também desempenhou o papel de jornalista e, nesse ofício, respondeu ao público ao elaborar seus textos no “tempo pequeno” da contemporaneidade (entrevistas, colunas etc.). Aqui cabe diferenciarmos em uma única pessoa a escrita da jornalista Clarice Lispector (que atende a um propósito do mercado, da contemporaneidade) da escritura da escritora Clarice Lispector, como autora de obras literárias [escritura para “dizer nada” como fala a protagonista de *Água Viva*, ou seja, uma escritura que não nasce para a função de informar ou comunicar uma mensagem], que estão vivíssimas no ‘espaço literário’, no “tempo grande” (BAKHTIN, [1979] 2011).

Em se tratando do ofício de escritor ainda podemos falar também sobre a *solidão* e, para isso, reportarmo-nos a Blanchot, em sua obra “A parte do fogo”, que nos lembra: “a solidão da obra – obra de arte, obra literária – desvenda-nos uma solidão essencial”; por isso, a solidão essencial, o sumo da solidão cabe à obra. Em relação à solidão do escritor, que vive na ‘exigência da obra’, o filósofo esclarece que, muitas vezes, “não é essencialmente solidão: é recolhimento” (BLANCHOT, 1997, p. 11).

A obra literária ocupa esse espaço literário sem tempo, espaço de ausência de tempo cronológico, esse tempo sempre presente. Nisso consiste sua solidão. Cabe ao escritor, envolvido no processo estético de sua obra, que ocupa provisoriamente essa ‘solidão’ (como diz Blanchot; ‘melhor dizendo, que é por ela ocupado’), à sua maneira, fazer falar a solidão da obra que, em seus ouvidos, jamais cessará de ecoar (BLANCHOT, 1997, p.12).

Ainda nesse esclarecimento sobre a “solidão do escritor”, Barthes ([1978-1979] 2005, p. 23) diz que para escrever um romance é necessária a “clandestinidade”, o ato de estar “só” consigo mesmo. Isso não significa que o autor-pessoa esteja solitário, sozinho; ele precisa da solidão para mergulhar em seu processo criativo; isso implica outros fatores da vida real, de cunho pessoal, que não cabem nas análises literárias de suas obras. Como conclui Barthes ([2003] 2005a), a solidão faz parte também do ofício de ser escritor.

Bakhtin, para falar do escritor, construiu uma arquitetônica do autor, em *Estética da criação verbal*, publicado em 1979. Essa arquitetônica pode ser compreendida didaticamente em duas fases: de um lado, da esfera da *vida* pelo “autor-pessoa”, o que tem vida social, biológica, cronológica e vive de forma linear; e do outro, da esfera da *arte*, o “autor-criador”, um elemento estético que faz parte da obra literária, artística. Por isso, podemos dizer que o autor-criador é parte integrante do texto literário (ou artístico em geral) – objeto estético.

Lispector, em *Água Viva*, fala do trabalho com a palavra, transfigurando a palavra objetiva (do discurso cotidiano) para palavra objetivada (discurso literário), que é o fazer do artista, do escritor. Deste gesto de escritura e trabalho com a linguagem, a protagonista designa tal fazer como “beatitude”, já quase no limiar do romance, deslizando o sentido originário da palavra (dicionarizado) para o ato estético. Nesse sentido, podemos associar a palavra “beatitude”, como desenvolvida no romance, à visão e ao gesto de escritura do autor-criador.

Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra. Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala em felicidade tranquila – eu chamaria porém de transporte ou de levitação. Também não gosto da continuação no dicionário que diz: “de quem se absorve em contemplação

mística”. Não é verdade: eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade. Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro.

[...]

Mas agora quero ver se consigo prender o que me aconteceu usando palavras. Ao usá-las estarei destruindo um pouco o que senti – mas é fatal. Vou chamar o que se segue de “À margem da beatitude”. [...]

E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espraizar seu pensar-sentir (LISPECTOR, 1973, p. 108).

A beatitude como o ato de criação estética, não como pensamento lógico, mas como pensar-sentir próximo da “grandeza do nada”, ou seja, Lispector esclarece-nos que o pensar-sentir-visão próprio do autor (de quem escreve) “pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade” e ao mesmo tempo, ser para esse autor “o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo” (LISPECTOR, 1973, p. 109). Este é um dos pontos de contato em que a voz do autor-criador e a voz do herói coincidem, não sendo possível reconhecermos onde começa e termina uma ou a outra voz; encontro que se dá, especialmente, no discurso indireto livre, no estilo pitoresco.

Nessa atividade de escritura, Clarice Lispector se evidencia tanto como autor-pessoa (a mulher, senhora dona de casa, mãe, jornalista etc.) quanto como autor-criador (a escritora de textos literários, artística no seu fazer criativo, como elemento criador que dá vida e forma à sua obra), apresentando-nos um discurso literário sobre a sua própria pesquisa de escritura, discutindo alguns elementos constitutivos da obra que ‘nasce’ como romance de ficção. O autor-criador tem a possibilidade de criação, de construir um novo mundo, mostrar uma nova perspectiva do que está posto no mundo em que o autor-pessoa viveu, no seu tempo. Assim, o autor-criador se alimenta esteticamente da vida e trabalha entre arte e vida.

Bakhtin ([1979] 2011), para exemplificar essa relação, toma como metáfora a imagem do deus *Janus* Bifronte, de dupla face, um duplo sentido no mesmo tempo-espço. O autor, como unidade, olha para o tempo futuro e para o passado; olha a vida real e vê uma outra possibilidade de vida, a do herói. A visão do autor, assim como a do deus Janus, corresponde a duas perspectivas, um modo de ver o mundo real e responder a ele; e o modo de afigurar na

escritura literária a vida de seus personagens e responder às coisas do mundo através de sua arte.

Como já dito, o herói no romance *Água Viva* se apresenta em primeira pessoa e tem toda uma vida delineada como pintora e que inicia sua história literária aspirando ao desejo de escrever e de buscar uma escritura que é “it”. Podemos associar tal busca às noções de “neutro” [agora duplamente confirmado, pela enunciação no texto literário *Água Viva* e pelo estudo dos datiloscritos], noção da teoria de Barthes ([1980] 2012; [2003] 2005; [2002] 2003).

O herói pode coincidir com o autor-pessoa, desenvolver a mesma atividade, ou ainda, o herói pode coincidir com o autor-criador, partindo de um ponto de vista bem distante das atividades do autor-pessoa, e criando outra vida, desejada, imaginada pelo autor-criador. Nessa visão estética, a obra fica mais distanciada da vida biográfica do autor-pessoa, adquire tecido não como identidade, mas como alteridade.

O autor-criador, como já enunciamos, é um elemento constitutivo da forma artística, que ocupa a posição criativa em relação ao material (sistema da língua) e ao conteúdo (visão do mundo e modo particular de ver o mundo, as pessoas, as coisas), conforme esclarece Bakhtin ([1975] 2010).

No âmbito do objeto estético, o autor-pessoa, na função de autor-criador, vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas, valores e visões de mundo inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas.

Na obra *Água Viva* (1973), é possível perceber traços de caráter biográfico, visto que a escritora é autoobjetivada esteticamente na personagem principal, pintora-escritora (duas experiências artísticas experimentadas por Clarice Lispector, persona), distanciada da identidade civil. Esses traços são basicamente um ponto de partida para reflexão da obra [os contextos imediatos apresentados no Capítulo 1 desta tese; e se trata do primeiro movimento de leitura em busca dos interpretantes de identificação], mas não se deve fixar apenas nesses aspectos.

A leitura da narrativa em *Água Viva*, se fazendo por algumas evidências autobiográficas, possibilita-nos pensar em uma relação da escritora consigo mesma por meio da linguagem, da cultura e da escritura, em especial, não como deciframento de si por si mesma, mas como abertura à sua atividade criativa, partindo do seu contexto ético de vivências, percepções e experiências.

Bakhtin ([1979] 2011, p. 6) diz que o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa; que as declarações pessoais do autor-pessoa sobre seu modo de escrever, relação

com a linguagem, relação com a crítica literária, seus apontamentos sobre sua própria obra apenas ganharão significado elucidativo e complementar.

Em *Lispector* (1973, p. 42), essa relação é discutida pela personagem, perceptível ao nosso olhar pelo cronótopo literário:

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser: Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez.

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”.  
Escrevo ao correr das palavras (LISPECTOR, 1973, p. 42).

É a escritura literária que pode evidenciar a potencialidade cronotópica da língua e da palavra, lançando-as para além dos limites do significado, do uso ordinário, dicionarizado. E a obra literária vive no encontro dialógico entre os seus cronótopos. E por tudo isso, o autor-criador, de uma obra artística ou literária, exerce uma responsabilidade, não como autor-pessoa e sim como texto. Na esfera da vida, o autor jornalista responde pelo texto publicado como pessoa civil, justamente porque tem referência e valor do “eu” identitário.

Nos textos literários, Luciano Ponzio (2017a, p. 101) explica que “a responsabilidade do autor-criador-do-texto”, no ato estético, “não pode ser separada da forma do texto, que não é visível senão como texto e que coincide com a responsabilidade do texto”, ou seja, o autor-criador é um elemento constitutivo do texto literário, não é uma instituição com CPF, pessoa civil. Portanto, a responsabilidade pelo texto literário recai sobre o próprio texto. Lembremos de que a linguagem é constitutivamente alteritária.

Assim, podemos dizer que os textos de escritura, incluindo o nosso *Água Viva*, “são capazes de alteridade em relação ao ser assim do mundo, são textos em que a responsabilidade não é mais um valor do eu, mas um valor do outro, a *responsabilidade de outro pelo outro*”, esclarece Luciano Ponzio (2017a, p. 106), em seu livro *Visões do texto*. L. Ponzio desenvolve a noção de responsabilidade dos textos de escritura baseando-se na teoria bakhtiniana de enunciação e sintetiza dizendo: “[...] os textos de escritura, os textos artísticos, têm os valores do outro como ponto de referência” (PONZIO, L., 2017a, p. 106).

Em *Água Viva*, a personagem tem essa percepção de responsabilidade também na função de autor-criador (elemento constitutivo de sua própria escritura). Recortamos três excertos:

Excerto 1:

[...] Nasci dura, heróica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a convivência com o mundo. Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite (LISPECTOR, 1973, p. 46, grifo nosso).

Excerto 2:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio [...] (LISPECTOR, 1973, p. 51, grifo nosso).

Excerto 3:

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro. O ar é it. Ar com vento já é um ele ou ela. Se eu tivesse que me esforçar para te escrever ia ficar tão triste. As vezes não aguento a força da inspiração. Então pinto abafado. É tão bom que as coisas não dependam de mim (LISPECTOR, 1973, p. 76, grifo nosso).

A responsabilidade do escritor (autor-criador) está patente nos excertos citados acima. Lacemos alguns pontos. No primeiro excerto há uma junção de tantas coisas, sentimentos, percepções, temas, o que fazer (“escrever”) etc. Tudo isso envolvendo os sentimentos-pensamentos da escritora que diz: “eu amo a minha cruz” e “sacrifício da noite”; ama escrever e à noite, novamente o momento dos sonhos e o silêncio dos escritores.

No segundo excerto: o sentimento de responsabilidade social se lê em “mas há os que morrem de fome”, e na questão “o que posso fazer por eles?”. O artista só pode fazer uma obra artística ou literária, na função de autor-criador. Nesse excerto, a personagem ainda realiza mais pinturas do que escritura, ainda está em processo de conhecimento da escritura.

No terceiro excerto acima, a personagem já passou do meio da narrativa de *Água Viva* (o romance conta com 115 páginas), aparenta mais confiança na escritura, porém, pelo excerto, percebemos que ainda há certa “dor”, dificuldade para a escritura. A personagem diz “que bom que as coisas não dependem de mim”; há um indício de que já entendeu os procedimentos da escritura. Podemos inquirir que entendeu a escritura não como um ofício como o do jornalista: tal tema, tal reportagem, tal hora, tal dia, tal editor etc. A escritura não depende nem mesmo do

escritor: eis a sua descoberta. A escritura se faz pelo gesto, pela interface entre a corporeidade do escritor e os materiais à disposição: suporte, máquina, papel, tinta, caneta etc.

Na próxima seção, colocaremos em destaque o cronótopo do leitor.

## 2.6 O cronótopo do herói

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 (LISPECTOR, 1973, p. 9).

Na enunciação inicial do romance, no trecho recortado acima, a personagem se enuncia trazendo em cena seu interlocutor: um “tu”; seja o “tu” ela mesma (dialogicidade interna; diálogo interior) ou um “tu”, por exemplo, que está ligado à pessoa que era amada pela personagem (nesse caso, seria uma dialogicidade externa, mesmo a pessoa estando ausente, como acontece no romance; diálogo exterior).

Esse interlocutor – o “tu” – afigura a alteridade em relação à protagonista. Essa alteridade é o elemento constitutivo da linguagem; é a característica marcante da Teoria da Enunciação em Bakhtin. Sempre haverá um “eu” e o “outro” ao nos enunciarmos; e sempre nos enunciamos por meio de um gênero ou texto.

A personagem diz: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração”. Um movimento completo: fazemos juntos com a respiração. A fala se constitui na linguagem que por natureza é dialógica. A palavra tem uma dialogicidade interna e perpassa, organicamente, a palavra do outro: assim temos a “Parola propria e parola altrui nella sintassi dell’enunciazione” [“Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação”], título do livro de Bakhtin e Volochínov (1929), edição italiana de 2010.

Bakhtin usa a metáfora da arena para indicar que as palavras circulam e se confrontam; nem sempre o encontro é amigável, em que as consciências têm a mesma ideia sobre religião, ou comida ou ainda sobre a pátria; o confronto pode ocorrer tendo em vista os valores sociais e ideológicos de cada consciência. O conflito e a tensão são característicos do encontro, do diálogo (BACHTIN<sup>77</sup>; VOLOSINOV, [1929], 2010).

---

<sup>77</sup> Livro de origem italiana, portanto, grafia transliterada do russo para a língua italiana.

Na cena inicial, a personagem/autor-criador fala desse momento enunciativo, do diálogo se fazendo como em um cronótopo de arena, em que a linguagem se faz: “com uma desenvoltura de toureiro na arena”. Para se fazer entender, se posicionar, o sujeito precisa ter uma habilidade com as palavras, ter uma “desenvoltura” como fala a personagem.

A enunciação acontece no encontro de duas consciências ou dois discursos, ou mais. No romance *Água Viva*, temos a personagem principal dialogando consigo mesma (duas consciências); e também podemos constatar a dialogicidade pela voz da personagem e do autor-criador (duas consciências), ambas formando uma “voz única” (pois nesse momento literário, o autor é morto [mesmo retornando, a pessoa civil fica distante do personagem, da obra], segundo Barthes; “morto” como metáfora significando que o autor está “calado”, se fez “calar” e se coloca em escuta). Nessa situação, não é possível distinguir onde começa ou onde termina a voz da personagem ou do autor-criador. Esse discurso indireto livre é o mais característico da dialogicidade da palavra literária; por isso, mostra sua potencialidade.

Um outro excerto de Lispector mostrando essa conjunção entre duas consciências, eu-tu: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (LISPECTOR, 1973, p. 14). Nesse fragmento, percebemos a afiguração de duas consciências do “eu” e do “outro”, que em *Água Viva*, é o “tu” na narrativa e nessa relação nasce o reconhecimento de que a protagonista do romance se personaliza [torna-se] pela relação deles como “sou o és-tu”, ou seja, tal relação pode aproximar da ideia de constituição dialógica do sujeito pela linguagem [que é sempre nas e pelas relações com o outro], bem como pode afigurar a junção da “palavra própria” (do “eu”) com a “palavra outra” (do “tu”) na enunciação do discurso literário.

No discurso narrativo de Lispector em *Água Viva*, a palavra “não é um recado de ideias”, mas uma “festa de palavras” diz a escritora (LISPECTOR, 1973, p. 28), o que podemos articular com os argumentos de Bakhtin ([1929] 2009, p. 201-202) quando aborda a palavra dialógica, um fenômeno ideológico por excelência, em constante mudança e alteração.

Essas considerações estão na base dos estudos dos tipos de discursos, e em especial do discurso indireto livre, que, para nós, é o discurso tecido em *Água Viva*, não como “asserção” (a dos contextos científicos), mas como “ficção”, em que a palavra ou “toda atividade verbal” consiste, segundo nos esclarece Bakhtin ([1929] 2009, p. 203), em “distribuir a ‘palavra de outrem’ e a ‘palavra que parece ser a de outrem’”. Eis aqui, segundo nosso ponto de vista, o plano da expressão, articulado com a ideia de “arquitetônica estética” em Bakhtin ([1920-24] 2010), em cujo centro coexistem dois valores: o “eu” (único e unitário, ponto de referência

interno) e o “outro” (*outro eu*, ou simplesmente *outro*, como ponto de vista externo), os quais se realizam pela palavra em seu caráter de dialogicidade e no contexto da escritura literária.

Essas relações, que acontecem na arquitetura estética, são consideradas por Bakhtin ([1920-24] 2010; [1979], 2011) como alteridade, ou seja, constituem-se como “arquitetônica da alteridade” (PONZIO, A., 2012). As relações de alteridade se traduzem como ponto de vista externo e ao mesmo tempo partícipe. A relação de alteridade, portanto, realiza-se na dialogicidade entre o autor-criador e o herói na criação estética; como apresentamos no início desta seção, a relação entre a voz do autor-criador e a personagem narradora em *Água Viva*.

Nessa arquitetura da estética, o autor-criador é o ponto de vista externo e o “eu”, como centro da arquitetura do ato responsável, é o herói bakhtiniano (a personagem), descrito como participante da vida literária (do cronótopo literário), com existência efetivada pela narrativa como um eu, como um sujeito, sem ser reduzido a um objeto.

É desse ponto de vista que o romance *Água Viva* nos apresenta a personagem mulher, pintora como profissão, aspirante à escritora, em meio às suas angústias, experiências e vivências percorrendo todo seu existir pelas linhas narrativas. É no entorno dessa heroína bakhtiniana (o “eu” da arquitetura estética de Bakhtin) que se organizam o mundo literário e todas as relações de espaço, de tempo e de sentidos, como percebemos pelos fragmentos de *Lispector* na referida obra:

O mundo: um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento. E a luminosidade no entanto obscura: esta sou eu diante do mundo (LISPECTOR, 1973, p. 28)

Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmagô dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal. E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço da abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio (LISPECTOR, 1973, p. 38-39).

E por que é necessária a existência de dois pontos de vista ao mesmo tempo (um ponto de vista da exterioridade e outro a partir de um “eu”), uma situação de dualidade, entre autor-criador e herói? Augusto Ponzio (2012, p. 275) nos explica, no artigo denominado “Il cronotopo nell’opera di Bachtin”, que, “sem alteridade a compreensão da arquitetura não é possível”, pois “sem alteridade não é nem possível o valor estético: o ‘eu’ por si mesmo é incapaz de descrever a própria arquitetura; o ‘eu’ por si mesmo é ‘esteticamente improdutivo.’”

Isso significa dizer que o autor-criador, quando conclui uma obra, deixa de se relacionar com ela, que ganha vida própria. Se o autor fizer uma apreciação da sua obra, falará do ponto de vista do autor-pessoa, biográfico, distante do autor-criador, que é um elemento constitutivo da criação artística. Clarice Lispector falou de suas obras em entrevista, do seu processo de escritura e de Literatura pelas conferências que participou, e nessas ocasiões falava do ponto de vista do autor-pessoa, como Lispector conferencista, do ponto de vista intelectual e biográfico. Bakhtin apresenta esse argumento no ensaio “O problema do autor”, em *A Estética da Criação Verbal* ([1979] 2011).

No cronótopo literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais que emergem no enunciado, no todo da obra. Nessa percepção, o tempo condensa-se, comprime-se e se torna artisticamente visível, enquanto o espaço se intensifica, penetra no movimento do tempo, no movimento da escritura literária. Nessa narrativa literária, o princípio condutor do cronótopo é o tempo, uma linha de tempo alternativa, que escapa da vida real.

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. 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 (LISPECTOR, 1973, p. 25).

Os instantes em *Água Viva* percorrem toda a obra e evocam no leitor as imagens propostas pela escritura de Lispector. Por conseguinte: toda imagem provinda da escritura literária é cronotópica. E a linguagem, por natureza, também é cronotópica, pois é cercada de imagens, de relação intrínseca entre som e imagem. Como todo signo é ideológico, segundo Bakhtin ([1929] 2009), ele também é cronotópico, de maneira que, como signo mediador, ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 356).

No texto de Lispector (1973, p. 3), essa relação espaço-tempo se anuncia e enuncia, realizando-se em uma tessitura plena de vivências de um instante a ser captado e atravessado pela valoração e sentimento da personagem:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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 do 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 (LISPECTOR, 1973, p. 9-10).

A escritura literária em *Água Viva* colhe o “cronótopo literário” em toda sua integridade e nessa cena o tempo cronológico não há, liquidifica-se nos instantes. O tempo, no cronótopo literário, não é o tempo biográfico, histórico, assim como o espaço se diferencia do espaço do mundo real. Por isso, o valor do cronótopo literário é sempre emotivo-volitivo [ou axiológico]. O que isso pode significar? Que a escritura literária permite realizar com a palavra a sua potencialidade de dialogicidade, trabalhando a linguagem em direção a uma escritura de “grau zero”; no caso, foi o que constatamos na narrativa de *Água Viva*, concepção já iniciada nos datiloscritos, como mostramos no primeiro capítulo. No discurso ordinário, lembrando-nos que a palavra é sempre dialógica, a função dos textos é a de comunicar, informar: a exemplo dos textos jornalísticos, o que não diz respeito à natureza da palavra literária. A obra literária nasce sem a função de comunicar ou informar alguma coisa.

No fragmento de Lispector que citamos acima, a espacialidade corresponde à simultaneidade do tempo, “instante” ou “instante-já”, e a personagem do texto literário não é um sujeito psicológico, sujeito real, mas tem, sobretudo, uma personalidade dotada do caráter de inacababilidade.

O leitor do texto literário, nessa relação, também é um elemento característico do cronótopo que faz da escritura em *Água Viva* um fôlego, um ritmo, quando diz: “O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração” (LISPECTOR, 1973, p. 9), como princípio do encontro, da enunciação, entre leitor e o texto de escritura. Um terceiro ponto de conexão, de dialogicidade entre leitor e obra.

Dessa forma, todos os elementos abstratos do romance gravitam ao redor do cronótopo (o autor-criador, o herói e o destinatário – leitor ideal), enchendo de vida e colorindo a plasticidade da obra, da escritura literária. Nesse percurso de entendimento do cronótopo,

também tomamos o *cronótopo criativo particular*, que corresponde à troca simbiótica da obra com a vida em que se realiza a vida particular de uma obra. A arte e a vida estão reciprocamente envolvidas e resultam em belezas estéticas. Nas palavras de Bakhtin:

A obra e o mundo nela representado [afigurado] penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado [afigurado], tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, [1975] 2010, p. 358).

Entre o mundo real representante e o mundo afigurado na obra, existe uma fronteira rigorosa e intransponível, segundo Bakhtin ([1975] 2010, p. 358), pois esses mundos correspondem a espaços-temporais diferentes, o que causa confusão do ponto de vista metodológico no âmbito das análises literárias, como acontecia no século passado, e ainda hoje ocorre, quando alguns críticos teimam em fazer essa transposição de forma simplista, ligando os aspectos da vida biológica do autor aos eventos narrados em suas obras.

Bakhtin ([1975] 2010, p. 357-358) esclarece que não se pode confundir o mundo representado (mundo real) com o mundo afigurado na obra (realismo ingênuo); nem o autor-criador da obra com o autor-pessoa (biografismo ingênuo); nem o ouvinte-leitor das várias épocas com o ouvinte-leitor passivo e contemporâneo à obra (dogmatismo de concepção e de avaliação). O mundo real e o mundo afigurado estão indissolivelmente conectados; e o diálogo entre esses dois mundos, entre a vida e a arte, é de natureza cronotópica.

No próximo capítulo, enfatizaremos a noção de dialogicidade da palavra, em particular o grau (ou grão) da sua potência dialógica na escritura literária; iniciando pela reflexão sobre a “palavra própria” e a “palavra outra” na sintaxe da enunciação, bem como as orientações do discurso nos estilos “linear” e “pitoresco”. Para concluirmos, destacamos a dialogicidade tecida estrategicamente em *Água Viva*, expressada nos conceitos de “afiguração”, “Escritura de instantes” e “Escritura entrelinhar”, com os quais se demonstra como o romance de Lispector encontra semelhanças com a ideia do Projeto *Vita Nova* proposto por Roland Barthes; e, por isso, podemos dizer que *Água Viva* pode ser lida como a configuração de *Vita Nova*.

# Capítulo 3

Afiguração e dialogicidade da  
palavra na escritura literária



## Capítulo 3

### Afiguração e dialogicidade da palavra na escritura literária

A vida é dialógica por natureza.  
 Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc.  
 Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida:  
 com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos.  
*Mikhail Bakhtin*

#### 3.1 “Palavra própria” e “palavra outra” em Bakhtin e o seu Círculo

Iniciamos este capítulo falando sobre o trabalho com a palavra conforme os pressupostos da Teoria da Linguagem e da Cultura de Bakhtin e o seu Círculo. Por isso, no estudo do romance *Água Viva* de Lispector, no âmbito da afiguração, falaremos em “palavra própria” e “palavra outra”, ou seja, a palavra do autor e a palavra do herói, respectivamente. Consideramos importante, nesse contexto, abordarmos as duas tendências de apreensão ativa da palavra em Bakhtin e Volochínov, levando em conta as particularidades dos fenômenos linguísticos neste estudo.

Antes de iniciarmos, é preciso esclarecer que o termo russo “Речь” [rec’] pode ser traduzido em português como “palavra” ou “discurso”. Nas traduções de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* em português (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, [1929] 2009; VOLÓCHINOV, [1929] 2017), os tradutores optaram por “discurso”. Neste trabalho de tese, optamos por “palavra” seguindo a tradução do russo para o italiano (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010), pois assim quando falarmos em “discurso indireto livre” a compreensão será mais fluída.

Bakhtin e Volochínov descrevem na Teoria da Discursividade (em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, obra de 1929) as duas tendências fundamentais chamadas de “estilo linear” e “estilo pitoresco”. Essas tendências ou orientações principais mostram como se realiza a dinâmica das interrelações entre a “palavra própria” (palavra do autor, discurso narrativo) e a “palavra outra” (palavra do herói, discurso citado) na sintaxe da enunciação.

Outro esclarecimento que precisamos fazer é sobre a denominação “pitoresco”. Na tradução do russo para o português, a segunda orientação foi traduzida por “estilo pictórico”

(BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, [1929], 2009). Optamos pela denominação “pitoresco” conforme a tradução do russo para o italiano realizada por Luciano Ponzio (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010). Na edição italiana, L. Ponzio trouxe em nota de rodapé o esclarecimento etimológico sobre sua opção de tradução pela palavra “pittoresco”, segundo ele, trata-se de um “stile che raggiunge effetti espressivi e descrittivi particolarmente vivaci e originali” (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010, p. 97).

O “estilo linear” é aquele em que a “palavra própria” e a “palavra outra<sup>78</sup>” são delimitadas e as fronteiras são nítidas entre a voz do autor e a do herói. Nesse caso, a tendência linguística linear e suas variantes têm essa função de isolar a palavra própria e a palavra outra, para que cada uma, por exemplo, não seja contaminada das entonações e comentários do autor, de forma a afastar uma simplificação e consolidação das características linguísticas individuais. Ou seja, as vozes quem falam no discurso são bem marcadas: é a voz do autor (ou narrador) ou é a voz do herói, cada uma delas bem distinta uma da outra.

Os tipos de discurso representativos que definem essa orientação são dois: o discurso direto e o discurso indireto. Portanto, a tendência desse estilo é criar contornos exteriores nítidos à volta da “palavra outra” ou “palavra alheia”.

Nesse estilo linear, pode ser que a palavra outra seja recebida como um “bloco de comportamento social, como uma tomada de posições” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, [1929] 2009, p. 156) por parte do falante. Os pensadores russos (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010, p. 94) explicam que na narrativa de estilo linear: “si percepisca solo il *che cosa* della parola, mentre il suo *come* rimanga al di là della soglia della percezione<sup>79</sup>”; ou seja, o estilo linear se mostra interessado no conteúdo – “o quê” – deixando de lado a expressão – o “como”, que muito interessa ao “estilo pitoresco”.

O “estilo pitoresco”, segunda orientação para a transmissão da “palavra outra”, tem natureza contrário ao do “estilo linear”, ou seja, as tendências linguísticas são mais sutis e versáteis, permitindo assim que o autor infiltre suas réplicas e seus comentários na “palavra outra<sup>80</sup>” (palavra do herói).

A narração nesse estilo tende a desfazer a estrutura fechada entre “palavra própria” e “palavra outra” e absorvê-la na trama, enfraquecendo assim as fronteiras entre a palavra própria e a palavra outra na sintaxe da enunciação. Atenuam-se os contornos exteriores e o discurso se

<sup>78</sup> “discurso citado” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, edição de 2009); “discurso alheio” (VOLÓCHINOV, edição de 2017).

<sup>79</sup> “percebe-se apenas a coisa da palavra, enquanto ele permanece além do limiar da percepção”

<sup>80</sup> Nas traduções brasileiras encontramos também as definições: “discurso alheio”, “discurso citado”, “discurso de outrem”

torna mais individualizado, de forma que o leitor não distingue mais onde começa e termina a voz do autor (palavra própria) e nem onde começa e termina a voz do herói (palavra outra).

Bakhtin e Volochínov explicam que nesse contexto narrativo de caráter pitoresco “não é apenas o seu sentido objetivo que é apreendido, a asserção que está nela contida, mas também todas as possibilidades linguísticas da sua realização verbal” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, [1929] 2009, p. 157).

No estilo pitoresco há dois tipos de acentuação de voz. Os dois tipos mostram que o discurso pode acentuar a voz do autor ou a voz do herói, ou ainda realizar a mudança de vozes como se fosse um momento de passagem.

O primeiro tipo de acentuação se centra na palavra própria, em que o autor pode no limite da enunciação enfraquecer as fronteiras linguísticas da “palavra outra”, colorindo e permeando, como diz Bakhtin e Volochínov, a palavra outra a partir das suas “intonazioni, del suo humor, della sua ironia, del suo amore o del suo odio, del suo entusiasmo o del suo disprezzo<sup>81</sup>” (BACHTIN; VOLOSINOV, [1929] 2010, p. 97).

O outro tipo de acentuação de voz tem ênfase na “palavra outra” que ganha destaque em relação ao contexto do autor – ou narrador –, é quando se torna forte e mais ativa dissolvendo o contexto narrativo. Nesse sentido, o contexto do autor [contexto narrativo] perde a própria objetividade para a palavra outra, perdendo o posto de superioridade em relação à “palavra outra”. Porém, é nessa situação que o contexto narrativo [do autor] é percebido e reconhecido como “palavra outra”.

É no estilo pitoresco que a “palavra própria” e a “palavra outra” em interrelações enfraquecem as fronteiras do discurso, e nesse sentido é muito próprio à afiguração e à dialogicidade da palavra no discurso literário.

Bakhtin e Volochínov esclarecem que o “discurso do narrador é tão individualizado, tão ‘colorido’ e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, [1929] 2009, p. 157) e que a posição do narrador é mutável, podendo, na maioria das narrativas, usar a linguagem das personagens afiguradas na obra ou, ainda, substituir a voz do autor na narrativa.

Por isso, como Bakhtin e Volochínov nos apresentam, o “estilo pitoresco” se caracteriza na transmissão da palavra outra pelo discurso indireto livre. Este apresenta a forma de enfraquecimento das fronteiras entre a “palavra própria” e “palavra outra”.

---

<sup>81</sup> “entonações, do seu humor, da sua ironia, do seu amor ou ódio, do seu entusiasmo ou desprezo”

Portanto, o discurso literário, diz Bakhtin e Volochínov ([1979] 2009, p. 159), “transmite com muito mais sutileza que os outros [discursos] todas as transformações na interorientação socioverbal”. Os filósofos russos exemplificam que o discurso indireto livre atingiu o seu desenvolvimento pleno, especialmente, nas fábulas e contos de La Fontaine. O romance polifônico é o grau mais elevado do discurso indireto livre porque no mesmo herói habita mais de uma voz; começa com a obra de Dostoiévski, conforme a pesquisa de Bakhtin ([1963] 2013), em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Ao contrário do discurso literário, o discurso retórico não apresenta uma orientação tão livre na sua maneira de tratar a palavra outra. De forma inerente, o discurso retórico tem a propriedade da palavra e a preocupação com sua autenticidade e, por isso, seu discurso é bem marcado e suas fronteiras linguísticas são muito claras e evidentes.

Augusto Ponzio (2010c, p. 41) esclarece que “La parola letteraria non ha altro fine che quello dell’ascolto e della trasmissione della parola altrui, lasciandola altrui, cioè facendola interagire con quella che la riporta<sup>82</sup>”.

O discurso indireto livre tem destaque exclusivo no estilo pitoresco e é considerado a estratégia literária para escutar mais vozes no contexto narrativo. Portanto, a afiguração literária só ocorre em narrativas de estilo pitoresco por meio do discurso indireto livre.

Essa é a natureza da narração de Clarice Lispector em *Água Viva*.

### 3.2 Afiguração em escuta

Esta é a vida vista pela vida.  
*Clarice Lispector*

Sabemos que todo texto nasce em relação com outros textos. Aqui tratamos da concepção do texto desenvolvida por Barthes em *O prazer do texto* (1973), pois a “linguagem é redistribuída” e “se faz sempre por corte”. Para Barthes, há “duas margens” traçadas:

uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela Literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem (BARTHES, [1973] 2010, p. 11-12).

---

<sup>82</sup> “A palavra literária não tem outro fim além da escuta e da transmissão da palavra outra, deixando-a outra, ou seja, fazendo-a interagir com àquela que a reporta”

O processo de escritura em *Água Viva* passa pela compreensão de que essas duas margens, esse estilo lispectoriano de escritura, compõem-se de um “compromisso que elas encenam”, necessárias e fluentes no estilo lispectoriano de escritura nessa obra.

O movimento de *criar* ou *reorganizar outros mundos* corresponde ao ato de criação e se aproxima do conceito de *exotopia* (BAKHTIN, [1979] 2011), que se refere ao distanciamento como uma possibilidade de “sair” da realidade e construir um novo mundo, um *outro mundo*. Essa visão distanciada do autor está presente no conceito de escritura. A escritura não é só uma escritura *verbal* (como a literária), mas é também uma escritura que veio antes da letra, antes da linguagem alfabética, como escritura *não verbal*, conforme nos apresenta Barthes ([1973] 2009) em sua pesquisa sobre a escritura.

Em Lispector:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (LISPECTOR, 1973, p. 104).

Desse fragmento, inicialmente nos referimos à “máquina de escrever” como objeto que faz o “barulho do tempo”, segundo Barthes ([1980] 2012), em *A câmara clara*. Essa máquina-objeto tem o elemento “ritmico della scrittura”, ou como diz Julia Ponzio, em seu ensaio “La ripetizione lacerante: il ritmo della tessitura”, a dimensão musical do texto. Para a denominação dessa noção de texto, J. Ponzio chamou de “la ripetizione esistenziale” em contraposição “alla ripetizione meccanica”. A repetição existencial evoca sempre a dimensão da escuta, ou seja, o ritmo, a dimensão musical. A escritura de Clarice, em *Água Viva*, constitui-se de uma tessitura musical; falando com Julia Ponzio, podemos dizer que se constitui de uma dimensão auditiva, ou “diciamo meglio a questo punto, *rítmica*, costituisce la struttura profonda dell’immagine<sup>83</sup>” (PONZIO, J., 2006, p. 313), ou seja, em busca de ser escritura que não se configura pela repetição mecânica das palavras em seu sentido primeiro.

---

<sup>83</sup> “digamos melhor, neste momento, *rítmica*, constitui a estrutura profunda da imagem”

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 pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1973, p. 11-12).

Depois, observamos também o discurso da protagonista que se personifica em “objeto” como “um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos”; momento em que a protagonista se aproxima do cronótopo do autor-criador (aliás, coincide-se com o cronótopo dele), pois juntas à máquina criam novos e outros objetos pela escritura. A protagonista reconhece que se devia ser “objeto” almejou que fosse um “objeto que grita”. Esta metáfora foi pensada por Lispector também como título do romance, o qual constatamos pelos dois datiloscritos conservados na FCRB, RJ, *Objecto Gritante* e *Objeto Gritante* [estudado no Capítulo 1].

Tal atitude se retrata como a afiguração do autor-criador em seu próprio objeto de escritura: modo de ver-se enquanto criador de objetos estéticos. O movimento de *criação* é exotópico, pois é o primeiro a ser efetivado pelo escritor como “autor-criador” no campo estético e literário. O autor-criador deve sair do mundo da *representação*, do mundo já pronto, para olhar a realidade de um *outro* ponto de vista e, então, dizer coisas novas, introduzindo no mundo uma visão inédita, também invisível, nunca vista antes. O resultado do novo ponto de vista, novo olhar, é *escritura*.

Nesse contexto, para Barthes ([1973] 2010),

Haveria em suma dois realismos: o primeiro decifra o “real” (o que se demonstra, mas não se vê) e o segundo diz a “realidade” (o que se vê, mas não se demonstra); o romance, que pode misturar estes dois realismos, junta ao inteligível do “real” a cauda fantasmática da “realidade” [...] (BARTHES, 2010, p. 56).

A frase é a materialidade corpórea utilizada nas práticas sociais e é tida como “hierárquica”, pois implica obediências e relações internas em sua utilização. Nessa direção, consiste o conceito de “acabamento”, também analisado por Bakhtin (MEDVIÉDEV, [1928] 2012) em sua teoria da linguagem, como possibilidade de se fechar um discurso, pois sendo um “corpo” hierárquico, não pode permanecer aberto a outras interpretações.

Ainda sobre a frase, Medviédev ([1928] 2012) ressalta que ela é da ordem da *representação*, da realidade, assim como os discursos que se propõem representar a realidade,

situando-se, assim, fora do campo de significação estética. Portanto, a representação é uma visão limitada da vida. Bakhtin, em sua configuração estética, falou muito a respeito da representação ao abordar a linguagem na vida, algo muito semelhante na teoria de Barthes. Sobre isso, podemos estabelecer um paralelo entre esses dois estudiosos, didaticamente: a linguagem para Bakhtin ([1979] 2011) se divide em Arte – Vida; e para Barthes ([1973] 2010): representação – figuração. Discursos teóricos que nos situam nos limites ou fronteiras da dimensão *ética* e *estética* da linguagem e da cultura.

A *afirmação*, nesse âmbito estético, refere-se à textualidade, ao enunciado artístico, à especificidade que o gênero adquire a partir do ponto de vista de seu autor-criador, um *outro* olhar, uma *outra* posição (exotopia bakhtiniana), que foge da “imitação” dos elementos situados na esfera da vida real. A excedência do “corpo” em um texto biográfico, o desejo de uma personagem no romance, as cores em uma pintura, a saudade em um poema, o amor em um filme etc.

A *representação* se compõe por meio de um espaço de alibis: “realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, verdade, etc.” (BARTHES [1973] 2010, p. 66), atravessado de outros sentidos que não coincidem com os da contemplação, do desejo no “espaço literário” (BLANCHOT, [1955] 2011).

### 3.3 A relação autor e herói

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é dada pelo “outro”, pela relação com o “outro”, e é considerada de um ponto de vista da exterioridade, o que Bakhtin chamou de “exotopia” (BAKHTIN, [1979] 2011).

A exotopia na escritura literária permite a representação da alteridade constitutiva da consciência e da palavra do autor-criador; no caso, da escritora Clarice Lispector. A compreensão da “arquitetônica” completamente vivida e a sua imagem podem se fazer ver pela obra estética, como diz Lispector em *Água Viva*, “Esta é a vida [literária] vista pela vida [real, cotidiana]” (LISPECTOR, 1973, p. 15).

A relação entre autor e herói é essencial desde que se permita manter os dois centros de valor, ou seja, o herói como centro da arquitetônica da vida (em que o autor-criador tem a intenção artística de afigurá-lo) e o autor-criador como centro da arquitetônica da arte (e aqui ele é função; elemento constitutivo da obra). Luciano Ponzio explica:

Nella tensione dialógica di questi rapporti si costituisce la raffigurazione, la *resa* artística del mundo, che, pur penetrando all'interno della vita reale con tutti i suoi valori, instaura con essa un rapporto dialogico da un punto di vista esterno ad essa, altro. Si viene a stabilire così un rapporto di *alterità*, che proprio la struttura dialogica rende possibile. L'alterità della forma artística. L'alterità dal punto di vista dell'autore è il risultato di un rapporto dialogico<sup>84</sup> (PONZIO, L., 2000, p. 35).

A obra literária como tal está irremediavelmente separada de seu autor-criador: podemos encontrar nela o autor afigurado, convertido em outro, mas não o autor que representa o autor-pessoa, na sua unidade singular. Portanto, o movimento de criação é exotópico, é a primeira postura a ser tomada pelo escritor como “autor-criador” no campo estético e literário.

O autor-criador se distancia do mundo da representação, de evolução linear (sincronia) e cronologicamente, toma posição a respeito desse mundo já dado e pronto e olha tal realidade de um ponto de vista estético, exotópico, para dizer coisas novas, para experimentar novos mundos, introduzindo sua visão artística, que resulta em algo nunca visto antes, ou imaginado. A esse novo ponto de vista artístico, chamamos de “escritura” e, no caso de Clarice Lispector, chamaremos, como já o temos chamado anteriormente, de escritura lispectoriana ou escritura entrelinhar.

É certo, diz Bakhtin ([1979] 2011), que também na linguagem ordinária pode-se assumir o discurso como afigurado, objetivado, mas tal imagem objetivada não toma parte das intenções nem dos fins do emissor.

Segundo Augusto Ponzio ([2008] 2009, p. 42), a reação do herói é afigurada e

não é mais *objetiva*, mas *objetificada*, distanciada do autor-pessoa, ela é sua própria reação. Tanto a distinção entre “objetivo” e “objetificado” quanto à distinção entre o ‘autor-pessoa’ e ‘autor-criador’ desempenham um importante papel na concepção de Bakhtin e podem, de fato, ser traçadas por todo o curso de sua produção (PONZIO, A., [2008] 2009, p. 42).

Na palavra literária ou palavra objetivada podemos sentir o autor-criador, mas não o ver, como ocorre na palavra ordinária, extraliterária, direta, que tende à identificação do falante ou daquele que escreve como o “eu” do discurso. Em Lispector, a personagem se declara contrária à identidade que mata, que apaga o sujeito, com liberdade, dizendo: “Perco a identidade do

---

<sup>84</sup> “Na tensão dialógica dessas relações, constitui-se a afiguração, a *resa* [tornar visível e também ser rendição, render, tornar-se] artística do mundo que, mesmo penetrando no interior da vida real com todos os seus valores, instaura, com essa, uma relação dialógica a partir de um ponto de vista externo a ela, outro. Estabelece-se, assim, uma relação de *alteridade* que justamente a estrutura dialógica torna possível. A alteridade da forma artística, a alteridade a partir do ponto de vista do autor é o resultado de uma relação dialógica”

mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente” (LISPECTOR, 1973, p. 86).

O autor-criador não é indiferente ao seu herói, reage a ele, às suas decisões, aos seus comportamentos verbais e não-verbais, aos seus valores, às suas escolhas, nos confrontos de situações, pessoas e coisas. É o que Bakhtin ([1979] 2011, p. 26) explica como sendo a “reação a uma reação”, ou “resposta a uma resposta”, individuando o tecido que se constitui na obra literária ou artística.

Isso significa dizer que a relação afigurada na obra literária se estabelece pelos confrontos da vida: a vida literária é vivida pelo herói (personagem); o autor-criador deixa que o herói viva e reaja às suas próprias respostas, reações.

Bakhtin ([1979] 2011) diz que o escritor é aquele que sabe trabalhar com a língua permanecendo fora dela, é aquele que possui o dom de falar indiretamente. Para Lispector, em *Água Viva*, a escritura, o que foi tecido literariamente, às vezes não é apreciada pelo autor-criador, como no fragmento: “Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço” (LISPECTOR, 1973, p. 34). Essa reação mostra não a identidade do autor-criador, mas a alteridade, que se evidencia pela afiguração como resposta.

Um exemplo do cronótopo cotidiano pode ajudar a compreendermos essa reação do autor-criador em relação à sua escritura. Falamos em relação ao fato de, por exemplo, quando gravamos um áudio com nossa própria voz, e ao escutá-lo, por vezes, consideramos não ser a nossa própria voz ou tecemos adjetivos não tão apreciativos. Da mesma forma, essa reação pode acontecer quanto tiramos fotos e imediatamente a olhamos, podendo também desenvolvermos uma reação não tão carinhosa com a nossa foto-retrato, julgando-a e criando argumentos de que “talvez se a pose fosse diferente”, “talvez a foto ficaria melhor”.

A experiência da protagonista do romance *Água Viva* trouxe para a sua narrativa a própria vivência da exotopia e da resposta ao ato criativo, uma “reação sobre a reação”. Na próxima seção, vamos estudar as imagens evocadas pela escritura em *Água Viva* entrelaçadas com a parte teórica.

### 3.4 Palavras-imagens intercorpóreas em *Água Viva*<sup>85</sup>

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 loucura do raciocínio – 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? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (LISPECTOR, 1973, p. 9).

Aqui, nesse primeiro fragmento de *Água Viva*, a heroína-personagem está intensamente feliz. Grita a sua felicidade (“grito eu”) e sente a dor da separação, dor mais melancólica (*mélanos* [negra] e *cholé* [bile], “bile escura”) (“o mais escuro uivo humano da dor de separação”). Contraste de cores em seus significados de claro/escuro: o antes da personagem (o espaço branco da página, uma relação com a vida precedente ao instante-já em que se encontra a personagem; momento de nascimento como escritora; momento que está ali pronto a se revelar, como dentro de uma câmara escura, e que logo surgirá).

O “grito de felicidade diabólica” a envolve no instante de decisão, que também dá medo, mesmo sendo consciente e capaz de abdução matemática (“Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é loucura do raciocínio”). Deseja alimentar-se de placenta (“quero me alimentar diretamente da placenta”), o *topos* da vida interior: nascimento-vida. Tem medo, medo do desconhecido, do devir (“Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido”). Interroga o outro e segue unido com seu interlocutor, em um corpo, juntos pela respiração. Olha-se como toureiro na arena, segue desenvolta para desafiar-se e defender-se de si e do outro. No ato de criação, interroga o outro de si (“O próximo instante é feito por mim?”) e prossegue junto com o seu interlocutor: (“Fazemo-lo juntos com a respiração”) em um encontro que é tenso [arena] (“E com uma desenvoltura de toureira na arena”), prossegue com desenvoltura, desafiando e colocando em jogo o outro e a si mesma; onde a palavra circula com toda sua dialogicidade.

Já nessa cena inicial desenhada por Clarice Lispector, podemos encontrar as imagens intercorpóreas teorizadas por Bakhtin ([1965] 2013), em sua tese de doutorado, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada apenas

<sup>85</sup> Esse estudo foi iniciado na Università del Salento, em Lecce, Itália, durante o período de pesquisa de doutorado sanduíche, financiado pela CAPES/PDSE 2016-2017; em 2018, parte deste estudo foi publicado em italiano na Revista *Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura*, uma coletânea da Università degli Studi di Bari, em Bari – Itália, organizada pelo Prof. Augusto Ponzio, professor emérito da Università di Bari; na época em que iniciava o período de pesquisa na Università di Bari, pelo Progetto Global-Doc Students 2017-2018.

em 1965, uma tese escrita durante a segunda guerra mundial, reprovada por causa dos seus conteúdos extremamente inovadores. O corpo grotesco está alinhado contra toda sujeição e representação, contra o poder e seu exercício de impor identidade e diferenças, corpos sérios e separados.

A palavra e sua função social são, portanto, opostas ao sujeito estático e são, sobretudo, as palavras e as imagens da afiguração artística que recuperam o corpo social, numa intercorporeidade inata (PONZIO, L., 2019).

O que nominamos por imagens intercorpóreas advém das noções de grotesco e de carnavalesco (ou carnavalização) em Bakhtin (1965). Essas noções bakhtinianas, carnavalesco e intercorporeidade, têm em comum o valor do corpo, a importância entre o corpo próprio e o corpo alheio [outro]. Segundo Bakhtin (1965), o corpo é o lugar da experiência, lugar de trocas, é a fronteira entre o “eu” e o “outro”, um lugar estratégico e complexo. O corpo grotesco, portanto, é uma experiência de troca entre o “eu” e o “outro”, entres corpos diferentes; lugar de interrelação por excelência, lugar de escuta do outro, capaz de afigurar cada identidade nas suas refrações, mudanças, trocas e flutuações. Nesse sentido, o corpo é o lugar perfeito da ambivalência grotesca, pois se trata de um intermédio entre o eu e o outro, e, também, entre o eu e o mundo. De forma que, o grotesco se ocupa em apagar os limites usando as três principais formas de troca: a repetição, a hibridez, a metamorfose.

Os corpos das palavras e os corpos das imagens produzidas em Rabelais são a chave para a concepção artística não literária, que não adere aos cânones, às regras “literárias”. Sua falta de oficialidade é hostil a qualquer completude e estabilidade, seriedade estreita, finitude, determinação do pensamento e concepção do mundo (PONZIO, L., 2019).

A noção de corpo constitui o meio de liberar-se das limitações de todos os tipos; uma força contra a imposição da ideologia dominante. Por isso, os termos “baixo corpóreo”, grotesco, ambivalente, confuso entram no tecido do discurso carnavalesco em Bakhtin. O tema central da noção de carnavalesco é o nascimento, morte, ressurreição, mas também o riso contra o mundo sério.

A recuperação do carnavalesco em ritos e cultos cômicos, nas imagens de bufões, tolos, gigantes, anões, monstros, bobos da corte, dá origem a uma Literatura paródica dos cerimoniais sérios da representação. O sentido marcadamente não oficial acompanha o mundo oficial, redescobrimo um segundo e múltiplo mundo, uma segunda vida, um dualismo do mundo que duplica a aparência do mundo, uma percepção da vida. Essa visão reúne e reintroduz cultos sérios com cultos cômicos igualmente reais em uma imagem do mundo celebrado e

ridicularizado. O princípio da carnavalização libera os rituais sociais de todo dogmatismo e o elemento do jogo se mostra decisivo nas formas artísticas e afigurativas (PONZIO, L., 2019).

Na noção de grotesco, em Bakhtin, há uma insistência na denominação do baixo corporal: traseiro, genital, ventre, boca; as zonas inferiores tidas como fonte de renovação do ser. O efeito do discurso grotesco se produz pela forma como a noção do corpo se apresenta na narrativa literária, geralmente deformado (deformação física ou simbólica), provocando ou, melhor, evocando no leitor um questionamento acerca da identidade e da realidade do mundo real. Essas afigurações do corpo se apresentam em duas materialidades, a física-biológica e a das experiências vividas pelo sujeito. A enunciação é viável apenas em um espaço dialógico. E esse diálogo é realizado apenas em uma relação intercorpórea.

Nesse sentido, retomando o fragmento inicial do romance, as palavras-imagens presentes na escritura de Lispector, das quais recortamos “alegria profunda”, “uivo humano”, “dor de separação”, “felicidade diabólica” (“morte alegre”, “morrer de rir”, palavras-imagens consideradas “carnavalesca” por Bakhtin), “loucura do raciocínio” (a lógica abstrata do corpo fechado e autônomo em contraposição à afiguração concreta do corpo dialógico), “quero me alimentar diretamente da placenta” (o corpo que gera um outro corpo), ligam-se direta ou indiretamente às figuras intercorpóreas bakhtinianas.

Ainda no excerto em epígrafe desta seção, temos a voz do herói que interroga a si mesmo sobre como se faz o passo decisivo, aquele em direção à escritura literária: “fazemo-lo juntos com a respiração”, cena que novamente nos propõe a ideia do corpo não acabado, mas em relação com um outro corpo, sempre partindo de um movimento bicorpóreo, de relações entre corpos, do corpo consigo mesmo e com outros corpos, orgânicos ou inorgânicos, em relações interiores e exteriores.

Ainda nesse fragmento inicial da obra *Água Viva*, pode-se compreender o conceito de “corpo grotesco”, que, como diz Bakhtin ([1965] 2013), é um corpo realisticamente considerado em sua indissolúvel relação com o mundo e com outro corpo; corpo que se faz evidência como metáfora do nascimento, de um corpo que gera outro corpo (noção que apresentamos acima), da personagem antes pintora agora nascendo escritora.

É assim que o leitor-espectador entra em relação com a escritura de *Água Viva*. Uma escritura plena de imagens que jogam com as luzes, as medidas/dimensões, os sentimentos, as gestações inacabadas, em suma, imagens da vida realística na sua ambivalente intercorporeidade. Isto só é possível encontrar naquela particular escritura literária entendida como arquitetônica do *dizer* e na “escritura entrelinhar” (BOENO, 2016; 2018) de Clarice Lispector, assim como ela mesma a escreve.

Do romance *Água Viva* destacamos uma cena grotesca de uma gata parindo, como uma outra cena afigurado sobre o que acabamos de refletir:

Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. Este processo é it. Não estou brincando. Estou grave. Porque sou livre. Sou tão simples (LISPECTOR, 1973, p. 41).

Esse fragmento nos remete ao discurso grotesco em Bakhtin, na insistência do “baixo corporal”, as zonas inferiores, evocando a fonte de renovação do ser pelo nascimento, pela mudança do corpo que gerou outro corpo, pela vida de um “outro” ser, evocando na personagem (bem como, em nós, leitores-escritores do mundo real) a reafirmação de sua identidade, de quem ela é, que testemunhou mais um “fato no mundo”, um fato novo que altera a realidade do mundo vivido pela protagonista de *Água Viva*.

Portanto, vemos nessa cena o momento do “nascimento” de um ser, que a protagonista aponta como “Este processo é it”. A ideia da busca por novos sentidos, em direção a uma escritura que seja “it” como tal nascimento; processo que é “fonte de renovação” (Bakhtin) e que, a nós, evoca reflexão e refração sobre nossa identidade e alteridade no mundo.

Seguimos falando da metáfora do corpo e da potencialidade da palavra literária.

### **3.5 Metáfora do corpo, palavra literária e corpo grotesco**

Na vida, tudo o que faz parte da realidade material e imaterial pode ser considerado um signo. No texto artístico, especificadamente em *Água Viva*, de Clarice Lispector, a palavra literária adquire um valor metafórico no “signo do corpo” e, como diz A. Ponzio, citando Bakhtin: “um corpo sígnico adquire um significado ‘que vai além da sua particularidade’” (PONZIO, A., 2013, p. 175).

Neste percurso de leitura e em uma primeira estratificação da tessitura de *Água Viva*, o herói-criador-Lispector se coloca inteiramente em uma relação intercorporal, em escuta de si mesma e de outros corpos, orgânicos e inorgânicos, humano e animal, dando nova tonalidade ao saber e novo saber a corpos diferentes, recuperando dentro disso um intenso diálogo que, na acepção bakhtiniana, podemos atribuir ao ser e estar no mundo e no mundo da linguagem e da cultura, como podemos encontrar também no seguinte fragmento de Clarice Lispector:

“Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 1973, p. 10-11).

A escritura é um “corpo a corpo”. A metáfora do corpo na escritura entrelinhar de Clarice Lispector é o signo que é mais marcado e atravessa toda a tessitura de *Água Viva*. Aqui não se pretende analisar a palavra “corpo” do ponto de vista literal e metonímico, ligado ao seu significado e entendendo-o exclusivamente a partir do ponto de vista semântico; até porque nossa análise incorpora a componente semântica.

A palavra “corpo”, na obra da escritora brasileira, tem o poder metafórico e a potencialidade evocativa de criar e produzir imagens e, portanto, podemos falar aqui de palavra com valor literário, e não mais considerada simplesmente palavra do ponto de vista literal. A escritura literária, como se sabe, diz muito mais e além do seu significado imediato e literal. Neste caso, podemos certamente dizer que a escritura literária é uma escritura *ante litteram*, antes e além da letra (PONZIO, L., 2017a, p. 20).

A palavra literária multiplica a visão, não se limita à atividade do ler a realidade textual, mas também, sobretudo, a escreve de um ponto de vista semiótico-filosófico, especialmente, em relação ao momento de enunciação, de compreensão respondente. Barthes ([1973] 2010) destaca a proveniência etimológica da palavra “Texto”, fazendo-a derivar do latim “textos”, reconduzindo-a, assim, a *tecido, trama, tela, escritura, rede sýgnica*. Dessa forma, ele vê a atividade de leitura como inseparável da escritura, por isso, quando lemos, escrevemos, interpretamos, traduzimos e *re-escrevemos* o texto (PONZIO, L., [2000] 2008; 2017).

Nesse sentido, a “palavra” tecida pacientemente no texto de Clarice Lispector não é só criada, mas cria, se constrói na leitura-escritura, escrevendo a si mesma e reinventando a escritura própria, pegando corpo textual (para além do texto que faz texto, do texto-atestado, preso “à letra”), atravessando uma certa materialidade da língua em favor da musicalidade da palavra literária, de uma escritura entrelinhar e de caráter da inacababilidade, em que também o branco da escritura ressoa como chave de leitura. Tal escritura trabalha a si própria através da trama e enredo contínuo entre palavra e imagem, copresentes e intercambiáveis, comutação intersemiótica entre corpos escritos. Um tecido que absorve a transcrição em “escritura intransitiva”, “escritura do corpo”.

Vejam agora o seguinte fragmento em que o autor-herói, afigurado na imagem intercorpórea de narradora-pintora-escritora em *Água Viva*, fala do movimento da escritura como atividade de pesquisa, uma escritura para *ver* (DERRIDA, 2010), uma escritura rizomática, como a chamaria Deleuze (1995; 1998), segundo a sua metáfora do rizoma [no qual

o fundamento é a própria multiplicidade] (“nodosas raízes”), que vai avançando lá onde o discurso é fértil.

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação (LISPECTOR, 1973, p. 20).

As palavras de Lispector, “árvore” e “raízes”, por exemplo, evocam imagens que nos ressoam, que recuperam o duplo sentido, a ambivalência capaz de subverter a visão séria, monológica, monótona, ordinária do cotidiano possível e visível, do corpo isolado, fechado sobre si mesmo, autossuficiente e acabado no traço que circunscribe o seu contorno.

Assim, a palavra-imagem lispectoriana é dupla, reversível e bifronte, “obtusa”, estendível ao sentido dilatado que lhe dá Barthes, quando o semiólogo configura uma palavra que recupera a sua imagem e que tem pelo menos dois sentidos em um só tempo, em uma visão sem margem e aberta, e não “aguda” e restrita (BARTHES, [1982] 2015). Como dissemos, a escritura recupera a ambivalência e a percepção dupla das imagens e das palavras. Palavra e imagem que não permanecem mais ligadas apenas ao significado unívoco e unidirecional, em uma perspectiva tradicional da realidade.

Tudo isso pode remeter o nosso discurso à imagem bíblica da Criação, ao *Jardim do Éden*, na palavra-imagem do Gênesis, em que Adão e Eva, o primeiro casal criado por Deus, comem o fruto proibido da árvore da ciência, isto é, aquela que contém metaforicamente o conhecimento da ambivalência: o bem e o mal.

Com base nesse fragmento, e em “como” Clarice Lispector o tece, podemos dizer que a sua escritura não reflete a realidade como se fosse vista através de um espelho; ao contrário, refrata-a em um jogo de espelhos que multiplicam as visões nas quais os signos verbais “árvore” e “raízes” são reorientados à energia pulsante de seu ato de escritura, reescrevendo e reinventando a escritura própria, dando-lhe corpo: “é assim que te escrevo” (LISPECTOR, 1973, p. 20).

No corpo a corpo com a escritura, Clarice Lispector reescreve a imagem da árvore afigurando-a como “árvore descomunal” em uma “prece de missa negra”, com “um pedido rastejante de amém”, criando uma cena grotesca, cena intercorpórea que repropõe as temáticas bakhtinianas não somente em termos do “corpo grotesco”, mas também do conceito de

“polifonia”. Aqui, consideramos que houve o encontro de duas vozes: a do autor-criador e a da personagem; quem está dizendo isso é a personagem? Ou é o autor-criador? No caso do romance *Água Viva*, a maior parte do discurso narrativo se dá pelo uso do discurso indireto livre; é o tipo de discurso em Literatura que mais caracteriza a polifonia, pois não se sabe onde começa ou termina a voz de um ou a voz do outro.

Na próxima seção, apresentamos as noções de “polifonia” e de “orquestração”, articulando-as através da pesquisa do filósofo Augusto Ponzio; noções que foram desenvolvidas por Bakhtin e Eisenstein no âmbito da Literatura e do Cinema, respectivamente; interessa-nos para além da compreensão teórica, entrelaçar tais noções com a escritura de Lispector em *Água Viva*.

### 3.6 Polifonia, orquestração e visão artística

A polifonia, como Bakhtin a entende, é heterogeneidade de vozes reciprocamente respeitadas, distintas e ao mesmo tempo coordenadas através de uma inteligente “orquestração” (PONZIO, A., 1999). Para o filósofo russo, o caráter polilógico de uma obra de arte literária não é dado pela presença da forma do diálogo, da sucessão de situações em que os personagens dialogam entre si, não depende da quantidade de intervenções e de partes recitadas que se apresentam na obra, mas resguarda a possibilidade da obra em devir do discurso criado por muitas vozes, com diversos pontos de vista (PONZIO, A., 1999, p. 347).

O excerto que recortamos de Lispector apresenta um discurso literário cercada por ‘muitas vozes’, vejamos:

O risco – estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado. Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado. Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe, então eu sou. [...] Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me aprofundi mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Desse excerto, as vozes do autor e do herói estão em perfeito sintonia, sem fronteiras delimitadas. Vozes que se mesclam com as vozes da Alquimia quando o herói enseja fazer seu “próprio perfume” – de Almíscar pesado, um trabalho realizado ao ritmo do “adaggio” e

balanceado pela matemática dos números; um movimento de criação localizada, segundo as vozes próprias e outras do autor e do herói, “tudo atrás do pensamento”; novamente a citação da metáfora para o subconsciente.

Para compreendermos melhor esse conceito de “polifonia” – das muitas vozes em uma corporeidade, é importante estabelecer uma relação entre a teoria literária e o cinema, baseando-nos no estudo de Augusto Ponzio, em seu ensaio “Ejzenstein, i canguri e Dupin”, presente no livro *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, de 1999, e dedicado ao “Cinema Augusto”<sup>86</sup>. Nesse estudo, Augusto Ponzio demonstra uma interessante semelhança entre o conceito de polifonia bakhtiniana e o conceito de “orquestração” em Eisenstein.

O conceito central na pesquisa teórica e criativa de Eisenstein é aquele, como diz A. Ponzio (1999, p. 347) no início do seu ensaio, da “polifonia dramaturgica dos meios de ação cinematográfica”. O termo “polifonia” retoma, portanto, a teoria de Bakhtin. A orquestra, diz Eisenstein, representa o protótipo de um correto procedimento capaz de utilizar cada e qualquer instrumento expressivo ao máximo das suas possibilidades e ao mesmo tempo se colocando em “ensemble” – termo francês que significa ‘juntos’, “em escuta”, formação musical em que os músicos tocam juntos. Ou, em português: “assemblagem” [do francês *assemblage*], como uma técnica de montagem, uma colagem ou composição artística feita com materiais ou objetos diversos.

Os meios de ação ou as tendências linguísticas em *Água Viva* percorrem os espaços em branco da página do romance colocando em cena as palavras em sua potencialidade, discursividade e dialogicidade. Roncador (1999, p. 156) afirma que Clarice Lispector nos apresentou o datiloscrito *Objeto Gritante* como um “livro-colagem”, pois o “compôs a partir de fragmentos de romances já publicados, crônicas e alguns textos inéditos”, formado a partir de um, segundo ela, “modelo de montagem”. Nesse sentido, concordamos com a percepção da criação verbal em Lispector pela técnica do tipo “colagem” ou “montagem”, porém deslocamos esse atributo da composição lispectoriana em *Água Viva* para o sentido da técnica de “orquestração” em Eisenstein. Nesse procedimento de criação, destacam-se em *Água Viva* textos e elementos outros para a composição acabada de um novo texto literário. Portanto, os fragmentos de *Água Viva* não estão em “justaposição paratática” como versou Roncador (2019) [assunto sobre o qual refletimos e argumentamos anteriormente, no Capítulo 1). Em Lispector, os fragmentos formam um tecido dialógico, justamente por relacionarem-se uns com os outros

---

<sup>86</sup> Sugerimos ao leitor o texto: “Cinema Augusto”/“Cinema Ponzio”, de autoria de Augusto Ponzio, filósofo italiano. Texto disponível online: [www.augustoponzio.com/files/il\\_cinema\\_augusto\\_.pdf](http://www.augustoponzio.com/files/il_cinema_augusto_.pdf)

formando um terceiro gênero, uma nova estrutura e uma nova escritura romanesca, que, cremos, está na direção de *Vita Nova* (BARTHES, 2016).

Aqui é necessário citar alguns recortes de fragmentos do texto escrito por Lispector onde ela apresenta, com uma escuta particular, as imagens musicais na interrelação entre vozes, por nós investigada como essencial nessa escritura literária. A escritura em tons musicais cria acordes e relações entre corpos e linguagens diferentes na partitura do romance *Água Viva*. Aqui, Clarice Lispector transpõe a linguagem musical no romance, apontando os ritmos, as composições, as anotações musicais e também orquestrando palavras (grave, atonal, aguda etc.) fazendo delas ressoar os sons e os tons. Procuramos transcrever alguns fragmentos para demonstrarmos essa partitura tecida em *Água Viva*:

“Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte. Que o Deus me ajude: estou perdida. Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois. Para que o trigo fique alto. Estou tão grave que vou parar” (LISPECTOR, 1973, p. 50).

“[...] Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado. Eis o último acorde grave do adagio. [...]” (LISPECTOR, 1973, p. 52-53).

“O jasmim é dos namorados. Dá vontade de pôr reticências agora. Eles andam de mãos dadas, balançando os braços e se dão beijos ao quase som odorante do jasmim” (LISPECTOR, 1973, p. 70).

“E acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. [...]” (LISPECTOR, 1973, p. 109).

“[...] Inicia-se um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo não-estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. [...]” (LISPECTOR, 1973, p. 110).

“Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. [...]” (LISPECTOR, 1973, p. 112).

Portanto, podemos dizer que Lispector criou um plano polifônico (para utilizar uma metáfora também musical de Bakhtin) em sua escritura, às vezes dando um ritmo a sua escritura, uma coluna sonora sugerida através de composições e nome de compositor, como no

caso de Mozart [convocado logo no início do romance, *Água Viva*, 1973, p. 18]. Uma partitura verbo visual que se faz música, dosando tonalidades agudas ou graves como um verdadeiro mestre musical faria, até quando tudo se faz sinestética, em particular no momento em que os sons se fazem odorantes, envolvendo e convidando o leitor a escuta e inscrevendo a escritura de Clarice Lispector como arte do espaço e do tempo.

Eisenstein (PONZIO, A., 1999) se apoia no movimento da orquestra, em sua teorização do movimento expressivo e de montagem de atrações, como argumento para a construção de uma obra cinematográfica. Por isso, ao observar o movimento dos instrumentos em uma orquestra percebeu que este ocorre de forma singular, coordenado e alternado, havendo momentos em que um instrumento ou outro se mostra em um solo, conforme a exigência do movimento de execução (ou construção) da obra artística, no caso, musical.

Assim, essa percepção de Eisenstein veio compor a sua concepção de movimento expressivo e de montagem: noções que potencializam a linguagem do cinema, em que o cineasta [o autor-criador] pode manipular o material bruto captado em película, editar, reeditar, montar inúmeras vezes e de formas diferentes.

Retomando a associação feita por Eisenstein, tanto a orquestra quanto a obra cinematográfica não acontecem com base em “neutralização” ou impedimento de seus meios expressivos; todos eles são essenciais para a construção de uma obra. Cada meio expressivo (da orquestra ou do cinema) tem o seu momento de expressão que traduz melhor a escritura do autor-criador, que dispõe sempre de um “ensemble” para dar forma à sua obra.

Nesse sentido, a função dramaturgicada dos meios expressivos comporta uma polifonia funcional capaz de emergir, em um específico momento da realização de um discurso fílmico, um determinado elemento expressivo [seja um som, uma música, uma cor, a postura de um ator, o jogo de luzes – ausência ou presença de alguém ou de algo, cenário, figurino etc.] ao máximo das suas possibilidades, em que esse determinado elemento resulta pertinente [mais do que os outros elementos em cena] a ser significante principal, naquele específico momento, no enquadramento para o que o autor-criador deseja expressar. Nesse contexto, a polifonia pode ser também concebida como alternância dos meios expressivos em função do efeito dramaturgicada.

Por isso, a polifonia concebida por Bakhtin – como diz Augusto Ponzio (1999, p. 351) – pode ser ligada ao conceito de “orquestração” aprofundado por Eisenstein no cinema, em que a separação é o momento de ruptura da mera coexistência de elementos de um fenômeno e, portanto, como momento inicial de superação dos nexos passivos e “realísticos”. A separação pode se dar, por exemplo, a separação de imagem e som, a separação da cor de seu objeto etc.

“La separazione del colore dall’oggetto”<sup>87</sup>, como continua a explicar Augusto Ponzio (1999, p. 351) na sua análise de um diálogo entre a teoria do cinema de Eisenstein [*Sergej Michajlovič Ejzenštejn*] e a arquitetura estética de Bakhtin ([1979] 2011), em particular, entre o conceito de “orquestração” e “polifonia”, dissolve a natural convivência do objeto com sua cor, permitindo a realização do “cômico” na cor, resultando na desvinculação do seu contexto habitual, e carregando-o de novos significados.

Para Eisenstein (PONZIO, A., 1999, p. 352), a “separação” é o momento necessário para cada criação artística. Essa separação criativa não comporta a autonomia dos elementos separados, mas a interação deles, requerendo uma combinação e recombinação entre esses elementos separados e a posição deles pode ser invertida em uma recíproca troca de lugar.

Como Augusto Ponzio (1999, p. 353-354) diz ainda em seu ensaio, a polifonia dramaturgica, a separação, a ruptura dos nexos passivos e realísticos, a junção de coisas normalmente separadas e distintas, tudo isso se encontra no conceito de Eisenstein de “*ex-stasis*”. *Ex-stasis*, em sentido literal, significa “sair fora de si”, indica o momento dinâmico e temporal de passagem de um registro expressivo a um outro, de uma linguagem à outra, como, por exemplo, a passagem da imagem à música e da música à cor no cinema de Eisenstein. O cinema tem a potencialidade de realizar ao máximo o processo de *ex-stasis* porque dispõe de meios expressivos e heterogêneos.

Ainda nessa análise, continua a dizer A. Ponzio, referindo-se aos estudos de Pietro Montani sobre a obra de Eisenstein, que se pode individualizar uma ligação entre o conceito eisensteiniano de “*ex-stasis*” e o conceito bakhtiniano de “corpo grotesco”.

De fato, do ponto de vista do conceito de *ex-stasis*, não existem separações e nem ligações definitivas, objetos autossuficientes e estáticos; cada coisa é vista no seu devir, no “devir múltiplice”, diria Deleuze (1999), em relação a um processo gerativo com outras coisas, criadas e que criam (“fecundante-fecundado”; “devorador-devorado” etc.) (BAKHTIN, ([1965] 2013, p. 278). Igualmente, o *corpo grotesco* é um corpo *em devir*, junto com outros corpos e com o mundo inteiro: todas “as imagens são bicorporais, bifaciais, e prenes. A negação e a afirmação, o alto e o baixo, as injúrias e os louvores, estão nelas fundidos e misturados em proporções variáveis” (BAKHTIN, [1965] 2013, p. 359).

Em todas as imagens da festa popular, a negação jamais tem um caráter abstrato, lógico. Pelo contrário, ela é sempre afigurada, concreta, sensível. Não é o nada que se encontra por trás dela, mas uma espécie de objeto às avessas, de objeto denegrido, uma inversão carnavalesca. A negação remaneja

<sup>87</sup> “A separação da cor de seu objeto”

a imagem do objeto denegrido, muda principalmente sua situação no espaço, tanto do objeto inteiro, como de suas partes; transporta-o inteiro para os infernos, põe o baixo no lugar do alto; o traseiro no lugar do dianteiro, deforma as proporções espaciais do objeto, exagerando desmesuradamente um único de seus elementos em detrimento dos outros, etc. (BAKHTIN, [1965] 2013, p. 360).

Voltando ao fragmento citado, em que Lispector (1973, p. 20) escreve as imagens das “nodosas raízes de árvore descomunal”, afigurando-as como “se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos”, podemos traduzi-las, em termos bakhtinianos, como “excrescências e ramificações”, as quais são ligadas àquela particular imagem encontrável em “tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal” (BAKHTIN, [1965] 2013, p. 277). Porque o “*corpo grotesco é um corpo em movimento*” (BAKHTIN, [1965] 2013, p. 277), jamais pronto e fechado, acabado, está sempre em estado de criação, de transformação, que constrói um outro corpo, um corpo que absorve o mundo e é absorvido pelo mundo mesmo. E, por isso, o papel importante se realiza naquelas partes, naqueles lugares em que o corpo mesmo se ultrapassa, sai dos seus próprios limites, começa a construção de um outro ou segundo corpo.

Em suma, reportamo-nos à palavra de Bakhtin: “la logica dell’immagine grottesca ignora la superficie chiusa, uniforme e cieca del corpo, e si fissa soltanto sulle sporgenze – escrescenze e germogli – e sugli orifizi, cioè soltanto su quelle cose che escono dai limiti del corpo stesso<sup>88</sup>” (BACHTIN, [1965] 1979, p. 348).

Retornando ao significado da palavra literária, como abordamos anteriormente, ela não reflete a realidade descrevendo-a, mas a refrata no processo da afiguração, favorecendo o movimento da escritura. Aqui devemos entender o sentido da escritura como atividade de pesquisa, que não deve ser confundida com a transcrição. Escrever, portanto, significa fazer ver, construir, desenhar um outro espaço para além do que é visto, do dito, do pré-escrito, para além da linha do limiar do horizonte e realidade em si, para além do “mundo dos objetos”, como demonstrava Malevitch em suas obras (PONZIO, L., [2000] 2008).

Trata-se de uma escritura que distrai a língua assertiva a reproduzir, que não sabe fazer outra coisa que não seja repetir a letra. Somente assim podemos falar de uma escritura escrevente e incisiva (PONZIO, L., 2015), que se mostra em seu movimento particular de abertura e escuta, “deitada sobre a página”, desconsiderando as expectativas de um “leitor-

---

<sup>88</sup> “a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície fechada, uniforme, cega do corpo, ocupa-se apenas das sobressaídas [aquilo que sai] – excrescências e brotos [aquilo que nasce, brota] – e dos seus orifícios, isto é, somente daquelas coisas que saem dos limites do próprio corpo”

consumidor” (BARTHES, [1984] 2004, p. 40). Em síntese, é uma escritura que escreve sem ver (DERRIDA, 2010; 2012), prevê sem olhos; uma escritura que não “coloca a mão avante”, que não antecipa, que não se *pre-ocupa*, que não busca algo para se agarrar antes (no sentido de apreender, pegar ou apanhar antes para se proteger) como faz o cego vidente, em um gesto escrevente que inaugura um evento, em uma escritura que irrompe imprevisivelmente com o desenho de uma ideia que tem a aparência de um texto escrito.

Nessa cegueira vidente, diz Derrida (2010), a escritura inventa e reescreve a si mesma, superando os limites e os próprios contornos. Cria um espaço novo, portanto, uma escritura de descoberta, uma escritura inaugural, uma escritura de pesquisa (DERRIDA, 2012), uma escritura sem memória, que não seja apenas *reconhecimento* dos objetos, mas *visão*. Uma visão que não se limita ao mundo das aparências, mas que se rende ao encontro com os objetos por aparição, quase milagre, como se os objetos fossem vistos por um ser de uma outra espécie e pela primeira vez (MERLEAU-PONTY, 1984).

Na próxima seção, refletimos sobre a noção de “escritura entrelinhar” que atribuímos à escritura de Clarice Lispector no romance *Água Viva*; noção que delineamos nesta tese, especialmente, a partir do processo de leitura-escritura da referida obra artística.

### 3.7 Escritura entrelinhar em *Água Viva*

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

*Clarice Lispector*

Em se tratando da leitura de textos, todas as análises sintáticas do texto constituem o material verbal como corpo vivo da enunciação, por serem as que mais se aproximam das formas concretas da enunciação, sendo essa o território para o estudo produtivo das formas. Para Bakhtin ([1963] 2013), a organização sintática de um texto é a própria realização do dialogismo.

Esse todo da obra, essa escritura que pulsa em *Água Viva*, plena de signos e da relação entre signos, forma-conteúdo, é a *escritura* pela qual Lispector se joga, se lança adiante, de modo a escrever o mundo diferentemente, “improvisadamente”, como diz, e por sua essência se entrelaça no jogo da construção combinatória e da atividade criadora. Esse movimento de

escritura, por sua potencialidade de fazer do texto e da leitura, mesmo sem coincidirem, espaços de leituras infinitas (imagens-*matrioska*), de infinitos intertextos, é o que chamamos como dito anteriormente, de “escritura entrelinhar” no romance *Água Viva*.

A escritura entrelinhar se trata da noção que constituímos para a escritura de Clarice Lispector em *Água Viva*; noção desenvolvida a partir dos primeiros movimentos de leitura-escritura da obra lispectoriana, realizadas durante o percurso de pesquisa de doutoramento; esse processo de leitura-escritura se fez considerando o espaço verbal e visual do romance [como discutimos na seção “O leiaute lispectoriano”, no Capítulo 1]. Portanto, ao ler o romance *Água Viva* deve-se levar em consideração a escritura entrelinhar de Clarice Lispector como uma escritura visual. A noção foi constituída a partir da pesquisa pictórica de Luciano Ponzio que teve base em Barthes e Bakhtin, desenvolvendo sua compreensão sobre o espaço branco da escritura como espaço de enunciação e compreensão respondente (Bakhtin); e como espaço de significação e de escuta (Barthes).

Nesse sentido, podemos dizer que a noção de “escritura entrelinhar” tem base na potência do texto literário, da compreensão responsiva (BAKHTIN, [1979] 2011), e em relação às palavras precisas, ao sabor de Lispector e muito mais pelas palavras não-escritas, pelas “entrelinhas” e o movimento de leitura e interpretação (BARTHES, [1973] 2010) por parte dos leitores-escritores da obra; leitores-escritores no sentido de leitores que são produtores de texto, não só consumidores, como registra Barthes ([1984] 2004) no ensaio “Da Leitura”, em *O rumor da língua*.

Recorremos a dois fragmentos sequenciados de *Água Viva* para ver a “escritura entrelinhar”:

Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto. Parece uma convalescença macia de algo que no entanto poderia ter sido absolutamente terrível. Convalescença de um prazer frígido. Só para os iniciados a vida então se torna fragilmente verdadeira. E está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência. Será que não sei mais do que estou falando e que tudo me escapou sem eu sentir? Sei sim – mas com muito cuidado porque senão por um triz não sei mais. Alimento-me delicadamente do cotidiano trivial e tomo café no terraço no limiar deste crepúsculo que parece doentio apenas porque é doce e sensível.

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1973, p. 83-84).

Nestes fragmentos, a palavra literária passa pela “escritura entrelinhar” de Lispector em sua organicidade: a condição emotiva da linguagem expressa pela heroína-criadora-personagem-pintora, o diálogo interior, o convite a se ver de fora (do externo) a “vida oblíqua”, os signos que remetem o pensamento a outros signos, as palavras que nos portam a outra dimensão (ao mesmo tempo, vários espaços: “come-se a fruta”, “alimento-me delicadamente do cotidiano trivial”, “tomo café no terraço”), cena que remete a outra cena, “palavras que não dizem nada”. O poder sugestivo das palavras, do ritmo e das associações sensoriais, a presença do corpo como unidade e enunciação: o corpo que age em outra dimensão, em um tempo, pela força da aceleração. Essa sugestão e movimento essencial em *Água Viva* é o “it” para Clarice: a pesquisa pelo “neutro”. Esses recursos estão revestidos de vivências singulares e estéticas e se realizam no encontro não marcado entre leitor e texto literário, pela enunciação.

Para um leitor responsivo, ativo e atento, não bastará decodificar as palavras, nessa organização textual, apenas em seu sentido denotativo, contato mecânico de decodificação e de identificação das palavras [primeira fase da compreensão], mas ir além do ato de reconhecimento do código, “sentir” o texto e dar sentido ao texto. Um “leitor móvel, plural” que “se põe a escrever” com o escritor pelo ato de leitura (BARTHES, [1984] 2004), como coautor.

Esse “além do ato” corresponde à “compreensão responsiva” (BAKHTIN, [1979] 2011), que, por sua vez, se relaciona ao ato em que a “leitura” e a “escritura” são associadas a duas atividades complementares: reconhecimento (leitura) como a desconstrução do texto [pelas categorias linguísticas, em especial pelas formas sintáticas, da relação entre as palavras, ou de palavra com o conjunto de palavras], e compreensão (escritura) como a construção de um outro texto.

A “escritura entrelinhar” de Lispector, composta por palavras inscritas no “espaço literário” (BLANCHOT, [1955] 2011) de *Água Viva* (1973) e principalmente pelas *não-inscritas* [pelo não dito, escondidos nas entrelinhas], move-nos à elaboração de sentidos, sensações. Assim, centrada no dialogismo, no intertexto, de um pensamento a outro pensamento, de um signo a outro signo, de um texto a outro texto, a “escritura entrelinhar” salta pela leitura como “compreensão responsiva”, de interpretação infinita, no todo do romance.

Por isso, essa “escritura entrelinhar” tem vocação visionária, próxima da ideia do cego que pode ser um vidente (aquele que vê) na hipótese “ab-ocular” (não no sentido de função fisiológica, biológica dos olhos, mas no sentido filosófico de visão) de Derrida (2010), em seu livro *Memórias de cego*. O filósofo (2010, p. 9-10) explica que o “ver” não se dá “tanto a partir ou pelos olhos mas sem os olhos”, ou seja, uma hipótese da “vista” que tem um duplo

entendimento: primeiro como “ponto de vista”, no sentido de visão ou perspectiva e, segundo, no sentido de “nenhuma vista”, portanto, no sentido de “cegueira” [sem olhos para enxergar ou sem olhos para exercer sua função primária]. Portanto, a escritura entrelinhar de Clarice Lispector tecida “sem os olhos de ver”, que no ato da criação estética se deu como visionária, que no gesto de escritura foi nascendo e compreendendo-se entre o espaço branco da página e as enunciações da escritora diante de seus fragmentos de “instantes-já” ou “instantes”.

Nesse sentido, Lispector procedeu, mesmo com medo desse “desconhecido instante”, a uma escritura de visão por meio das mãos em sua máquina de datilografar ou, às vezes, por meio de lápis, utilizando esses artefatos “como uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita” (DERRIDA, 2010, p. 11), uma “prótese de vidente”. E essa essência “entrelinhar” da escritura de Lispector se relaciona à noção de “branco da escritura” (BARTHES, [1982] 2015), o que não quer dizer que pode ser categorizada, pois nada é possível de ser definido ou terminado, concluso em uma obra artística do estilo de *Água Viva* (1973).

Nesse espaço da “escritura entrelinhar”, podemos falar também que a atividade de escrever corresponde simetricamente à atividade de leitura-escritura, como um complemento, uma continuidade da criação de espaços, páginas e brancos [vazios]. A leitura [interpretação] como ato que restitui a virgindade da página em branco e a escritura [compreensão] como ato de criar “brancos”, criar “espaços”, espaços de manutenção do mistério, de pensamento, de ‘lançar dados’: ideia que emerge do poema de Mallarmé (1897), *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.

Com esses parâmetros críticos, delineamos nossa compreensão da noção de “espaço”, de “branco”, de “vazio”, para darmos contorno à noção de “escritura entrelinhar” em Clarice, na obra *Água Viva*, para além do dizível, para o lado de lá de dizer o *indizível*.

Clarice Lispector, em vários trechos de sua obra *Água viva* (1973), enuncia que seu fascínio pelo processo de escritura é o “correr das palavras”, é escrever o desconhecido, que não é esperado e vem do *dever*. Nesse sentido, chamaremos esse movimento de escritura, como denominou Lispector: “correr das palavras”, de movimento *para ver*, como atividade de visão que afigura e não *representa*, que apresenta pelo signo da abdução e da hipótese uma ideia em forma de conceito, de *percepto*, segundo Deleuze (1998).

A Literatura, de forma geral, reflete as ideologias oficiais e não oficiais, inacabadas, em formação, pois é um aparelho ideológico. Do romance, tomamos [por exemplo] o signo “Água” do título, para falarmos que, se o signo verbal for reconduzido ao seu significado literal, tal fato é apenas um ponto de chegada, não de partida como conceito/percepto; nesse sentido o signo não poderia colocar-se espaço literário, no espaço da compreensão responsiva e respondente

(Bakhtin, [1979] 2010), no lugar da interpretação. No espaço literário os sentidos das palavras não estão nunca na sua manifestação literal.

A noção de “escritura entrelinhar” evoca a potencialidade do romance lispectoriano. *Água Viva* está, dessa forma, articulada à “compreensão respondente e responsiva” (BAKHTIN, [1979] 2011) e ao movimento de leitura, aquele movimento de alçar a cabeça como diz Barthes ([1973] 2010; [1984] 2004) e na perspectiva de leitura como produção. Essa leitura é uma leitura de enunciação; leitura que se dá percorrendo com os olhos as palavras escritas, dialogando com elas no plano da escritura entrelinhar.

A perspectiva de leitura como “produção”, como “trabalho” está no ensaio sobre leitura de Barthes ([1984] 2004), em *Rumor da língua*, e se dá quando “o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito” (BARTHES, [1984] 2004, p. 40). Esta perspectiva também passa por uma “leitura desejanter” que, segundo Barthes, consiste em compreender que “todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas; a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia”, por isso, uma leitura desse nível só pode ser a “leitura [que] produz um corpo transtornado, mas *não despedaçado* (sem o que a leitura não pertenceria ao Imaginário)” (BARTHES, [1984] 2004, p. 38).

Na próxima seção, abordamos sobre o caráter de “ilegibilidade” dos textos literários e artísticos, uma noção barthesiana.

### 3.8 Entre as linhas: a ilegibilidade do texto

A escritura entrelinhar de Lispector na obra *Água Viva* escorre pelo papel na direção de uma escritura paradoxalmente *ilegível*, conforme a concepção de Barthes ([1982] 2015), descrevendo essa ilegibilidade do texto como característica principal dos grandes romances. Para Barthes, de fato, o texto de escritura possui duas faces: uma, que pode ser identificada como “consumível”, por se tratar daquilo que é possível entender no texto verbal na dimensão frásica; e a outra, que se pode definir como “ilegível”, “obtusa”, isto é, a dimensão de enunciação do texto que não se deixa ler nunca de uma vez por todas, e que reenvia sempre o seu sentido a outro lugar, para além das letras que o compõem.

Em Bakhtin e o seu Círculo ([1929] 2009), temos a distinção entre *frase* e *enunciação*: a frase não é de ninguém, não é para ninguém e pode ser repetida infinitamente e o seu significado não muda; a enunciação, ao contrário, é um ato único e irrepetível. Como exemplo

de enunciação, podemos dizer que uma mesma expressão linguística pode ser pronunciada várias vezes sem, todavia, exaurir-se ou exaurir o texto. Assim, já na segunda vez que a pronunciamos, não é mais a mesma expressão, carregando-se a cada vez que é pronunciada de um outro sentido e um outro valor, mesmo que se mantenha também o mesmo tom, a mesma entonação expressiva. Como ensina Bakhtin ([1929] 2009), nós não vivemos em um mundo de frases, vivemos em um mundo de enunciações.

A noção de ilegibilidade do texto (Barthes) se aproxima da noção de alteridade do texto (Bakhtin), ou seja, no texto literário ou artístico, tais noções se referem, necessariamente, ao movimento de leitura em direção ao que é “outro”, “sem que haja nem um movimento de retorno que o integre na esfera do idêntico” (PONZIO, L. 2017, p. 35). Na Literatura e na Arte não pode haver expressões imediatas, sem exotopia, sem alteridade. O artista ou escritor [enquanto função] são princípios criativos e a obra deve ser lida como enunciação, que é sempre irrepitível, “ilegível”. A cada nova leitura de um texto literário (este também é enunciação, portanto, irrepitível) tem-se sempre uma leitura renovada, pois a leitura não é ato repetível.

Em Barthes ([1973] 2009), o conceito de *ilegibilidade* do texto de escritura pode ser melhor compreendido na parte em que o semiólogo explica-o com o termo de “opacidade gráfica”, característica de uma escritura que se expõe (literalmente; no seu conteúdo) e, ao mesmo tempo, se esconde (literariamente; na forma), demonstrando um carácter de irredutibilidade e inconsumibilidade da leitura. Tal parte inconsumível e ilegível é diretamente proporcional ao valor artístico de uma obra que convida o seu leitor a uma interpretação/compreensão, a uma leitura-escritura, a uma visão obtusa do texto na direção da “significância”, do espaço literário.

A ilegibilidade do texto não é a parte defeituosa ou monstruosa da escritura, não é uma falta; ao contrário, é o valor adjunto de um texto de escritura, em favor de uma certa “opacidade gráfica”, que, como diz Barthes, tem sempre existido na história da escritura como função decisiva: “a escrita [escritura] tem servido por vezes (sempre?) para esconder aquilo que lhe tinha sido confiado” (BARTHES, [1973] 2009, p. 39). Barthes se referia àquela escritura que esconde, por exemplo, a escritura egípcia, hieróglifo, cuneiforme. A escritura literária, portanto, é uma escritura contraluz, “*contra-ídola*”, como diz Luciano Ponzio (2005) ao limite do decifrável e do sacrifício próprio da legibilidade do texto nas suas funções puramente práticas de comunicação, de consumação, de gravação, de transcrição como meros instrumentos mnemotécnicos.

A legibilidade clássica institucional, de fato, fecha a obra, fixa-a e amordaça-a, legando-lhe uma leitura ao “pé da letra”, palavra por palavra, pregando a obra ao significado, fixando o

sentido em uma unidade fechada, univocamente determinada e definida e impedindo a obra de vacilar, de ressoar, de duplicar-se, de divagar, de diferir (PONZIO, L., 2005).

O termo “ilegível” não significa que a *escritura* seja defeituosa, como citamos anteriormente, mas que contém a verdade da *escritura* (BARTHES, [1973] 2009, p. 58-59), a parte criativa, a sua alteridade inapropriável, irrepresentável, em que o tecido textual se mostra em sua multiplicidade, em suas possibilidades de interpretações, em uma “leitura sempre recomeçada” (DERRIDA, 1971).

“Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever” (LISPECTOR, 1973, p. 63). Esta citação traz a cena do movimento de escritura em Lispector, movimento que busca antecipar sem, todavia, prevenir, sem proteção, sem concretizar-se, mas que se configura como uma escritura inaugural e de descoberta; um movimento de tensão entre arte e vida pelo seu gesto traçador. Portanto, o autor-pessoa a interpretar o papel de morto no jogo da escritura e a operar como autor-criador.

Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Lendo-escrevendo esse fragmento de Lispector, o corpo textual cria novas e contínuas relações intertextuais (KRISTEVA, 2005) com outros textos no sentido de uma compreensão responsiva/respondente de um leitor que se torna escritor, um “lector” em fábula (ECO, 1993), um leitor que se torna eleitor, que faz escolhas. As imagens novamente evocam o conceito de corpo grotesco (BAKHTIN, [1965] 2013), mesclam no jogo da escritura as relações ambivalentes entre morte e vida, humano e animal, orgânico e inorgânico. Isto é, podemos compreender como o herói, nesse fragmento citado, se situa em uma relação com a “realidade”, afigurando-se na imagem e no signo de Sagitário, como um arqueiro na posição de atirar a flecha de um momento ao outro, tendo a corda do arco, concentrado, preparando a mira, defronte ao alvo.

O estratagema do autor-criador, de ver a realidade não como a representação da vida realizada, mas vê-la na sua forma indireta, à meia luz, apertando os olhos, literalmente, de lado (soslaio), alterada, afigurada. “E eu vivo de lado – lugar onde a luz central não me cresta. E falo bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos e a me ouvir” (LISPECTOR, 1973, p. 84). A escritura configurada, desta maneira, em uma outra forma de ver a realidade do

mundo não coincide mais com as coisas que se deixam representar, mas na escritura se fazem afigurar.

A escritura, como estamos desenhando, trabalha, portanto, na direção do “ilegível”, mas também na direção do “indizível”, do “invisível”, do “inaudível”, do “impossível”, como nos esclarece Luciano Ponzio em sua pesquisa sobre a *Semiótica do Texto*, em particular, no seu livro *Icona e Raffigurazione*, nova edição de 2016 [recentemente traduzido para a Língua Portuguesa, 2019]. Para L. Ponzio, em Arte só o impossível se pode fazer, pois o legível, o possível, o visível, o dizível, o audível, nós já temos à disposição, ofertados pela representação cotidiana da “realidade” (PONZIO, L., [2000] 2016).

Do texto de escritura, diz Luciano Ponzio (2015) retomando alguns estudos de Roman Jakobson, evidencia-se o valor literário. A “literariedade” é um valor adjunto de obra de arte, e não a podemos encontrar apenas nos textos escritos, da arte verbal, mas também em textos não verbais como pintura, música, fotografia etc. A literariedade pode existir ou não em um texto de escritura, a tal ponto que podemos falar de pintura literária, música literária, teatro literário.

A análise de Jakobson é inovadora e está em contraposição aos estudos literários anteriores, que relegavam a obra literária ao conteúdo, restringindo-a à leitura na mera dimensão contextual (psicológica, biográfica, sociológica, política, filosófica etc.).

Nessa compreensão responsiva do texto, segundo Luciano Ponzio (2017a), no momento em que lemos um texto com valor literário, não o vemos mais na sua dimensão frásica, literal, mas produzimos imagens; esse movimento permite ao leitor não ser só um consumidor de texto, mas se tornar um escritor, aquele que sabe, isto é, que é capaz de associar a ação de ler (entender o texto) à reação do escrever (compreender o texto).

Trazemos mais um fragmento lispectoriano de *Água Viva* (1973), em que a protagonista [o herói] fala sobre o espelho:

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros (LISPECTOR, 1973, p. 92-93).

Os textos da representação no cotidiano refletem a realidade como em um espelho, transcrevem-na decalcando seus contornos, sem acrescentar nada, sem introduzir uma nova visão na vida. Ao contrário, a palavra literária refrata a realidade, decompondo-a e isso multiplica o olhar agudo, fixo e fechado em um olhar “desdobrado em outros” (LISPECTOR, 1973, p. 92-93), em uma visão aberta e no horizonte do “sentido obtuso”, como argumenta Barthes ([1982] 2015, p. 59), sentido que “perturba e esteriliza” a metalinguagem, “descontínuo, *indiferente* à história e ao sentido óbvio”. O “sentido obtuso”: evidente associação do semiólogo à imagem geométrica do ângulo obtuso, maior do que 90 graus, contraposto ao ângulo agudo, mais estreito em relação ao primeiro.

O título da obra lispectoriana, objeto de nossa pesquisa, *Água Viva*, é também metáfora de um texto que não reflete, que não restitui o olhar/visão à sua imagem reproduzindo-a, mas é um texto que, na sua viva refração, não se deixa ler de uma vez por todas, um texto que no seu escorrer mostra o seu caráter de inconsumável, inenarrável, imparável, inapropriável. Cada escritura literária é, portanto, aquela que resiste à “leitura definitiva” (uma vez por todas) “e definitiva” (PONZIO, L., 2017a). E, com Barthes ([1973] 2009), podemos dizer que um texto literário não se encontra no “dito”, na sua parte declarada, mas no “dizer”, de tal forma que podemos falar em uma arquitetônica do dizer. O texto de escritura, como *Água Viva* de Lispector, diz muito mais do que o seu sentido declarado e literal.

A imagem do corpo é muito importante na escritura de *Água Viva*, por isso, falamos um pouco mais sobre essa temática.

### 3.9 A imagem do corpo

A imagem do corpo afigurado na escritura entrelinhar de Clarice Lispector libera a consciência dos seus próprios limites, recoloca em jogo as palavras, repõe em movimento o mundo, aqui na recuperação da sua ambiguidade, e na qual são colocados juntos mundos diversos e solidamente separados ou contrapostos na representação: nascimento/morte, alegria/tristeza, visível/invisível, humanidade/animalidade, sabedoria/estupidez, orgânico/inorgânico, objeto/não-objeto etc.

A escritura literária, ao contrário, é capaz de inverter o universo sério e introduzir visões. Nessa orientação teórica, compreendemos como Lispector em seu romance não transcreve a personagem, as situações, os fatos, as imagens da vida cotidiana, mas introduz visão, em uma escritura que é, sobretudo, modo de ver, de construir certo ponto de vista. E nós, enquanto

leitores, não podemos parar mais de ver “o mais do mesmo” na vida, como parte de uma sociedade “automática”.

Aqui nos referimos ao fragmento de *Água Viva* que traz em cena a propaganda do Zerbino (anteriormente apresentado), uma crítica evidente à “sociedade do consumo” e às pessoas “automáticas”, sem vontade própria. Esta cena foi configurada por Clarice Lispector como crítica ao universo sério da realidade, contra o discurso pronto e de apelo consumista, que obriga as pessoas a se enquadrarem nos limites dessa sociedade; tal fragmento também causa ironia quando o artista de cinema reclama do péssimo gosto do Zerbino, porém, em seguida, diante da filmagem, bebe a tal horrível bebida; sua vontade como persona, não tem “liberdade”. A tessitura dessa crítica mostra como as pessoas são bloqueadas em seu desejo, em sua opinião e ficam fechadas nessa “ordem” da ideologia dominante.

É mais ou menos aquilo que Bakhtin defendia: o que se aprende na arte deve ser aplicado na vida, só assim a vida pode renovar-se através da visão artística e ser efetivamente vida e não inerte na repetição de si mesma. Portanto, precisamos ser “água viva” e não água estagnada.

Bakhtin ([1979] 2011) ensina-nos e lança-nos o desafio, enquanto leitores, de responder responsivamente, “agir do interno e em consideração ao próprio único, singulares, posto, responsabilmente” (PONZIO, A., 2015), sugerindo-nos introduzir na vida aquilo que nós aprendemos na Arte. A Literatura tem essa grande potencialidade de experimentar e colocar em cena novos mundos possíveis ou impossíveis que sejam.

A escritura literária exercita a função de despertar, ensina-nos a ver com novos olhos, faz-nos ver aquilo a que ninguém antes havia suficientemente prestado atenção. A escritura literária dá a ver coisas, assim como os pintores, os músicos, os escultores introduzindo novas imagens e novos mundos, operando no texto não-verbal.

A imagem do corpo na escritura de Lispector, em *Água Viva*, é uma imagem sem pose, em que as figuras não repousam, as imagens não são estáticas, mas dinâmicas, em movimento, em devir, variam ao infinito. Por isso, a escritura de Clarice Lispector é uma escritura sem pose, uma escritura que se coloca em jogo, que coloca em jogo o corpo da escritura própria, reinventando-se no espaço literário, como lugar predisposto ao encontro, em que as formas e as cores possam dialogar umas com as outras, e onde umas não se sujeitam às outras, assim como acontece, diz Bakhtin ([1929] 2009), no romance polifônico e no discurso indireto livre.

As leis da gravidade são desconhecidas pela escritura literária, e neste sentido deveríamos compreender o texto de Lispector como tecido de uma escritura em que a leveza (CALVINO, 1999, p. 15-43), a agilidade e a fluidez são características que colocam em discussão o peso e a pretensiosidade de um corpo fechado e erigido sob si mesmo.

A escritura lispectoriana, particularmente em *Água Viva*, não deve ser lida fixando as palavras no seu significado simbólico, semântico, idolátrico. Esse tipo de leitura decodifica e mortifica a enunciação, fechando o texto em si mesmo, cada palavra em termo, em um corpo privado, fechado, *mono-lógico*, reduzido a uma só voz. Se isso acontecesse, o texto se tornaria denso e pesado e não mais fluído, encerrando o mistério de ser, o fascinante prolongamento do prazer (características do texto de gozo, das grandes histórias, dos grandes romances) (BARTHES, [1973] 2010).

O corpo afigurado por Lispector é um corpo que se supera a si mesmo, metáfora da atividade da escritura que deve também superar-se a si mesma, reescrever-se, reinventar-se continuamente como escritura, renovar-se a si mesma no “tempo grande” (BAKHTIN, [1979] 2011), elevar-se à escritura criativa e inaugural (DERRIDA, 1971), capaz de prever, de imaginar por hipóteses, de configurar novos mundos.

Dessa feita, podemos dizer que a palavra de Lispector em *Água Viva* é rica de imagens com poder literário, imagens em que a alteridade escapa à identidade, “como um saco furado incapaz de contê-la”; é uma palavra que não representa, mas que opera por similaridade.

Nessa perspectiva, compreendemos que a característica da palavra literária, em geral, e em particular a palavra lispectoriana, evoca múltiplas imagens refratadas na leitura do corpo textual. Como vemos no seguinte fragmento:

Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu (LISPECTOR, 1973, p. 24).

A afiguração de um artista que se questiona; e no fragmento, a afiguração se dá a partir do corpo do herói (personagem) e do lugar em que se coloca em uma posição crítica, em que a voz do herói e do autor é atravessada e reciprocamente indistinguível; e também podemos relacionar a voz da personagem em diálogo consigo mesma (dialogicidade interna). Na imagem afigurada, mais que nunca, a questão do corpo se torna tema central e elemento essencial, em torno do qual se organiza o texto de *Água Viva*. O corpo aqui, de fato, é irrisório e carnavalizado como crítica do corpo habitualmente entendido: um corpo fechado, um corpo privado, privado de tudo (PONZIO, L., [2000] 2008; 2016).

O corpo afigurado na escritura entrelinhar de Clarice Lispector é um corpo-carnavalesco, que recupera a sua ambivalência readquirindo o seu valor literário, dialógico, intertextual. Um corpo que, como dizia Bakhtin, se manifesta na sua indissolúvel

intercorporeidade, inevitavelmente envolvida com a alteridade, descrito como corpo “grotesco”, ou, precisamente, “carnavalesco”, em uma das obras mais importantes e revolucionárias do filósofo russo dedicado à cultura popular e a Rabelais (BAKHTIN, [1965] 2013). Essa obra de Bakhtin, como dizemos, foi o fundamental ponto de partida ou o pré-texto que nos deu arranque inicial de nosso trabalho de pesquisa para delinear uma leitura interpretativa das palavras-imagens e do *corpoescrito* configurado no romance *Água Viva* de Lispector.

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio (LISPECTOR, 1973, p. 35).

O corpo textual, assim como é afigurado na escritura entrelinhar de Clarice Lispector, na leitura *não diz*, não adere ao seu significado imediato e literal, mas se torna *não dito*.

O “não-dito” que é o espaço vazio, o espaço da resposta do leitor ao leitor, o espaço de interpretação e compreensão responsiva, leva o leitor a se questionar “por que Clarice disse isso? Para quê? E o leitor convidado, evocado, desafiado e enredado pela escritura se coloca a preencher esses espaços do “não-dito” por meio de sua leitura-escritura. É pela leitura desses espaços brancos da escritura que constituímos nossa compreensão, espaços que são como chave de leitura para a interpretação que remete a outros textos, outros discursos, outros artistas, outros escritores.

Por isso, a escritura literária de Clarice Lispector não se deixa representar, não se deixa consumir pela leitura, assimilar a língua, afigurando-se como metáfora de uma escritura que se esconde para se mostrar, que prefere a complexidade do dizer à simplicidade do dito (BARTHES, [1982] 2015).

A linguagem da obra *Água Viva* exprime o seu caráter e valor literário na inacababilidade, de um texto que não fecha, de um texto vivo e que não deseja se concluir tornado fluidez de palavras-imagens que correm no papel sem memória, sem deixar traços, como passos sem pegada de um corpo textual incomensurável e infinito, no próprio movimento da escritura sempre antecipadora e inaugural, assim descrito nas palavras da personagem criadora: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1973, p. 115).

Trata-se, por assim dizer, de uma obra que traça a sua rendição e se constitui no seu dizer, de um texto inovador pela sua tessitura própria, em uma escritura que reinventa a si mesma, de uma atividade, portanto, de pesquisa contínua e viva, enunciação irrepitível e única,

exposta à mercê de todos os significados possíveis, no tempo grande e do diálogo polifônico bakhtiniano, inacabado e extralocalizado.

Na próxima seção, através dos conceitos de “afiguração”, “Escritura de instantes” e “Escritura entrelinhar”, demonstraremos como *Água Viva* de Clarice Lispector encontra semelhanças com a ideia do Projeto *Vita Nova* proposto por Roland Barthes; e, portanto, podemos dizer que *Água Viva* pode ser lido como a configuração de *Vita Nova*.

### 3.10 O Romance *Água Viva* como a configuração do Projeto *Vita Nova*

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1973, p. 10-11).

Clarice Lispector traçou nos datiloscritos do romance *Água Viva* seu projeto de pesquisa em escritura, ou seja, projetou sua busca por uma nova prática de escritura no romance, que contemplasse os momentos que chamou de “instante”, elegendo-o como “tema de vida”, conforme visualizamos na epígrafe inicial desta seção. A “preparação do romance” *Água Viva* foi realizada por quase três anos [entre 1970 a meados de 1973], o mais longo tempo dedicado por Lispector a uma de suas criações, de acordo com nossa investigação no Acervo de Clarice Lispector na FCRB e no IMS.

Desse período de gestação da obra, temos disponíveis para pesquisa os três datiloscritos e alguns manuscritos que utilizamos para discutir o cronótopo cotidiano da obra, no primeiro capítulo deste trabalho. Tais documentos compõem o projeto e os esboços da “preparação do romance” publicado em agosto de 1973: período de intensa pesquisa em escritura, de projeção e de paciente elaboração. Todos esses documentos e mais os diversos textos jornalísticos e literários de Clarice Lispector compõem seu legado e nos apresentam um mosaico escritural do seu fazer artístico. Dizemos isto, pois o legado de um escritor se faz por toda a sua trajetória, desde as primeiras elaborações até a última em vida.

Buscamos essa denominação “preparação do romance” no âmbito do pensamento desenvolvido por Roland Barthes em seus dois últimos no Collège de France (o primeiro de 1978-1979 e o segundo de 1979-1980), intitulados *A preparação do Romance*, nos quais discutiu-se a relação entre “escritura” e o projeto *Vita Nova* (PONZIO, J., 2010).

Barthes, durante esses cursos, realizou um esboço preparatório para a escritura de um romance, o qual não fora efetivado pelo semiólogo, particularmente devido a sua prematura morte alguns dias depois da conclusão da segunda parte do curso, 1980. Nesse ato de preparação do romance, Barthes, no papel de quem quer produzir algo, deixa evidente de que se tratava de uma experiência, de uma simulação, apresentando a sua “busca” não como um gênero específico, mas delineando-a em seus aspectos literários, em especial ao tratar do papel do escritor e sua relação com a obra e a sociedade.

Do Projeto *Vita Nova*, foram publicados os manuscritos dos oito planos [os esboços preparatórios] e algumas folhas com anotações na obra completa [edição francesa] de Barthes e na coletânea *Album: inediti, lettere e altri scritti*, de 2016. No programa do curso *A preparação do Romance*: o título do projeto de romance e dos capítulos pensados por Barthes foram sendo modificados [tal como aconteceu com os datiloscritos de *Água Viva*, em relação ao título do romance]; e o passo a passo de elaboração do projeto foi se realizando com o desenvolvimento e aprofundamento da reflexão barthesiana sobre a escritura, que já tinha sido inaugurada desde a publicação de *O grau zero da escritura* (1953), até que o projeto se configurou com o título de *Vita Nova*, em agosto de 1979.

Em nosso percurso de investigação, constatamos alguns elos de conexão entre a pesquisa de escritura realizada por Clarice Lispector, que culminou com a tessitura do romance *Água Viva*, e a pesquisa de escritura esboçada por Barthes, especialmente em relação ao seu Projeto *Vita Nova*, sem deixarmos de levar em conta toda a sua obra, que por si, compõe um percurso de pesquisa e de reflexão sobre a escritura desde suas primeiras publicações.

Portanto, nosso intuito, nesta seção, é apresentarmos alguns argumentos que possam clarear nossa hipótese de que o romance *Água Viva* pode ser lido como a configuração do Projeto *Vita Nova* de Barthes. Para tanto, iniciamos nossa travessia, convocando as leituras de Julia Ponzio, que fez a introdução, a organização e a tradução da obra *A preparação do Romance*, de Barthes, da língua francesa para a língua italiana [obra lançada em 2010], com a colaboração de Emiliana Galiani (2010).

Julia Ponzio, na introdução da obra *La preparazione del Romanzo* [Vol. I e II] intitulada “Scrivere l’istante: la Vita Nova” (PONZIO, J., 2010), esclarece que o Projeto *Vita Nova* é um romance ao nível de sua preparação, uma escritura vivente, é um “fantasma” de romance. Esta expressão “fantasma” é preferida por Barthes em detrimento da palavra sonho, que segundo ele só se produz algo quando se dorme, e no caso de “Fantasma” denota-se algo que sempre nos acompanha até de olhos abertos, permanece junto ao sujeito, sempre a assombrá-lo por todo o tempo. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), o semiólogo escreve:

### **O fantasma, não o sonho**

Sonhar (bem ou mal) é insípido (que tédio, as narrativas de sonho!). Em compensação, o fantasma ajuda a passar qualquer tempo de vigília ou de insônia; é um romancinho de bolso que a gente leva sempre consigo e que se pode abrir em qualquer lugar, sem que ninguém dê por isso, no trem, no café, esperando um encontro. O sonho me desagrada porque ele nos absorve inteiramente: o sonho é *monológico*; e o fantasma me agrada porque ele permanece concomitante à consciência da realidade (a do lugar onde estou); cria-se assim um espaço duplo, desencaixado, escalonado, no seio do qual uma voz (nunca saberia dizer qual, a do café ou a da fábula interior), como no andamento de uma fuga, se coloca em posição de *indireto*: algo *se trança*, e é, sem caneta nem papel, um começo de escritura. (BARTHES, [1975] 2003, p. 101).

Esse “algo se trança” ou “um começo de escritura”, a partir da voz do autor que se coloca na posição de “indireto” esculpi essa nova prática de escritura pensada pelo semiólogo. É nesse sentido que quando Barthes fala do romance em seu curso de 1978-1980 não está tratando de fato de um gênero literário específico, mas do “romanzo *da fare*<sup>89</sup>”, ou seja, o romance como “progetto di una novità inaudita, di un cambiamento radicale della vita che consenta la produzione di un’opera totalmente nuova, di un evento assoluto, di un taglio del tempo e della storia, a partire dal quale tutto possa cominciare nuovamente<sup>90</sup>” (PONZIO, J., 2010, p. 17).

O Projeto *Vita Nova* abraça esse anseio barthesiano que é o desejo de uma vida nova através de uma nova modalidade de escritura, a busca por uma forma que Barthes chamou de “Querer-Escrever” um romance (BARTHES, [1978-1979] 2005, p. 11). Barthes, em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, já falava sobre esse preterido Romance (sempre escrito em letra maiúscula):

Gostaria de poder desenvolver um dia esse poder do Romance [...], seja ao sabor de um ensaio (falei de uma História patética da Literatura), seja ao sabor de um Romance, ficando entendido que chamo assim, por comodidade, qualquer Forma que seja nova em relação à minha prática passada, ao meu discurso passado (BARTHES, [1984] 2004, p. 361).

Essa afirmação anuncia o “Querer-Escrever” como uma forma nova e totalmente inédita em relação à “prática passada” de Barthes como escritor de ensaios, diários [herança de André Gide] e fragmentos. Nestes termos, Barthes buscaria se aproximar de Tolstói e de Proust não pela forma romanesca, mas pela escritura, pela prática de um discurso e de uma forma particular

---

<sup>89</sup> “romance a ser produzido”

<sup>90</sup> “projeto de uma novidade inédita, de uma mudança radical na vida que permite a produção de uma obra totalmente nova, de um evento absoluto, de um corte de tempo e da história, a partir do qual tudo pode recomeçar”

de escritura, identificando-se com esses escritores. Em outro momento de sua Conferência no Collège de France, 1978, Barthes fala:

Coloco-me realmente na posição de quem *faz* alguma coisa, e não mais de quem fala *sobre* alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a forma de uma escritura, quer dizer, de uma prática: passo para outro tipo de saber (o do Amador), e é nisso que sou metódico (BARTHES, [1984] 2004, p. 363).

Barthes, durante o curso *A preparação do Romance*, colocou-se no papel daquele que quer aprender a escrever, como bem anunciado na citação acima, no tipo de saber de um Amador. Esse curso trouxe o delineamento do desejo de escritura empreendido na direção da escritura de Dante, escritor italiano, que teve como sua primeira grande obra *Vita Nova*, inaugurando uma forma nova em seu tempo, mesclando narrativa, comentários e poesia. Uma outra importante referência para Barthes foi Jules Michelet (filósofo e historiador), que afirmava começar uma “Vita Nova” ao desposar, aos cinquenta e um anos, uma jovem de vinte, portanto, começando uma “vida nova” com novo amor, novas obras. Tal atitude fez Barthes refletir sobre o tempo em duas perspectivas: de um lado, porque não teria mais como experimentar diversas vidas, mas que poderia escolher a sua última vida, particularmente falava do período após a morte de sua mãe, em 1977; de outro, o desejo de viver outros momentos distantes da usura dos trabalhos repetidos e do luto. Por fim, afirmou que para “quem escreve, para quem escolheu escrever, não pode haver ‘vida nova’” se não for pela descoberta de uma nova prática de escritura (BARTHES, [1984] 2004, p. 359).

Barthes, na busca por essa nova prática de escritura, apresenta o seu interesse “capital” ao que se refere como uma “terceira forma” de escritura.

O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a crono-logia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será, falando exatamente, *rapsódica*, isto é (etimologicamente), *costurada*; é aliás uma metáfora proustiana: a obra se faz como um vestido; o texto rapsódico implica uma arte original, como é a da costureira: peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes: um vestido não é um *patchwork*, como tampouco o é a *Busca* (BARTHES, [1984] 2004, p. 353).

Essa apresentação exposta na Conferência de 1978, Barthes já havia delineado o princípio [que ele chamou de moderno] construtivo que atenderia a sua sensibilidade para o que

desejava escrever, seja em qual contexto, que é a desorganização do tempo partindo de fragmentos e de uma escritura rapsódica.

Portanto, na *busca* pela escritura de um romance, o ponto importante para Barthes não estava na escolha entre escrever o presente ou o passado, mas na forma como o romance *Vita Nova* poderia se configurar. Nos manuscritos de Barthes, percebe-se uma vontade de escrever tal romance, que se mostra nos esboços como o “Desejo de Escrever” algo inédito em torno de pequenas reflexões.

No Romance *Água Viva*, temos a voz da escritura [linguagem] dizendo:

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque eu os digo já (LISPECTOR, 1973, p. 21).

Neste fragmento, a reflexão de Lispector sobre o ato da escritura, inicialmente é dada como esboço, pois a protagonista do romance não havia ainda experiência na escritura verbal, somente em pintura; portanto, ela estava colocando-se na prática de uma escritura, nova em todos os sentidos para a protagonista que a realiza no papel de escritora. Essa nova prática de escritura que tem como matéria prima as palavras são, para a protagonista, “imagens”, ou melhor, evocam nela (e também no leitor) imagens; daí que podemos falar de uma escritura que trabalha com as palavras-imagens, compondo, assim, uma escritura visual.

Ainda, como cerne desse fragmento, percebemos uma desorganização do tempo cronológico, quando a personagem diz que fala de um “puro presente” e do lugar de um livro como “linha reta no espaço”: tempo deslocado do seu sentido primário, cronológico e locado no espaço livro, espaço literário, uma realidade afigurada. Por último, o abalo do tempo acontece quando a personagem fala de seu tempo como “sempre atual”, que fica à espreita de captar tal tempo como uma máquina fotográfica, recortando esse tempo (“guardando em si o flash”), mesmo quando usa o verbo no presente [“vivi”] ou no futuro [“viverei”]; o dizer, segundo a protagonista, é sempre no tempo “já”.

Esse fragmento de *Água Viva*, nas primeiras páginas do romance, configura o “interesse capital” de Barthes em sua busca como narrativa de um desejo de escrever, por uma escritura de romance com reflexões que abalam o tempo cronológico, escritas em uma estrutura composto por fragmentos e “costuradas” ou compostas em escritura rapsódica.

Desse modo, podemos dizer que Clarice Lispector, ao escrever seu romance teve em si o desenvolvimento de um percurso de pesquisa em escritura também discutido por Barthes – anos depois da publicação do romance *Água Viva*. Inicialmente, Lispector realizou os esboços preparatórios para a escritura de seu romance [datiloscritos e manuscritos, bem como os outros textos anteriormente publicados] e depois realizou-o [romance publicado em 1973].

No datiloscrito *Objeto Gritante* (CL-pi-02a), a voz da escritora fala do seu lugar de pesquisa, de sua ação enquanto autor que busca compreender sua linguagem e escritura. Voz que é corpo [um outro signo; signo do tempo] e ganha um outro destinatário [Bakhtin trata do destinatário como elemento constitutivo do texto; todo texto tem um destinatário para quem o discurso é orientado, seja falado ou escrito] na escritura, pois como esclarece Barthes: “O corpo, apesar de sempre presente (não há linguagem sem corpo), deixa de coincidir com a pessoa, ou, melhor dizendo: com a personalidade” (BARTHES, [1981] 1995, p. 11). Nesse sentido, podemos dizer que a voz é um outro signo da escritura, o seu caráter “gritante”, incisivo que permite a escritura própria redescobrir o corpo, já presente no falar [são três as práticas humanas existentes para Barthes: o falar, a transcrição e a escritura], que se perde na transcrição. Lispector para falar do romance cria uma metalinguagem em seus datiloscritos e manuscritos, assim como Barthes ([1978-79; 1979-80], 2003) o fez nos dois últimos cursos, colocando-se na prática da “preparação do romance”.

Transcrevemos um fragmento em que Lispector fala do romance escritura que pesquisa. No excerto abaixo, também se perceberá que houve uma variante autoral [a qual transcrevemos entre colchetes e na cor de caneta utilizada por Lispector: ora de cor azul, ora de cor vermelha]. Esclarecemos anteriormente que Lispector modificou o perfil inicial de sua protagonista [herói] que era uma escritora (no primeiro datiloscrito *Atrás do pensamento*, IMS) e passou a ser pintora (nos demais datiloscritos que estão na FCRB: *Objeto Gritante* e *Objecto Gritante*). Por isso, onde se configura a escritura verbal [romance], Lispector modelou para escritura não verbal [pintura]; vale ressaltar que, nos textos de Barthes ([1982] 2015), “pintura é escritura”, mas também permanecendo na sua forma verbal, podemos dizer com Bakhtin, que a escritura literária precisa de uma palavra “pitoresca”.

Tal ocorrência do modelar se deve, especialmente, como abordamos no primeiro capítulo desta tese, para diminuir as aproximações entre a obra e o contexto psicoautobiográfico da escritora Lispector. Nesse sentido, preterimos transcrever o fragmento com as variantes, de forma que se configure a ideia de Lispector e seu percurso de pesquisa da imagem da escritura pleiteada para o seu romance *Água Viva*.

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

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

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo eu me desse, e a história diria [meus quadros] sem convulsão o que ela precisava [precisavam] dizer.

Cada vez acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor.

O romance [Aquele] foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, [um traço] para escrever o que era o capítulo 2 [pintar o fim], por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 7 [pintava também outra imaginação do real. A realidade “eu sou” pela imaginação]. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consôlo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constringe.

Como sempre, a dificuldade maior era xx a de espera. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher). A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz (LISPECTOR, *Objeto Gritante*, CL-pi-2a-146).

Nestes fragmentos “costurados” (rapsódicos), constatamos que Lispector via a ideia do Romance como a “promessa de realização”, como um movimento de pesquisa, de espera por “algo que se forma e que virá à luz”. É justamente essa “preparação do romance” anunciada no datiloscrito que chegou a ser configurada no romance *Água Viva*, que nasce no primeiro fragmento verbal iniciado no meio da primeira página do romance<sup>91</sup>. Esse primeiro fragmento<sup>92</sup> do romance evoca a cena de um parto afigurado por meio de palavras-imagens, uma cena também audiovisual, de um corpo que gera um outro corpo, visualizado pelo ato da respiração. Trata-se de um nascimento icônico, a gênese da escritura de descoberta que abre um horizonte novo no romance: um texto que afigura um espaço e um lugar de pesquisa infinita, sem finalidade e interminável. Os fragmentos do datiloscrito transcrito acima não aparecem no

<sup>91</sup> Interpretamos o espaço branco da primeira página do Romance *Água Viva* como a afiguração do “meio do caminho de nossa vida”, uma primeira aproximação à ideia de Barthes no Projeto *Vita Nova* (ver capítulo 1 desta tese, seção 1.7 - “O leiaute lispectoriano”).

<sup>92</sup> Inicialmente analisado e interpretado na seção 3.4, deste capítulo.

romance publicado, porém o cerne dessas reflexões sobre o ato da escritura o do fazer estético, sim, estão configurados em *Água Viva*.

O “Desejo de Escrever”, o desejo de escritura, de “experiência de escritura”, de “aventura” é aquilo que permite sair da escrita como representação e dos trabalhos repetidos, bem como dos fatos da vida cotidiana, do já vivido e do já dito; tal desejo está ligado à ideia de finitude no discurso de Barthes, mas “in una maniera tale da modificare profondamente il senso in cui ordinariamente questo concetto viene inteso<sup>93</sup>” (PONZIO, J., 2010, p. 17).

Para J. Ponzio (2010, p. 18), “a ideia *comum* de finitude está associada a uma economia do tempo, à ideia de tempo contado, a contagem de dias”; é sobre este entendimento de finitude que Barthes abre seu curso dizendo que se encontra no “meio” da vida ou “meio-do-caminho” (BARTHES, [1978-1979] 2005, p. 3-5), ou seja, é

un momento della vita in cui si è già molto vissuto, in cui il tempo a propria disposizione inizia a scarseggiare e ci si rende conto che non è più possibile vivere tutto ciò che si sarebbe voluto e che dunque è necessario non perdere tempo nella ripetizione del già vissuto e del già detto e *scegliere* una *Vita nova*<sup>94</sup> (PONZIO, J., 2010, p. 18).

A ideia de *Vita Nova* (assim como concebe Barthes distorcendo a noção “econômica” de finitude e, por conseguinte, criando um outro entendimento) comporta também – para além da perspectiva de “vida nova” como busca – “uma fração do tempo” que se divide em um antes e um depois; tempos diferentes e que só pela escritura podem ser reunidos e, assim, tecerem uma “história”, apagando as fronteiras do espaço-tempo.

A fração de tempo é vista como uma operacionalização de “separazione del tempo, di separazione da se stessi, di separazione dal proprio passato” [“separação do tempo, de separação de si mesmo, de separação do próprio passado”], segundo Julia Ponzio (2010, p. 18), essa separação se dá, de um lado,

come un’operazione di liberazione (dal tedio della ripetizione meccanica), ma anche, dall’altra, come un’operazione dolorosa. Spezzare il tempo in un prima e in un dopo significa abbandonare qualcosa, lasciare dietro di sé qualcosa che è impossibile recuperare: si tratta di una partenza, di una separazione e, quando si lascia l’insostituibile, di un lutto<sup>95</sup> (PONZIO, J., 2010, p. 18).

<sup>93</sup> “de uma maneira que muda profundamente o sentido em que esse conceito é normalmente entendido”

<sup>94</sup> “um momento da vida em que já se viveu muito, em que o tempo à sua disposição começa a ser escasso e percebe-se que não é mais possível viver tudo o que se gostaria, e, portanto, é necessário não perder mais tempo repetindo o que já foi vivido e o que já foi dito e *escolher* uma *Vita nova*”

<sup>95</sup> “como uma operação de libertação (do tédio da repetição mecânica), mas também, por outro, como uma operação dolorosa. Quebrar o tempo em um antes e em um depois significa abandonar algo, deixar para trás algo impossível de recuperar: trata-se de uma partida, de uma separação e, quando se deixa o insubstituível, de um luto”

A ideia de separar o tempo em um antes e um depois significa abandonar algo ou deixar algo para trás, algo impossível de ser recuperado por conta de uma partida, de um período de luto. Essa temática da separação do tempo aparece nas duas etapas do curso *A preparação do Romance*, e se traduz como a maneira de se compreender a finitude que está ligada à ideia do luto. Portanto, tal finitude, escreve Julia Ponzio (2010),

Non si tratta dunque più di una finitudine del soggetto isolato, di un fare i conti col tempo: la finitudine diviene la questione del rapporto con ciò che, per chi l'avverte così, è insostituibile e la cui mancanza non è compensabile. Si tratta dunque di una finitudine in cui il tempo non si distende ma, al contrario, si contrae in una strana presenza, la presenza dell'insostituibile che non c'è più e che tuttavia per me non passa: un lutto senza possibilità di elaborazione, bloccato nell'affezione. Questo tempo contratto in un istante è quello che Barthes chiama il *tempo dell'individuazione*<sup>96</sup> (PONZIO, J., 2010, p. 18).

A nova prática de escritura, para Barthes, deveria ser capaz de anotar o presente, deixando de lado a ideia tradicional de romance ligada ao desenvolvimento linear, retomando o sentido de finitude como fração de tempo e realce do “tempo de individuação” do sujeito. Com isso, Barthes pretendia praticar uma Literatura ao nível da realidade, em um nível fotográfico. Esse seria o motivo pela escolha do fragmento e escritura rapsódica como ponto de partida para a nova escritura, a *Vita Nova*; assim como acontece com o haikai japonês, que conserva os momentos como uma câmera fotográfica.

Barthes ([1978-1979] 2005, p. 201), na busca por essa nova prática de escritura, que traga a “vida em forma de frase”, escolhe a “anotação” – no primeiro curso – como “entidade *ao mesmo tempo linguística e estética*”, que mobiliza ao “mesmo tempo uma ciência da mensagem e uma ciência da enunciação”. Essa prática cotidiana de “anotação” foi um outro tema desenvolvido no Curso *A preparação do Romance* por Roland Barthes, no Collège de France, entre 1978 e 1980.

Segundo o filósofo francês, a “anotação” é uma forma breve [que vem de *notatio* (ato)] e captura “uma lasca do presente, tal como ela *salta* à nossa observação, à consciência” ([1978-1979; 2003] 2005, p. 184). Essa forma de olhar a vida e capturar perceptos requer um artista

---

<sup>96</sup> “Não se trata mais da finitude do sujeito isolado, do acerto de contas com o tempo: a finitude se torna a questão da relação com o que, para quem o sente, é insubstituível e cuja ausência não pode ser compensada. É, portanto, uma finitude em que o tempo não relaxa, mas pelo contrário, se contraí em uma presença estranha, a presença do insubstituível que não existe mais e que, no entanto, não passa para mim: um luto sem a possibilidade de elaboração, preso na aflição. Esse tempo contraído em um instante é o que Barthes chama de *tempo de individuação*”

que tenha disponibilidade e que escute a vida (BARTHES, [1982] 2015). Nesse sentido, podemos afirmar que Lispector se dispunha à “escuta” da escritura em *Água Viva*.

O referente do haikai, explica Barthes, é uma circunstância, é aquilo que se encontra na frente, no entorno ou além de nossa vontade, algo que acontece e tem sua autonomia, como “o tempo que faz” e as estações que transcorrem. As circunstâncias e o encontro que não têm nada a ver com encontro marcado são correlacionados ao entendimento do que Bakhtin chama de diálogo, inerente à vontade do ser humano, pois a “vida é dialógica por natureza”. Não há uma ligação de sentido entre aquele que escreve e a circunstância contada.

Assim, a forma breve do haikai é o resultado desse encontro não previsto, de um devir; é o futuro de um encontro sem fundamento, que acontece a um sujeito único, singular (nos termos bakhtinianos). E o que distingue o indivíduo da generalidade, diz Barthes, é uma “nuance”, uma diferença. Essa nuance aparece no processo de individuação, que torna qualquer coisa ou alguém especial, insubstituível. Uma relação que não tem garantias, relação de instabilidade, que contrai o tempo, esmagando-o, como em uma superfície de fotografia. Este tipo de relação foi trabalhado no livro *A câmara clara* (BARTHES, 1980), e traz a finitude como o encontro que suspende e contrai o tempo, emergindo deste encontro a noção de “punctum”, de “sentido obtuso” (BARTHES, [1982] 2015).

O haikai, em sua finitude suspensa, êxtase sem desenvolvimento, também se assemelha à fotografia em que o conteúdo noemático é esmagado com o futuro do “punctum”, diz Barthes. Esse “novo *punctum*, que não é mais de forma [“detalhe”], mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema” (BARTHES, [1980] 2012, p. 87-88). Portanto, O *punctum* “trata-se de uma copresença”, de uma dualidade, que não pode ser definida em termos de vínculo, nem em termos de oposição, mas como uma estranha presença de qualquer coisa que parece não ter nada a ver com a cena, porém se não existisse, faria falta, diz Barthes ([1982] 2015, p. 45).

A “nuance”, outra noção desenvolvida por Barthes, é o encontro entre dois instantes, em que a ligação é circunstancial, sem sentido; não pode ser justificada por nada e nem justifica nada, um indescritível vazio, a ausência do que falta que contrai o tempo anulando sua ordenada linearidade.

Na escritura de *Água Viva*, a “nuance” do tempo se fazendo como “instante de vida” em estado de jardim: terreno preparado para florir/nascer outra vida, neste caso, a da própria escritura se encorpando.

Neste instante-já estou envolvida por um vago desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (LISPECTOR, 1973, p. 19).

Neste fragmento, o ato da escritura que requer ser escutada pelo outro [o leitor], porém, adverte a protagonista, tal processo de leitura “deve ser lido rapidamente como quando se olha”, ou seja, de ser uma leitura de visão, para além da decodificação; portanto, uma leitura que se faça interpretação e compreensão através da enunciação.

Constatamos, retornando ao projeto de Barthes, que o “desejo de escrever”, a vontade infinita de escrever, nunca ganhou “uma forma suficientemente definitiva”, porque Barthes queria que fosse “a passagem da anotação à escritura complexiva”, uma noção de forma que teve sua gênese em 1969. O semiólogo teceu seu gesto concreto em direção a “uma escritura que se distanciaria da forma – e também aquela mais livre – do ensaio e que se organiza entorno da palavra ‘incidente’” (BARTHES, 2016, p. 431-432).

É dessa acepção do termo “incidente” (designação das microficcões do real, as anotações, os eventos que entram enquanto eventos na estrutura do romance), que Barthes se utilizará no livro *O império dos signos* (BARTHES, [2005] 2016, p. 101-108) para descrever o procedimento de ficção no haikai, gênero que será o modelo do evento próprio do projeto “Vita Nova”, no curso *A preparação do Romance*.

O semiólogo também esclarece, no início do ensaio “Incidente” (BARTHES, [1978-1979] 2005, p. 101), que “a arte ocidental transforma a ‘impressão’ em descrição”, pensamento atrelado a uma lógica acadêmica à qual Lispector não estava vinculada, pois suas sensações-escritura, ou, como ela dizia, o “pensar-sentir” se porta em outro lugar, no espaço literário. Evidentemente, Barthes fala do ponto de vista de suas experiências com a crítica literária da época e, ao mesmo tempo, busca novas formas de ler as obras e, também, busca uma nova escritura como delineado em seu Projeto *Vita Nova*.

Destacamos, nesse percurso do desenvolvimento do pensamento de Barthes sobre a estrutura, forma e nova escritura a ser pesquisada, o instante como matéria principal, ao dizermos que ela pode ser capturada como escritura ou fotografia, podemos associar tal percepção ao que o semiólogo chamou de “momento de verdade”. Tal expressão é a ocorrência na qual uma notação evoca a verdade de um afeto como algo que não se afigura, mas que graças à força das emoções evoca ou desperta no leitor. Segundo Galiani (2010, p. 27), o “momento

de verdade”, que Barthes busca, é o “‘trovarsi là’ come se si fosse stati scelti dal caso, come se ci si ritrovasse ad assumere una posizione di mediatori magici di certe ‘rivelazioni’ che, se per Proust sono i *ricordi*, per Barthes sono gli *istanti*<sup>97</sup>”; e, aqui acrescentamos, que em Lispector, no romance *Água Viva*, são também os “instantes”: os “mágicos mediadores de certas revelações”.

Em *Água Viva*, um dos exemplos de afiguração que imprime um “momento de verdade” da protagonista ocorre no fragmento abaixo, quando ela fala de si e de sua narrativa de vida.

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal.

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêm da janela do trem (LISPECTOR, 1973, p. 87-88).

Desse fragmento, captamos o tempo da escritura que vai se “fazendo” em um tempo presente, compondo uma nova “história de instantes”. Notar e anotar como movimentos que atravessam a escritura e a vida da protagonista, enquanto experiência de uma nova prática de escritura.

A prática da anotação de um presente significa extrapolar, selecionar a partir de uma continuidade do *já vivido* [do fluxo de experiências vividas] (do texto da vida, que tem segmento de linguagem linear, de fluxo ininterrupto), um vivido “notável” [uma experiência de vida que seja “notável”], que ganha uma forma através da escritura. Barthes diz que a anotação é a interseção problemática entre dois textos: o texto da vida e um outro texto que nasce/escapa do fluxo ininterrupto, que é captado pela anotação como um singular evento notável (BARTHES, ([1978-1979] 2005). Galiani (2010) acrescenta que Barthes indica a Notação [no momento da percepção] como o meio expressivo capaz de definir um momento intenso e cheio de “afeto”, de associação instantânea de lembranças e sentimentos felizes.

O que a protagonista de *Água Viva* nos conta, o que escreve em sua narrativa, é a busca pelo seu “Desejo de Escrever” (BARTHES, [1978-1979] 2005), assim como Barthes esboçou no Projeto *Vita Nova*. Lispector tratou do tempo de individuação, discutido pelo semiólogo, como a fração de tempo que chamou de “instante”, trazendo para seus fragmentos o “momento

---

<sup>97</sup> “‘estar lá’ como se tivéssemos sido escolhidos por acaso, como se estivéssemos assumindo uma posição de mágicos mediadores de certas ‘revelações’ que, para Proust, são as *memórias*, para Barthes, são os *instantes*”

de verdade”, sem o peso do tempo cronológico e linear que vivemos no cronótopo da vida cotidiana.

Em *Água Viva*, Lispector apresenta o postulado sobre a escritura de instantes já no segundo fragmento do romance:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada 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 jóia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio 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 (LISPECTOR, 1973, p. 9-10, grifo nosso).

Nesse fragmento, Lispector apresenta a estrutura do tempo com que vai desenvolver sua pesquisa de escritura no romance, abalando o tempo cronológico, como projetava-se o desejo de escrever de Barthes. Nesse sentido, a escritora imprimiu a sua noção de tempo na escritura como: “quarta dimensão do instante-já”, “novo instante-já”, “instante”, “instantes”, “átomos do tempo”, “instante incontável”, afirmando que só pela criação como “ato de amor”, pode-se captar a “incógnita do instante”, tendo a “alegria” como “matéria de tempo”. Como se perceberá no decorrer da narrativa em *Água Viva*, a palavra “alegria”, bem como “aleluia” coloriram os fragmentos com tons de renascimento, de um novo recomeço de escritura, de novas experiências.

Esse estilo de escritura em *Água Viva* pode ser compreendido como uma escritura que se movimenta entre dois eixos temporais (em geral, diz Barthes, uma narrativa comporta no mínimo dois eixos temporais): o eixo da “notação” dialogando com o eixo da “ficção”. Segundo Barthes ([1979] 1982, p. 36-37), o eixo da notação “é o próprio tempo que as palavras levam para se seguirem, e um eixo de ficção, que é o tempo imaginado da história”.

Em *Água Viva*, os dois eixos se cruzam, pois há uma dialogicidade entre eles [notação e ficção], porém percebemos que a notação absorve a temporalidade total da escritura literária no romance, e o eixo da ficção é absorvido. Salve uma vez ou outra, em que podemos atribuir

temporalidade aos instantes vividos em que a personagem narra cenas que nos reportam a seus sonhos, desejos, lembranças e projeções [como se constatará no fragmento a seguir], os quais não implicam um ponto de referência, mas tecem uma outra temporalidade. Portanto, na escritura se faz o tempo do discurso literário, o tempo da linguagem que foi perseguido pela protagonista-escritora, apresentando nessa tessitura sua relação com o tempo-espço vivenciado consigo mesma e com os outros.

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostrar de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. Esta – deu-me vontade de chamá-la de “jóia da vida”, pois chamo muito as coisas – tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem (LISPECTOR, 1973, p. 61-62).

Neste fragmento, nosso destaque para as reminiscências da protagonista e a sua relação de afeto com a flor “rosa cor-de-rosa”, que por amor afetivo teve seu tempo de vida como flor dilatado, acrescido, avolumado. Tal fragmento afigura um tempo na vida da protagonista recortado do tempo cronológico da vida dela, que se torna imutável e permanente na escritura. Esse evento afigurado está no âmago da escritura de instantes desenvolvida por Lispector, entre os textos da vida e da escritura-Literatura.

O escritor que se entrega ao ofício de narrar fica absorvido pela escritura; e Lispector pode ser considerada uma tecelã, pois realiza uma tessitura de palavras-imagens, ou se pensarmos como Barthes, ela é uma “costureira”, devido a escritura “costurada” em fragmentos rapsódicos. Assim, é também nossa protagonista aspirante à escritora que não reconhece o

tempo cronológico. Ela utiliza marcadores temporais: hoje, agora, sábado, domingo etc., porém nenhum deles remete a um tempo fictício ou mesmo da vida real, pois aparecem como instantes autônomos, em uma temporalidade liberta de convenções.

..... eu o vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viril que eu senti uma alegria de criação. Não é que eu o quisesse para mim assim como não quero para mim o menino que vi com cabelos de arcanjo correndo atrás da bola. Eu queria somente olhar. O homem olhou um instante para mim e sorriu calmo: ele sabia quanto era belo e sei que sabia que eu não o queria para mim. Sorriu porque não senti ameaça alguma. É que os seres excepcionais em qualquer sentido estão sujeitos a mais perigos que o comum das pessoas. Atravessei a rua e tomei um táxi. A brisa arrepiava-me os cabelos da nuca. E eu estava tão feliz que me encolhi no canto do táxi de medo porque a felicidade dói. E isto tudo causado pela visão do homem bonito. Eu continuava a não querê-lo para mim – gosto é das pessoas um pouco feias e ao mesmo tempo harmoniosas, mas ele de certo modo dera-me muito com o sorriso de camaradagem entre pessoas que se entendem. Tudo isso eu não entendia (LISPECTOR, 1973, p. 77).

Neste fragmento iniciado por um conjunto de pontos infinitos: forma sugestiva de que o que vem a seguir narrado faz parte de um contexto anterior; portanto, o que se segue é o talho de outro instante vivenciado pela protagonista de *Água Viva* fora do tempo cronológico de sua existência, como ela mesma diz: “Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que m viver direto” (LISPECTOR, 1973, p. 83). Tal fragmento, narra-se o encontro imprevisto entre a protagonista e o homem “bonito”, avistado quando ela atravessava a rua. O destaque deste fragmento e cena se dá também pela relação constituída de afeto que se estabelece através do olhar e do “sorriso de camaradagem entre pessoas que se entendem”, como narra a protagonista; não sendo um entendimento lógico: “Tudo isso eu não entendia”, mas um entendimento emotivo-valorativo, ou como vai dizer Lispector, um “pensar-sentir”.

O “momento de verdade”, emergido nessa forma de escritura que desloca o tempo para fora das convenções cronológicas e lineares, descrito no curso *A preparação do Romance*, recebeu outros significantes para indicá-lo, tais como: “satori<sup>98</sup>”, “tilt<sup>99</sup>”, “incidente”, “epifania”, “c’est ça” [É isto!]. Estes significantes têm o mesmo referente, ou seja, “l’Istantaneità del Tempo, l’Istantaneità del Presente, quell’accadimento improvviso e

<sup>98</sup> Barthes ressalta o “satori” como um meio de expressão banal, uma alegria produtora de escritura, um júbilo, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, um tipo de sacudida, de “conversão” como uma curta pausa na vida em que instantaneamente sensações dolorosas e tonturas deslumbrantes seguem uma após a outra.

<sup>99</sup> É o próprio ato de escritura, em que ocorre o encontro de vários elementos ocasionando um curto-circuito; sendo, portanto, a passagem da individualidade à individuação, da copresença à relação.

imprevisto capace di fermare un frammento di vita in un solo istante, come una foto, come un haiku, come una Notazione<sup>100</sup>” (GALIANI, 2010, p. 26).

A escritura de descoberta em *Água Viva* posta essa precisão de esculpir e separar um “fragmento de vida” em um só instante como em uma foto. Uma escritura que fotografa.

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante, aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, 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? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo exista a grande resposta para mim (LISPECTOR, 1973, p. 15-16).

Como neste fragmento, podemos dizer que o tempo soberano, ou melhor, os tempos soberanos em *Água Viva* são: o “instante” ou “instante-já”; este último é o mais urgente do que o primeiro, pois está acrescido de um adjunto “já”; portanto, é um tempo que urge muito mais do que o instante, é o agora. E esse tempo é o tempo da linguagem, o tempo da escritura no romance.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico (LISPECTOR, 1973, p. 26).

Lispector, no desenvolvimento de sua pesquisa de escritura, aproxima o romance do texto fotográfico como dois lugares em que a finitude é captada: “fiz nascer uma cena, como em um flash fotográfico”. Barthes aproximou o haikai da fotografia dizendo que são lugares da “presença da ausência”, em que a finitude [fração de tempo] bloqueia e suspende o tempo cronológico, e, ao mesmo tempo, indica que o “noema” é o que diferencia esses dois textos. No texto fotográfico, o noema, diz Barthes, é o “C’est ça” [É isto!].

O tempo contraído em um instante, portanto, o “tempo que faz” é o que Barthes chama de tempo de “individuação” (BARTHES, [1978-1979] 2005, p. 87). Tal caráter de singularidade, em uma visão artística, pode ser aproximado à ideia do noema.

---

<sup>100</sup> “a Instantaneidade do Tempo, a Instantaneidade do Presente, um instante como um evento improvisado e inesperado capaz de parar um fragmento de vida em um único instante, como em uma foto, em um haikai, em uma Notação”

Para Clarice Lispector, o “tempo que faz” nunca se conclui, pois são os “instantes” vivenciados, experienciados, é a relação do “eu” com o “outro” pela linguagem. Na voz da protagonista de *Água Viva*, o instante reverbera e prossegue tecendo o futuro: “Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro” (LISPECTOR, 1973, p. 113).

Recortar instantes, trazendo para a escritura de *Água Viva* não a evidência ou consciência das coisas e dos fatos, mas o acontecimento, as simultaneidades e as alternâncias de emotividade e de reserva pessoal e impessoal, de inquietude e aflição através das experiências vividas; instantes deslocados do tempo e do espaço da linearidade prosaica e da cotidianidade da representação e repetição; instantes que se dividem em um antes e depois da escuta da vida e que permitem a protagonista vivenciar a aflição ativa na prática da escritura; não para fazer Literatura, mas para se colocar em prova do que seja a experiência do “Desejo de Escrever” ou do “Querer-Escrever”, como postulou Barthes.

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus venha. Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. [...] (LISPECTOR, 1973, p. 66-67).

Neste fragmento, o destaque para a aflição da protagonista-pintora-escritora como quem vai escrevendo e captando o “momento de verdade”, sem sabê-lo como dizê-lo na escritura, porque se trata de algo “inesperado” que se faz desconhecido, chegando ao ponto de dizer que poderia finalizar a escritura e terminar ali sua angústia. Tal sentimento pertence àqueles que escrevem como ato de pesquisa e de descoberta, no fragmento constatado pela metáfora realizada na expressão “ato de religião”.

Precisamos também falar de um outro modo de entender a finitude, desenvolvida por Barthes, que está ligada à ideia de morte e de luto. Não se trata de uma finitude do ser humano isolado, de um acerto de contas com o tempo, mas sim trata-se da relação com o que é insubstituível, cuja falta não é compensável; trata-se de um tempo que se contrai em uma

presença do insubstituível, um luto sem a possibilidade de elaboração, como Barthes reflete ao falar da fotografia do Jardim de Inverno, em *A câmara clara* (BARTHES, [1980] 2012, p. 91-94). Sobre essa foto, diz Barthes (BARTHES, [1980] 2012, p. 83): “Carência estéril, cruel: não posso transformar o meu pesar (a minha dor), não posso deixar derivar o meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento que eu vivo inteiramente na própria finitude da imagem”. O luto como um espaço que deve ser vivenciado e compreendido como um novo recomeço, um novo nascimento.

Lispector escreve:

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it e conforta-me não como vencida mas em um allegro com brio (LISPECTOR, 1973, p. 112-113).

Neste fragmento, lemos-sentindo a reflexão da protagonista como efetiva recusa à morte, um corpo que reage [alteridade] e se mostra com uma fraqueza humana nascida em num momento de dor [a exemplo da partida de pessoas que amamos ou mesmo pelo término de um amor, “o amor que termina”] e que se entrega à tristeza, justamente por pensar que é “cruel demais saber que a vida é única”, que, portanto, não há mais tempo para novas vidas. Porém, ao mesmo tempo, a protagonista segue a narrativa apresentando como solução a resposta de vida que deve ser vivida, apesar das angústias e sofrimentos, com “a pureza de uma alegria indomável”, uma “alegria atonal”, “doida e profunda”.

Nesse sentido, o ser humano deve viver com a “alegria do it” e confortar-se, não como pessoa vencida, mas nascida [ou renascida] em um ritmo “allegro com brio”. Esta expressão faz referência ao primeiro movimento de uma Sinfonia, Lispector expressa na sua escritura o ritmo da tessitura; desenvolvendo-a como escritura audiovisual, uma escritura que deseja ser escutada. Em outro momento dessa tessitura, Lispector convoca Mozart quando escreve: “Eu

que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart” (LISPECTOR, 1973, p. 15).

O discurso que envolve a “morte”, por conseguinte, é muito recorrente tanto em *Água Viva* quanto no Projeto *Vita Nova*. Para Barthes, que perdeu a mãe em outubro de 1977, a morte resulta como momento crítico de um evento doloroso, que o leva a pesquisar aquilo que identificou como “meio do caminho da vida” ou uma “vita nova” [identificando-se com *Vita Nova* (Dante) e *Vita Nova* (Michelet)].

Em Lispector, trata-se de um momento crítico, porém resultante do processo de criação estética e das relações estabelecidas no seu fazer pesquisa (datiloscritos e manuscritos) e desenvolver sua pesquisa (no romance). O movimento de pesquisa e de escritura tem, para Lispector, uma conexão de vida e de morte, de nascimento e morte como metáfora em seu processo de escritura como descoberta. “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância” (LISPECTOR, 1973, p. 15).

Podemos associar a ideia da morte como aquele momento da existência que é decisivo a todos, ou como diz Galiani (2010):

la morte determina in noi un Momento di verità che ci fa rompere col passato, ci fa comprendere quanto fugace sia la nostra esistenza, donandoci la possibilità di scegliere una nuova vita da vivere, probabilmente l’ultima vita che abbiamo a disposizione. È il lutto, “un lutto crudele” a “marcare la piega decisiva”; è esso, che facendo scoprire la morte come reale, segna il mezzo, la metà, della vita, la spezza, la divide irrimediabilmente in due parti, un prima e un dopo<sup>101</sup> (GALIANI, 2010, p. 25-26).

Ao considerar a morte descoberta como real, marca a metade da vida, a quebra, dividindo-a irreparavelmente em duas partes, uma antes e um depois, assim como discutimos em relação a noção de finitude desenvolvida por Barthes.

A percepção da vida diante da ideia de morte se transforma, precisamente, dando um novo conteúdo à “nossa jornada” e buscando um novo começo, no caso, do escritor, daqueles que lidam com a escritura, só pode ser a busca por uma “nova prática de escritura” (GALIANI, 2010).

---

<sup>101</sup> “a morte determina em nós um momento de verdade que nos (nos faz romper) rompe com o passado, nos faz entender o quão passageira é a nossa existência, dando-nos a oportunidade de escolher uma nova vida para viver, provavelmente a última vida que temos disponível. É o luto, “um luto cruel” a “marcar a virada decisiva”; é isso que, ao tornar a morte descoberta como real, marca o meio, a metade da vida, a quebra, a divide irreparavelmente em duas partes, um antes e um depois”

Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo. Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte (LISPECTOR, 1973, p. 19).

No fragmento acima, a conquista da liberdade de escritora, devido à morte – enquanto metáfora –, como ato de criação e o que nos interessa nesse movimento é a matéria prima com a qual trabalha o escritor [a língua, a linguagem], no caso, a protagonista chama de “dardo” (“e o que apenas importa é o dardo”).

Barthes, na obra *Crítica e Verdade* (1966), fez a distinção entre dois tipos de escritores, e para designá-los utilizou duas variações da palavra escritor em francês. O primeiro tipo comporta aquele escritor que realiza um bom livro, escrevendo-o apenas pelo trabalho com a linguagem, não recorrendo à transitividade desse verbo e, sim, pelo escrever como verbo intransitivo – a quem Barthes designou como *écrivain* (substantivo, em português: escritor); e, o segundo tipo, como aquele que escreve para dizer algo, afastando-se, portanto, da atividade principal do escritor que é o trabalho com a linguagem – a quem Barthes designa como *écrivant* (verbo escrever substantivado, em português: escrevente).

Podemos dizer que Clarice escreve seus textos literários simplesmente pelo trabalho com a linguagem, portanto, não recorrendo à transitividade do verbo “escrever”, de acordo com a definição de Barthes. Lispector apenas escreve. Em *Água Viva*, ela mostra-se nesse trabalho com a linguagem do ponto de vista de uma pintora-escritora.

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêm-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim:

“Tronco luxurioso”.

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1973, p. 32).

Neste fragmento, o que nos interessa destacar se situa na relação da escritora ao trabalhar com a linguagem; novamente apresenta a metáfora “dardo” como a matéria-prima, aqui evocando as palavras “soltas” que convocam, para além das imagens, o “som”; nesse percurso, a protagonista adentra a tessitura musical do texto, experimentando a densidade e aprofundamento da trama, afastando-se da relação significante e significado.

Um outro aspecto que desejamos retratar, neste fragmento, é o deslizamento da visão da escritora em sua escritura, passando pelo toque [“dardo”], chegando à audição [“som”]; em especial, quando a protagonista afirma: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som”.

Chegando à reta final de nossos argumentos, queremos trazer a palavra de Galiani (2010) sobre suas considerações do Projeto *Vita Nova* de Barthes. Para ela, *Vita Nova* é um projeto completo, pois Barthes se concentra nas condições de possibilidade da obra incluindo nelas uma série de problemas práticos, corporais e cotidianos. Desta série, foram indicados os desafios a serem superados – divididos em três momentos – por aqueles que desejam escrever algo como “vida nova”. São eles:

il “dubbio” che prende lo scrittore nel momento in cui deve scegliere il contenuto, il soggetto della sua opera; la “pazienza” con la quale “gestire” la propria vita con metodicità, evitando ciò che può dissuaderlo dal lavoro da compiere; la “separazione” dal mondo che lo scrittore vive e che lo rende “emarginato”, sintomatica quindi sia del disaccordo tra l’opera e la società (è la scelta di non considerare il giudizio che la società può avere dell’opera) che della solitudine, della singolarità, che lo scrittore e l’opera hanno vissuto durante la composizione<sup>102</sup> (GALIANI, 2010, p. 30).

Segundo estes momentos enunciados por Galiani (2010) a respeito do Projeto *Vita Nova*, consideramos que a escritura de *Água Viva* atendeu a cada desafio, afigurando-se como o tecido-configuração de *Vita Nova*. No primeiro momento, a respeito da “dúvida” em relação à forma-conteúdo e ao sujeito enunciativo. Lispector sempre escreveu em primeira pessoa do singular, em um “eu” transfigurado, um “eu Ideal” [o Imaginário que o escritor tem de si mesmo] nas palavras de Barthes. Depois, seguiu alterando o perfil da protagonista, de escritora para pintora, um exercício de pesquisa para distanciar o “eu Ideal” da personalidade, do autor-pessoa.

Em seguida, ao ir desenvolvendo sua escritura, em relação ao modo de dizer, Lispector, dos datiloscritos à edição publicada, passou por vários gêneros, conforme constatou Pessanha (1972) ao ler seu datiloscrito *Objeto Gritante* [abordagem realizada no capítulo 1 desta tese]: “Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário

---

<sup>102</sup> Aqui traduzimos e enumeramos os três momentos apresentados por Galiani (2010, p. 30): “1) a ‘dúvida’ que o escritor toma quando precisa escolher o conteúdo, o sujeito de sua obra; 2) a ‘paciência’ com a qual ‘administra’ a própria vida metodicamente, evitando o que pode dissuadi-lo do trabalho a ser feito; 3) a ‘separação’ do mundo que o escritor vive e que o torna ‘marginalizado’, portanto sintomático tanto da discordância entre a obra e a sociedade (é a escolha de não considerar o julgamento que a sociedade pode ter da obra) e a solidão, da singularidade, que o escritor e a obra experimentaram durante a composição”

(retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo”. Portanto, nesse primeiro desafio de *Vita Nova*, apontado por Galiani (2010), cremos que Lispector o superou realizando sua nova prática de escritura como “vida nova”, não caracterizando-a como um gênero específico, mas uma junção de vários tecidos fluindo na estrutura de fragmentos ou escritura rapsódica – como era o desejo de escrever, sonhado ou desejado por Barthes.

Lispector escreve:

[...] 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. [...] (LISPECTOR, 1973, p. 14).

Barthes anunciou essa “vida nova” como uma nova prática de escritura [uma “terceira forma”], a qual chamou de romance, como constatamos pelo nome dos dois últimos cursos, seus últimos ensaios e conferências proferidas. Nesse sentido, Lispector na sua busca anuncia que “gênero não me pega mais”, realizando uma nova prática de escritura como *Vita Nova*, valorizando a pesquisa e o modo de dizer, entrelaçando vários tecidos em sua tessitura, como bem apontou Pessanha (1972).

No segundo momento e desafio do Projeto *Vita Nova*, Galiani (2010) falou da paciente elaboração estética que o escritor precisa ter para realizar essa nova prática de escritura, de forma metódica e evitando os percalços que a vida real oferece a quem trabalha com a escritura. De forma que, podemos também afirmar que Lispector realizou plenamente esse desafio, conforme nossa investigação e reflexão apresentadas nos capítulos 1 e 2 desta tese, demonstrando o movimento de exotopia (termo bakhtiniano) [inclusive na própria pesquisa da imagem da escritura, na narrativa do romance] para a realização da criação da obra e a paciente elaboração de quase três anos, dos datiloscritos à edição publicada do romance.

Este segundo desafio também se atrela ao terceiro, que Galiani (2010) aponta como “a ‘separação’ do mundo que o escritor vive”, bem como de sua relação com a obra e a sociedade durante a composição. Da mesma forma, apresentamos tal superação realizada por Lispector, especificamente em se tratando do trabalho escritural destacando os instantes de vida, visualizados já nos datiloscritos.

Depois, Lispector realizou um trabalho estético que culminou com a diminuição dos eventos narrativos muito próximos do contexto psicoautobiográfico da escritora; realizando, portanto, o movimento de exotopia, o distanciamento primeiro e essencial para o ato criativo,

tanto devido ao distanciamento entre o autor e a obra/o herói, quanto a distância entre autor e sociedade. Esse distanciamento está situado nas reflexões acerca da Arquitetônica do Autor, postula por Bakhtin: nesta arquitetura, o autor-criador é o elemento constitutivo e estético da obra e o autor-pessoa diz respeito apenas ao cronótopo da vida real.

Nesse sentido, apontamos um fragmento do romance *Água Viva* em que Lispector afirma:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo.

Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento.

É de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade (LISPECTOR, 1973, p. 25-26).

Lispector localiza-se bem entre a realidade literária, em que praticava o papel do autor-criador, e a realidade cotidiana, da vida real, a qual se identificava com o autor-pessoa, com todos as suas experiências e vivências. Por isso, tal consideração em *Água Viva*: “Transfiguro a realidade”; essa transfiguração é o que na teoria bakhtiniana compreendemos como afiguração. Tal atitude estética abraça a ideia de Barthes quando, na *Aula inaugural* (proferida em 1977), definiu que o ideal de Literatura seria nascer como uma “recusa” ao paralelismo entre o real e a linguagem. Portanto, uma Literatura que fosse uma afiguração absoluta do real e que possibilitasse as “utopias de linguagem”. Mais à frente, Barthes afirma que a expressão mallarmiana “Mudar a língua” é concomitante com “Mudar o mundo”, uma expressão marxiana; que há, portanto, uma escuta política de Mallarmé por aqueles que o seguiram e o seguem (BARTHES, [1978] 2009, p. 23).

J. Ponzio (2010) esclarece que para ser *Vita Nova*, o romance deve ser intraduzível [distanciar-se da relação próxima entre significante e significado]; deve transformar a linearidade da narrativa em um labirinto; deve se tornar um lugar de encontro não marcado, mas circunstancial, eventual. Esse movimento de tornar-se é de relação, é de escritura. Nesse sentido, vale ressaltar que

La scrittura come spaziamento è dunque, al contempo, la possibilità della *Vita nova*, e la possibilità del lutto come mancanza di ciò che è insostituibile; essa è allo stesso tempo possibilità della morte e possibilità della *nuance*. Un corso di lezioni, dice Barthes in *La preparazione del romanzo*, è una complicità silenziosa, “è qualcosa che *ab ovo* deve, vuole morire – non lasciare un ricordo più consistente che la parola”. Questo *voler morire* è il sottrarsi alla finitudine come economia del tempo, sottrarsi al rapporto semantico in cui ogni elemento è sostituibile e traducibile: questo *voler morire* è voler restare voce, ed è dunque la stessa cosa del desiderio di scrittura, la *Vita Nova*<sup>103</sup> (PONZIO, J., 2010, p. 24).

O romance *Água Viva* se faz escritura, se faz espaço para o “querer-morrer” da própria linguagem-escritura, quando Lispector escreve: “Quero morrer com vida. Juro que só morrerei lucrando o último instante. Há uma prece profunda em mim que vai nascer não sei quando. Queria tanto morrer de saúde. [...]” (LISPECTOR, 1973, p. 55). Em outros dois fragmentos, a protagonista e a escritura, heróis de *Água Viva*, apresentam-se como “voz única”:

Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única (LISPECTOR, 1973, p. 28).

E eis que meu mal me domina. Sou ainda a cruel rainha dos medas e dos persas e sou também uma lenta evolução que se lança como ponte levadiça a um futuro cujas névoas leitosas já respiro. Minha aura é de mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única (LISPECTOR, 1973, p. 57).

Neste fragmento, também destacamos o trabalho com a linguagem, realizado pela escritora como “escritura ao quadrado”, anunciada por nós na introdução desta tese, a partir do pensamento de Derrida (2012) que versou sobre a escritura do visível, em sua obra *Pensar em não ver*. O trabalho realizado por Lispector, “entre a mão e a máquina”, demonstra não só seu gesto de escritura e paciente elaboração, como também a criação desse espaçamento que a obra *Água Viva* configura na sua forma-conteúdo, que nominamos, nesta pesquisa, como *escritura entrelinhar*.

---

<sup>103</sup> “A escritura como espaço é, portanto, ao mesmo tempo, a possibilidade de *Vita nova* e a possibilidade de luto como a falta do que é insubstituível; é, tanto a possibilidade da morte quanto a possibilidade de *nuance*. Esse *querer-morrer* está evitando a finitude como uma economia de tempo, evitando a relação semântica em que cada elemento é substituível e traduzível: esse *querer-morrer* está querendo permanecer uma voz e, portanto, é a mesma coisa que o desejo de escritura, a *Vita Nova*”

A “escritura ao quadrado” não foi realizada apenas nos datiloscritos da obra, mas também no próprio romance, como pode ser visualizada nos fragmentos acima; portanto, essa ocorrência estética gera as possibilidades artísticas e de descoberta da significação da própria escritura que se faz visibilidade. Não é reflexo, é refração; não é cópia, é ato de escritura. Escritura como texto de gozo, espaço onde ocorre a emancipação do “significante dal suo legame semantico con il significato, aprendo lo spazio della significanza, liberando la *nuance*, divenendo insostituibile e intraducibile”<sup>104</sup> (PONZIO, J., 2010, p. 23).

Lispector e Barthes, cronologicamente, não se encontraram em relação aos seus projetos de “preparação do romance”, pois Clarice falecerá um ano antes (1977) de Barthes iniciar seu curso sobre a preparação de um romance no Collège de France. Em nossa investigação, os esboços preparatórios de Lispector (datiloscritos e manuscritos de *Água Viva* – de 1970 a 1973) e de Barthes (os dois cursos *A preparação do Romance* e os manuscritos do Projeto *Vita Nova* de 1978 a 1980) configuram-se como espaços em que puderam sair do “romance” [objeto de pesquisa deles] e falar da pesquisa e, portanto, criaram uma metalinguagem para explicar a linguagem que pesquisavam, que buscavam. Nesses documentos, é a voz do autor que se manifesta; e no romance *Água Viva*, a configuração do projeto *Vita Nova*, é a voz da escritura, da linguagem como diz Barthes.

Nesse sentido, podemos dizer que em *Água Viva* temos um outro “herói” [na teoria bakhtiniana] central que se destaca que é a própria “escritura”, aliás, é o principal herói, visto que Lispector pesquisou a imagem da escritura que foi sendo desenvolvida pela protagonista; portanto, o romance é a própria pesquisa sendo realizada, em movimento como *Vita Nova*.

---

<sup>104</sup> “significante do seu vínculo semântico com o significado, abrindo o espaço da significância, liberando a *nuance*, tornando-se insubstituível e intraduzível”

Considerações  
Referências  
Anexos



## CONSIDERAÇÕES

### I

#### Algumas considerações (últimas palavras) mas não finais

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.

Não me interessa aqui indagar se as origens dessa epidemia devam ser pesquisadas na política, na ideologia, na uniformidade burocrática, na homogeneização dos *mass-media* ou na difusão acadêmica de uma cultura média. O que me interessa são as possibilidades de salvação. A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico.

*Ítalo Calvino*

Parece-nos muito apropriado, neste trabalho de tese em que se apresenta uma possibilidade de leitura do romance *Água Viva* de Clarice Lispector, trazermos a voz de Calvino falando da Literatura como oportunidade para que os leitores, contagiados por ela, possam criar “anticorpos”, ou seja, fortalecerem-se intelectualmente e, em especial, linguisticamente sabendo apropriar-se melhor da linguagem verbal, escapando, assim, dos discursos ordinários que homogeneizam pensamentos e atitudes. A riqueza da leitura de bons textos literários reside, essencialmente, na multiplicidade e heterogeneidade de bons pensamentos, atitudes e razoabilidade.

Portanto, saber de Literatura é um ato de grande responsabilidade e de abertura para a aquisição de uma postura crítica perante o mundo. Na atividade responsável de leitura-formação, o importante não é apenas formar leitores, condenados a uma só atividade (o ler), mas formar leitores-escritores do (bom) texto literário e formar o gosto estético desses leitores, entendendo-se “gosto” como a “principal atividade cultural, entre as faculdades políticas dos homens” (ARENDR, 1979, p. 277).

Neste trabalho de tese, ao desenvolvermos um percurso de investigação e interpretação dos datiloscritos e do romance *Água Viva*, delineando assim uma leitura-escritura de natureza

histórica, filosófica, literária e estética, procuramos, de certo modo, realizar, como preconizava Barthes, o encontro entre duas grandes disciplinas, a Linguística e a Literatura [o que já era realizado por Bakhtin e o seu Círculo e pela Escola formalista, primeiramente por Jakobson, como foi citado por Barthes no ensaio “Linguística e Literatura”]. Nesse sentido, consideramos importante a formação literária e linguística do leitor, visto que tal formação compreende uma responsabilidade maior, ética e moral, que nos atravessa e nos mostra, como surgiu, sobretudo nos tempos atuais, uma emergência de escritura. Assim, todos os seres humanos deveriam ter direito à Literatura – como já dizia Candido (1995) –, discurso que ampliamos para: que todos tenham o direito à escritura. É a Literatura, a escritura que nos desafia a refletirmos sobre nós e sobre o nosso outro, a nos relacionar, a como vivermos juntos.

Por isso, afirmamos que só quando nos compreendermos como sujeitos sócio-históricos e entendermos o sentido humano e humanizador da escritura literária é que teremos alcançado o nosso direito, direito de aprendermos por meio da vivência e da fruição estéticas que “(...) há coisas que só a Literatura com seus meios específicos nos pode dar”, já nos esclarecia Calvino (1990, p. 11), em sua obra: *Seis propostas para o próximo milênio*.

A leitura, enquanto tema deste trabalho de pesquisa, moveu-se pela orientação de uma Semiótica Literária, como postulou Barthes ao refletir sobre o encontro das duas disciplinas, Linguística e Literatura. Ao investigarmos e interpretarmos nosso objeto de estudo, o romance *Água Viva*, realizando as atividades norteadas pelos princípios definidos pelo semiólogo, apoiamos-nos em aportes teóricos com cerne nas Teorias do sentido, ou seja, na Teoria do Texto, da Literatura, da Escritura, da Enunciação, por uma escuta da palavra literária.

Nesse percurso, trilhamos, de um lado, a orientação da Crítica Textual em um estudo comparativo entre os datiloscritos do romance *Água Viva*, a fim de verificarmos nas diferentes versões os “traços-riscos” do estilo de Clarice Lispector, sem, contudo, aprofundarmos nos estudos de orientação da Crítica Genética. Temos ciência de que efetivamos um trabalho situado no limiar entre a Crítica Textual e a Crítica Genética, ao lermos, analisarmos e interpretarmos os documentos-gênese de nosso objeto estético, especialmente falando dos trinta fólios de cada datiloscrito, os quais obtivemos a autorização para uso de imagem [o que nos possibilitou uma pesquisa mais aprofundada], e da pesquisa *in loco* na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) e no Instituto Moreira Salles (RJ), espaços em que tivemos o contato com os originais dos datiloscritos. Para um efetivo trabalho no viés da Crítica Genética seria necessária a leitura, análise e interpretação dos três datiloscritos em sua íntegra, o que cremos ser interessante para pesquisas futuras.

Vale lembrar que quando falamos em “transmissão” de texto [estabelecer, interpretar e editar textos, especialmente os literários], na linha da Crítica Textual, Filologia, é perfeitamente adequado usarmos esta palavra; é teórica, é científica. Portanto, nossa empreitada e cuidado especial ao trabalharmos neste viés é a de apresentarmos uma interpretação que restituísse a genuinidade do estilo de Lispector ao seu texto, tendo em vista às novas e futuras publicações de seu romance. É nosso desejo de que a obra *Água Viva* seja editada várias e várias vezes, respeitando-se a forma dada por Clarice Lispector ainda em vida.

Se pensarmos o termo “transmissão” no campo da Literatura, na leitura de um texto literário como *Água Viva* – um romance como *obra de arte* –, não funcionaria. Os textos com capacidade de transmitir alguma coisa são os textos considerados, na teoria bakhtiniana, simples, primários: que são os textos da comunicação, da informação (jornalístico, publicitário, jurídico etc.). O texto literário é texto secundário, complexo. O autor-criador quando escreve, não apenas escreve, mas cria também uma escritura, uma linguagem. O texto simples, primário nasce e morre no sistema fechado da comunicação. Por sua vez, o autor-criador não utiliza a escritura como mera ferramenta com o objetivo de transmitir uma determinada mensagem no canal da comunicação-informação.

Nesse sentido, o ato de escrever, de criar uma escritura sobre a escritura, também através de uma linguagem que ainda não sei, nem a conheço, é o gesto-movimento do *écrivain* [escritor] – uma das designações que Barthes (a outra é *écrivain* [escrevente]) esboçou para falar das atividades que têm entre si apenas uma referência ligada ao material que utilizam: a palavra. O escritor realiza uma função e o escrevente realiza uma atividade; na origem da palavra “escritor”, Barthes explica em nota que esta função diz respeito àquele “que escreve no lugar dos outros” (BARTHES, 1966, p. 33), não que ele seja “pura essência”, mas que sua ação imanente ao objeto se exerça sobre a linguagem, a escritura, seu instrumento.

Portanto, nesse sentido, Lispector na atividade de escritora trabalhou a palavra e se absorveu nela, refletindo e interrogando o mundo, a Deus, em um “como escrever” na busca de sua escritura, seu modo de dizer. Em seu próprio movimento de escritura, Lispector encontra seu ponto mediador, reencontra o mundo e o questiona, sem encontrar uma resposta definitiva.

Tal movimento na construção artística de *Água Viva*, aproxima-se do que Barthes explicou sobre a função do escritor, a qual comporta dois tipos de normas, as reflexões pertinentes nesse fazer estético: “normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição)”; justamente porque a “palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura”, afirma Barthes (1966, p. 33).

Nesse sentido, o escritor é aquele que perde sua própria estrutura e a do mundo na estrutura de suas palavras na obra; palavra como matéria trabalhada (palavra sobre palavra, discurso sobre discurso, enunciação sobre enunciação, escritura sobre escritura), ou seja, o mundo real serve ao escritor como pretexto na sua elaboração estética. “Para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo” (BARTHES, 1966, p. 33). Lispector é uma escritora intransitiva.

De outro lado, trilhamos o caminho dos estudos dos elementos da Arquitetônica Estética de Mikhail Bakhtin e seu Círculo com as perspectivas da Teoria do Texto e da Escrita desenvolvidas por Roland Barthes, estabelecendo um diálogo com outros pensadores e com as contribuições da Semiótica do Texto, enquanto semiótica interpretativa, partindo da leitura da obra *Água Viva* desde seu contexto de gestação ou cronótopo de criação artística.

Nesses termos, para além das interpretações e compreensões já estabelecidas e tecidas ao longo desta tese, queremos destacar algumas abordagens sobre o autor e a autoria, o leitor e a leitura, nas perspectivas de Bakhtin, Barthes e Lispector, bem como tecermos algumas palavras sobre o romance *Água Viva*, o herói deste trabalho de pesquisa. Tais abordagens resultam importantes, a nosso ver, para o acabamento textual da pesquisa aqui desenvolvida.

Para Bakhtin, em sua Arquitetônica Estética, o autor-pessoa (autor-biográfico) não tem relevância em se tratando do corpo textual, pois o filósofo se interessa pela voz social que escreve, ou seja, se interessa pelo autor-criador que faz parte integrante do objeto estético. Nesse sentido, o autor-pessoa está ausente do texto e, portanto, é insignificante para a leitura, interpretação e compreensão, pois o texto literário tem vida própria, vive no “tempo grande” da Literatura, desvinculado da autoridade do seu autor-biográfico. Por isso, o autor-pessoa não pode ser entendido como chave de leitura de um texto, tampouco a presença autoritária na tessitura do texto; ou, como diria Bakhtin, pode ser considerado apenas como ponto de partida para o início de uma leitura e interpretação.

Destacamos duas afirmações de Bakhtin:

O mundo que é correlato comigo, como eu, não pode, em princípio, entrar na arquitetura estética. [...] contemplar esteticamente significa relacionar o objeto ao plano valorativo do outro (BAKHTIN, [1920-24] 2010, p. 143).

A relação de valor consigo mesmo é esteticamente improdutiva (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 202).

Estas afirmações, abraçam bem a definição de algumas reflexões que mostramos sobre a relação entre autor-herói-obra; e ajuda-nos a compreender que se o autor fala com a voz de autor-pessoa isso o configura como portador de uma comunicação-informação que daria uma

forma definitiva e definitória ao texto literário. Um texto deste tipo poderia ser lido apenas como objeto na própria constituição e acabamento estético, em outras palavras, não poderia configurar-se como a manifestação de uma ideia, na forma do “herói”.

Augusto Ponzio (2012) explica que tais considerações de Bakhtin se referem à alteridade, pois sem ela, a compreensão da arquitetônica não seria possível, nem é possível o valor estético, sendo o “‘eu’ por si mesmo incapaz de descrever a própria arquitetônica” (PONZIO, A., 2012, p. 275).

Nesse sentido, o autor é o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema da narração, como dissemos, ele é um elemento intrínseco na tessitura do texto literário, e por isso, torna-se uma ausência, um branco da escritura, um anonimato, permitindo ao texto existir como tal.

Barthes define o autor como uma personagem moderna, que era necessário ser “morto” (ser um fantasma) para “renascer” afigurado na tessitura do texto. Segundo o semiólogo, o sujeito se ausenta do texto começando-se pela sua própria identidade de corpo que se escreve. O que interessa para Barthes, é a linguagem, por isso, quem fala no texto é a linguagem, não o autor. Por conseguinte, a linguagem precede o leitor e renasce no ato da leitura.

Em Bakhtin, que aprecia o discurso, a linguagem é exercida pelo próprio sujeito e na qual coexiste o *outro*, a orientação é feita para o *outro*. Por isso, podemos dizer que o autor de um texto literário e dialógico mantém sua narrativa estruturada em função do *outro*, a quem o sujeito da narração se dirige, especialmente se realizando no discurso indireto livre, de estilo pitoresco. Assim, a escritura de Clarice Lispector se inscreve ao iniciar-se [no primeiro fragmento] elegendo o Outro, que comporá com ela a escritura de uma pesquisa de descobertas.

Ao se completar esse percurso sobre a autoria, o texto assinado e publicado se abre ao cronótopo do leitor, para a imaginação do leitor. O autor volta no corpo do texto como um fantasma. A vivência que nasce do romance *Água Viva*, a cada nova leitura, transforma o contato do leitor com o próprio tecido textual. Jamais são ignoradas a presença e a ausência do autor mediadas pelo herói e, não se escapa uma ou outra confusão quando se procura o corpo (ou grão da voz) que fala no texto literário, podendo até coincidir com a personalidade Clarice Lispector.

Deve-se observar que não se nega a vida do autor. Quando Barthes fala da morte do autor, refere-se ao modo de ver o autor no texto; o corpo do autor é renascido outro no seu texto. Ao término da obra, ela passa a circular e o texto se abre, como enfatizamos anteriormente, ao cronótopo do leitor, para o jogo da leitura. E que seja um leitor-escritor, ativo na construção e produção de sentido no ato de leitura de um texto literário, cabendo a esse leitor a última palavra

sobre este texto. Claramente, essas categorias autorais perpassam o romance *Água Viva*, estendíveis também para a leitura de outros textos literários e artísticos.

O enredo em *Água Viva*, que corre em fios pelas tessituras dos fragmentos, é inteiramente desprovido de qualquer função concludente e definitiva, e de representar assim um texto que conclui: a vida não conclui, nem *Água Viva* quer concluir. O movimento arriscado que podemos perceber nele [enredo] é a de colocar-nos em diferentes situações não determinadas para que nos façam reagir na responsabilidade de leitores (eleitores), e para que nos provoquem a impossibilidade de não nos mantermos apenas no primeiro contato de leitura [literal e mecânica], mas que ultrapassemos o limite desse acontecimento para chegarmos no lugar da escritura. A enunciação literária diz muito mais do que o sentido literal das palavras que compõem a frase.

A protagonista se coloca no cronótopo literário, fora do tempo e do espaço cotidiano, afigurando-se como um ser vivente em um texto inacabável. Cruzam-se as suas consciências [diálogo interior e diálogo exterior] com os seus mundos, cruzam-se os seus horizontes integrais, onde a vida e a arte tornam-se a dialogar. No ponto de interseção de arte e vida situam-se os pontos culminantes de *Água Viva*. É nesses pontos que se localizam as junções do todo romanescos. A combinação das vozes, dos discursos plenos da protagonista sobre si mesma e o mundo, provocados pelo enredo, mas que não cabem no enredo, desviam continuamente o leitor em um outro lugar de interpretação.

Em *Água Viva*, percebe-se que a palavra [como “quarta dimensão”] e a escritora se desafiam, e o resultado é o trabalho enriquecedor de linguagem que ela demonstra na tessitura de seu romance. Neste romance, trata-se de uma visão da imagem da escritura, do gesto de escritura que vai se desenvolvendo, se avolumando e se descobrindo. Aparecem palavras-imagens, afigurações diversas, metáforas, reflexões filosóficas, animais, plantas, reminiscências, dúvidas, pensamentos-sentimentos, morte, vida, alegria, tristeza, elementos musicais, químicos, físicos, matemáticos, sinestésias etc., com certa recorrência e que preenchem, tonalizam, pintam e tornam os fragmentos de Escritura entrelinhar, Escritura de instantes em partituras verbo visuais; um convite visual e sonoro para o leitor adentrar esse universo romanescos de Lispector em *Água Viva*.

Por isso, podemos afirmar que a leitura de *Água Viva* é intrigante porque é uma experiência do nascimento de um discurso literário, acolhido em seu momento de chegada [primeiro fragmento, Lispector, 1973, p. 9], de ser plasmado, de ganhar forma, contorno de discurso já iniciado; isto se refere à importância do branco da escritura trabalhado por Clarice Lispector (como demonstramos na investigação dos datiloscritos no Capítulo 1).

Levamos em consideração a leitura do espaço branco na página inicial do romance como componente da vida da protagonista, que já aparece para nós no “meio do caminho” da sua vida. De toda forma, também é possível ler a dialogicidade desse espaço como sendo a relação entre autor-pessoa e autor-criador; entre autor e herói; ou mesmo entre escritura e vida.

Tal configuração, espaço branco da página e a parte verbal, altera, ou melhor, compõe a estética no suporte que abriga o texto literário e lhe dá sentido; interage e fala pelo gesto da escritura. Mallarmé é o artista que deu importância ao branco da escritura, aponta Barthes. Nesse sentido, podemos dizer que Clarice Lispector, em *Água Viva*, inaugura uma escritura visual, em que tanto a parte literal (do signo verbal) quanto a parte do não verbal (os espaços brancos da página e os espaços brancos diferenciados entre os fragmentos) formam o texto literário. E juntas, devem ser lidas. A partir dessa constatação e princípios da configuração da escritura em *Água Viva*, é que nominamos a escritura deste romance como Escritura entrelinhar, uma referência também às reflexões de Derrida (2012) quando versou sobre a “arte do visível”.

Outra inovação que destacamos no romance lispectoriano é a realização da escritura como escritura de pesquisa e de descoberta, realizando-se como configuração do Projeto *Vita Nova* de Barthes (reflexão apresentada no Capítulo 3). Tal escritura foi sendo modelada passo a passo até a realização de um acabamento estético dada por Lispector, porém ratificando que: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1973, p. 115). Nestes termos finais [último fragmento do romance], a escritura ganha assinatura e nasce para o mundo da Literatura, para o cronótopo do leitor.

A protagonista-pintora-escritora de *Água Viva* tece uma constelação de metáforas das quais destacamos duas, a expressão “estado de graça” e o substantivo “beatitude”. Em nossa interpretação, Clarice designou a consciência criadora como “estado de graça” e a visão estética do autor e seu gesto de escritura [visão estética que leva à arte] como “beatitude”. Expressão e substantivo extraídos dos seus contextos originários para compor uma nova significação na escritura lispectoriana; ambos ligados ao ato estético.

O leitor que vier ao encontro de *Água Viva* chegará no instante de “aleluia”, momento em que, no ato da leitura (que seja leitura como produção), o texto e a escritura de Lispector se “plasmam”, apresentam-se e tomam forma como voz única que evoca sentidos; é o instante de alegria por nascimento, um júbilo à forma-conteúdo.

Com relação a parte de nossa investigação e interpretação das datiloscritos e manuscritos do romance *Água Viva* pelo viés da Crítica Textual, constatamos que tais documentos trouxeram mais evidências para pensarmos e traçarmos a leitura da obra *Água Viva*. Ler os manuscritos e datiloscritos do cronótopo de criação do romance foi desafiador e,

também, emocionante. O manuseio dos documentos que foram de Clarice foi um acontecimento inenarrável. Só posso falar com Clarice: “É com uma alegria tão profunda” (LISPECTOR, 1973, p. 9).

Ratificamos a importância destes documentos e afirmamos que o conhecimento e a leitura deles clareiam as ideias evocadas, refletidas e refratadas por Lispector na escritura do romance, especialmente em relação ao uso das metáforas, e aqui citamos mais duas. Por exemplo: no título do primeiro datiloscrito *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, tal expressão “atrás do pensamento” é muito frequente no corpoescrito de *Água Viva*, e foi utilizada nos fragmentos como metáfora do “subconsciente”, uma variante autoral que se configurou no romance publicado em 1973; nos datiloscritos, *Objeto gritante* e *Objecto Gritante*, a metáfora título foi extraída do fragmento em que Clarice fala que é uma máquina de escrever, como um objeto “que cria outros objetos”, um “objeto que grita” [especialmente em relação à repetição mecânica das teclas que soam e pelo ato de criar, ressoar, falar indireto], finalizando sua reflexão se autodefinindo como “objeto gritante”, portanto, para ela, um “objeto urgente”. Outro elemento que se destaca na narrativa, para além das metáforas, é a tessitura rítmica ou, podemos dizer, partitura verbo visual da escritura em *Água Viva*, aqui, destacada em parte no fragmento da máquina de escrever, evocada pela imagem da máquina que rompe o silêncio do tempo com o som das teclas, tramando, assim, no corpo do texto uma dimensão musical.

Em *Água Viva*, pode-se vislumbrar a própria forma da obra e sua razão interna, sua ansiedade de dar consistência à multiplicidade das relações que mantemos, enquanto seres humanos, em ato e potencialidade com o próprio ser que somos e pela relação com o outro: mundo, animais, plantas, fatos, coisas do mundo e seres humanos. O mundo que nos apresenta Lispector é um mundo conectado, de relações intercorpóreas e múltiplas; uma densa rede de conexões complexas.

Cada fragmento de *Água Viva* evoca cenas e imagens ora coloridas, como a sequência das narrativas sobre as flores, a alvorada; ora escurecidas pelo frescor da noite ou mesmo com a questão do nascimento, da baixa luz, que acontece sequencialmente no percurso da pesquisa da escritura. Tece-se uma rede de relações em que Lispector amplia os detalhes de suas descrições a ponto de adquirirem dimensões bem maiores do que o ato em si imaginado pelo leitor, alargando seu discurso de modo a nos proporcionar (enquanto leitores) um horizonte de novos sentidos, tal como acontece a partir da cena da gata parindo, ou mesmo da descrição das flores em sua composição biológica corporal, e ainda mais filosófica quando narra o encontro com um homem bonito na rua que lhe dá um sorriso, não por flerte e sim “por nada”, sem interesses ocultos, apenas por atração agapástica [de ágape] pelo *outro*, por vitais relações

intercorpóreas, onde o Outro é o imprevisível, o inesperável, por excelência; o verdadeiro encontro não é programável, não é previsível, por isso é considerado evento único e irrepetível.

Em outros fragmentos, as pequenas reflexões, às vezes sucintas ou às vezes longas tessituras, sobre os mais variados discursos temáticos, do quais destacamos aqui os que versam sobre a história geológica da Terra (na questão das grutas, estalactites etc.) e sua composição química; outras com referências históricas, artísticas (música, pintura, fotografia etc.) e das Ciências Matemáticas, da Astrologia e da Física etc. A ideia de Lispector se desenvolve pela voz e jamais a renunciaria. A protagonista não fala apenas enquanto voz única e integral, mas ao falar interfere no diálogo interior do outro, do seu destinatário ideal, procurando reforçar-lhe suas ideias. Portanto, pode-se falar em vitória de uma voz, neste ou noutro fragmento, ou de sua combinação de vozes, lá onde elas são acordes, para buscar uma metáfora musical. O que se ressalta dessa narrativa não é a ideia (o conteúdo), mas o acontecimento da interação dessas vozes na “orquestração” realizada por Lispector.

Por sua vez, *Água Viva*, em nossa compreensão, é a metáfora que abarca o todo arquitetônico dessa obra de Lispector; e, também, enquanto forma-conteúdo, costura um emaranhado de relações infinitas formando um tecido literário que inclui tanto as relações passadas e as futuras, possíveis e impossíveis, entre seres viventes. A trama se escorre a partir do ponto de vista da protagonista que se lança na escritura de instantes vivos; um tempo de enunciação por parte da personagem-escritora [autor-criador] e também de enunciação por parte dos leitores, nesse caso, do público leitor. Assim, a obra segue seu curso no “tempo grande” (Bakhtin) e no “campo infinito da significação” (Barthes) com seu cronótopo no limiar e sem fim.

Clarice Lispector realiza a potencialidade da palavra literária no romance *Água Viva*. Só na Literatura é possível tal pesquisa ambiciosa, sem arrogância e como espaço para “utopias da linguagem” (BARTHES, [1978] 2004).

Lispector se debruça sobre a linguagem na construção estética de *Água Viva* [como vimos no Capítulo 1, por um período de quase três anos, na atividade de exotopia temporal, espacial, como acontece quando o escritor se posiciona em seu ato criativo estético], transformando-a assim na linguagem do mundo, do “eu” e dos “outros”, das relações que se estabelecem entre o “eu” e os “outros”, sejam sob a realidade que vemos e mais ainda sob a realidade que não vemos, do que é invisível, mas essencial, à nossa leitura cotidiana, à nossa percepção, mas que está aqui, em nosso mundo real, como o ar que respiramos, o ecossistema e suas multiplicidades de vida e seres viventes, e nós como centro desta arquitetônica do viver neste mundo.

Uma intenção que podemos abstrair dessa nossa interpretação estético-filosófico-literária de *Água Viva* é de que Lispector, em sua escritura, traz-nos algo novo em relação ao nosso olhar, ou melhor, chama-nos a atenção para olharmos com mais alegria, amorosidade [amor ágape] e leveza para as nossas relações no “instante-já” em que vivemos e para o mundo em que vivemos, através do tecido literário que mostra-nos um mundo de vida plenamente “vivo” com toda sua dialogicidade.

Diante dessa capacidade de “beatitude” da escritora, do olhar oblíquo da artista [afigurado também na imagem de rosto, na capa desta tese], podemos vivenciar o “presente”, o “instante-já” como se fosse o nosso último momento de vida neste plano da vida real, vivendo não o “*carpe diem*”, mas um “*et nunc*”, um “instante no limiar”. Ou se hipotetizarmos o seguinte evento: uma personagem que recebe a informação que irá morrer em seis meses. O que essa personagem faria? Coloque-se no lugar desse “outro” e sinta, ou, inspirada em Clarice, pense-sinta. É com essa sensação de querer viver tudo que não foi vivido no agora, no instante-já, que tudo ganha novos valores, intensos e de muita leveza. E no *como viver* tais momentos, deixando as das dores da alma [como a partida de pessoas que amamos, ou mesmo o amor que termina] de lado e vivendo com a “alegria do it” em um ritmo composto de “pensar-sentir” na tessitura da vida, no ritmo do “allegro com brio”, no viver o instante-já, sempre nascendo novamente, renascendo para um novo instante. Ou seja, a orientação para um viver à deriva, no abismo, no “*et nunc*”; este é o convite e o desafio proposto pela escritura lispectoriana em *Água Viva*.

Para quem espera encontrar uma história em *Água Viva*, para que possa memorizá-la e depois contá-la do começo ao fim, afirmamo-lhes que não espere, apenas vivencie cada fragmento permitindo-se, por meio do jogo da escritura, nos erigidos signos verbais e não-verbais metamorfoseados, pensar-sentir essa escritura de instantes, essa escritura entrelinhar ali tecida, destacando-se além da escritura como herói do romance, as relações entre o “eu” e o “outro”, em diferentes graus de dialogicidade. Nesse universo lispectoriano, todos os seres e a escritora estão em plena comunhão.

Portanto, *Água Viva* é um corpoescrito, feito de muitos fios de tecido; esse é o único corpo do autor que interessa. Por isso, Lispector, no antepenúltimo fragmento de seu romance, esclarece ao leitor justamente isto: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1973, p. 115).

Sem dúvida que o autor-pessoa existe, a personalidade, mas no romance de Lispector é outro corpo que se mostra e nos deve interessar, o corpoescrito, pois a voz que fala é uma construção social, é a linguagem. Do autor-pessoa, autor-biográfico ficam as pegadas, os riscos, os rastros. E o leitor, consciente dessa plena ausência, segue a sua trilha, apenas como primeiro

movimento de leitura, entendendo-as, segundo Bakhtin nos ensinou, como elementos *interpretantes de identificação* (contexto imediato); e depois, aprofundando-se na leitura, já no contato mais homológico com o texto propriamente escrito, segue-se para a leitura no nível dos *interpretantes de compreensão respondente e responsiva* (contexto mediado).

Nesse sentido, podemos dizer que o escritor escreve para um destinatário hipotético e que a atividade da escritura deveria ser capaz de criar espaços de compreensão respondente esperando que do outro lado haja um leitor ideal, que na prática do ler seja também escritor, capaz de reinventar continuamente o texto, em uma leitura interminável e sempre recomeçada.

## II

### O que mais Clarice me fez ver e pensar-sentir

Se pudesse escolher uma forma de escrita bem antes da escrita da tese, certamente escolheria a forma ensaio; a forma ensaística apresentada ao mundo por grandes escritores, mas não é assim. Descobri no “fazendo a pesquisa” com Clarice Lispector, por meio das leituras e pela própria escritura que não se produz algo antes, como o desejamos, como pensamento-sentimento, mas que produzimos algo somente no processo de criação. No meu caso, no processo da própria escritura da tese; tendo aprendido que no *gesto de escritura* o que se deseja *dizer* no texto vai se tecendo sempre de uma outra forma, muitas vezes nem pensada anteriormente; o *dizer* vai se tornando tessitura, tecido como nos ensina Barthes, vai se constituindo pela enunciação, como diz Bakhtin, não mais como a expressão desejada e abstrata, enquanto projeção no pensamento. E regra geral, somente o *outro* é quem vai nos dizer que tipo de texto nasceu pelas nossas mãos e gesto de escritura, mais cedo ou mais tarde, em nosso cronótopo biográfico ou fora de nosso tempo cronológico.

A cada novo ato de leitura do que já estava escrito, a cada nova incisão, a cada retomada da escrita, lá está a forma se constituindo, nascendo com o texto escrito, lá no ato da escrita e no ato de ler está a escritura, o movimento criativo que engendra o que Bakhtin chama de compreensão respondente e diálogo, e Barthes chama de escuta e escritura. Esta escritura me portou avante, e, então, fui tecendo aqui e ali, costurando, trocando e modificando o texto em um ritmo que a própria tese ia me fazendo escutar, além da escuta atenta aos mestres com os quais dialoguei neste processo de pesquisa.

Evidentemente que os textos têm seus contextos, cada cronótopo de criação exige uma forma-conteúdo; a existência dos textos tem suas implicações sociais e históricas, tem suas

normas extrínsecas e intrínsecas. A tese é um texto, entre tantos gêneros acadêmicos, que tem regulamentações, porém nesse emaranhado da forma oficial, nesse mesmo ambiente e forma reguladíssima, a minha forma *de dizer e como dizer* a tese se mostrou, justamente pela escritura, esse gesto que faz nascer para o mundo toda a singularidade do escritor, que só se faz pelo viver e pela vivência de uma leitura-escritura, pelo ato de ler e de escrever.

Nesse sentido, vivenciei o nascimento e o desenvolvimento de um texto-tese que ganhou uma forma-conteúdo no próprio ato de enformação, todavia não trascurando de plasmar minha pesquisa na direção de um traço de uma escritura escrevente que atravessaria e orientaria o discurso literário na escuta de e entre muitas vozes, linguagens, autores, intertextualmente. Embora seja um texto nascido em um cronótopo acadêmico, se constituiu e se entrelaçou por múltiplos outros cronótopos, com as particularidades e singularidades de um gesto de ver-escrever, no movimento de uma separação necessária como assinatura de um ato responsável, instante em que começa a vida própria do texto como obra. Enfim, não é o autor que escreveu o texto a liberar-se da própria obra, mas é o texto, a um certo ponto, que cansado do seu autor, se libera dele como autor-autoritário. Também esse texto-tese ganha sua autonomia e torna-se de vital importância para o cronótopo do leitor, constituindo-se em uma nova relação, não prevista, não escrita. O texto de escritura vive nessa relação, onde a vida dele depende, enquanto vivência como obra que não fecha o discurso, mas o reenvia continuamente. É o caso que encontrei nesta pesquisa e nesta escritura dialogicamente exposta, tecida por cronótopos diferentes e relações intercorpóreas, chamada *Água Viva* e assinada “Clarice Lispector”.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, A. C. Objeto gritante, uma confissão antiliterária. *In: LISPECTOR, Clarice. Água Viva*. 1ª ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019a.
- ABRANTES, A. C. Escrita elástica. *In: LISPECTOR, Clarice. Água Viva*. 1ª ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019b.
- ARENDDT, H. A crise na educação. *In: ARENDT, H. Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. B. Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARQUIVO CLARICE LISPECTOR. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de março de 1972. Ano LXXI. N.º 24.200. Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro-RJ.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida. Introdução de Luís Augusto Fischer. 1.ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- BACHTIN, M. M. [1975]. Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. *In: BACHTIN, M. M. Estetica e romanzo*. Traduzione di Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi, 1979.
- BACHTIN, M.M. [1965]. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Tradução de M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.
- BACHTIN, M. M.; VOLOSINOV, V. N. [1929]. **Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione**. A cura di Augusto Ponzio. Traduzione dal russo di Luciano Ponzio. Lecce: Edizioni Pensa MultiMedia, 2010.
- BAILEY, C. F. P.; ZILBERMAN, R. **Clarice Lispector: novos aportes críticos**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- BAKHTIN, M. M. [1979]. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Introdução Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. M. [1920-24]. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. Organizado por Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. M. [1975]. **Questões de Literatura e de Estética (A teoria do Romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 6.ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. M. [1979]. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6.ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. [1963]. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, M. M. [1965]. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, M. M. [1975]. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Edições 34, 2018.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. [1929]. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARONAS, R. L. **Do Acordo à Reforma Ortográfica**: reflexões linguísticas & discursivas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BARTHES, R. [1953]. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, R. [1972; 1953]. **Novos Ensaios Críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, R. [1979] **Sollers escritor**. Tradução de Ligia Maria Ponde Vassallo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BARTHES, R. [1981]. **O grão da voz**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTHES, R. [1975]. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, R. [2002]. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France – 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. [1978]. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, R. [1984]. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. [1993; 2002]. **Inéditos, I**: teoria. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Coleção Roland Barthes. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. [1978-79; 2003]. **A preparação do Romance I**: da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. [1979-80; 2003]. **A preparação do romance II: a obra como vontade.** Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. [1966]. **Crítica e verdade.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, R. [1973]. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita.** Lisboa – Portugal: Edições 70, 2009.

BARTHES, R. [1973]. **O prazer do texto.** Tradução de J. Guinsburg. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, R. [2003]. **La preparazione del romanzo I: Corsi e seminari al Collège de France.** Tradução de Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano: Mimesis Edizioni, v. 1, 2010.

BARTHES, R. [1980]. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, R. [1982] **O óbvio e o obtuso.** Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2015.

BARTHES, R. [1970; 2005]. **O império dos signos.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2016.

BARTHES, R. **Album: Inediti, lettere e altri scritti.** Tradução de Deborah Borca. Milano: Il Saggiatore, 2016.

BLANCHOT, M. [1955]. **O espaço literário.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLECUA, A. **Manual de Crítica Textual.** Madrid: Editorial Castalia, 1983.

BOENO, N. S. **A escritura metafórica de Clarice Lispector em *Água Viva*.** Monografia de Conclusão de Graduação. Instituto de Linguagens. Orientador: Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 1999 (pen-drive).

BOENO, N. S. **Memórias Literárias: das práticas sociais ao contexto escolar.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

BOENO, N. S. A escritura entrelinhar de Clarice. **Anais [...].** Cuiabá, 2016. Disponível em: [http://viicipa.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/C4T\\_A-ESCRITURA-ENTRELINHAR-DE-CLARICE.pdf](http://viicipa.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/C4T_A-ESCRITURA-ENTRELINHAR-DE-CLARICE.pdf). Acesso em: 26 set 2018.

BOENO, Neiva S.; FURLANETO, Lucimeire S.; PONZIO, Luciano. Grupo *Ágape*: nascemos para escrever. *In: Revista Aleph. Bakhtin em pesquisa: o III Encontro de Estudos Bakhtinianos.* Brasil, ano XIII, maio 2016, n. 25. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Faculdade de Educação, 2016. Disponível em: <http://www.revistaleph.uff.br/index.php/REVISTALEPH/article/view/347/254> Acesso: 28 nov. 2018.

BOENO, Neiva S. *Água Viva*, de Clarice Lispector: Crítica Textual, Escrita Entrelinhar, Palavra Objetivada. In: *Revista da ABRALIN*. V. 16, n. 2, p. 387-414, jan./fev./mar./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52292/32219>. Acesso em: 22 ago. 2018.

BOENO, Neiva. S. Le parole-immagini intercorporee In: “Acqua Viva” di Clarice Lispector. Traduzione dal portoghese di Luciano Ponzio. In: *Revista ATHANOR*. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura. Collana diretta da Augusto Ponzio. N.s. XXVIII, 21. Milano: Mimesis Edizioni, 2018.

CALVINO, I. [1988]. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de I. Barroso. São Paulo: Companhia de Letras, 1999.

CAMBRAIA, C. N. **Introdução à Crítica Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, A. No princípio era o verbo. In: LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica: Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988.

CANDIDO, A. O direito à Literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CANDIDO, A. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CIXOUS, H. A arte de Clarice. Entrevista para Betty Milan. 1982. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/> Acesso em: 20 fev. 2019.

CIXOUS, H. L’approccio di Clarice Lispector. **Forme della Politica**. Roma, 1998, p. 35-45.

DELEUZE, G. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G. **Diálogos**. Entrevista de C. Parnet. Tradução de E. Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Divenire molteplice**. Verona: Ombre Corte, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles (1969). **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Tradução de F. Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, J. **Pensar em não ver**. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Tradução de M. Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

ECO, Umberto [1962]. **Obra Aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. La cooperacion interpretativa em el texto narrativo. Tradução R. Pochtar, 3.<sup>a</sup> ed. Editorial Lumen, 1993.

FINK, Nadia. **Clarice Lispector para Meninas e Meninos**. Coleção Antiprincesas #4. Tradução de Rita Almeida Simões. Ilustrações Pitu Saá. Lisboa, Portugal: Tinta da China Edições, 2017.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Inventário do Arquivo Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Centro de Memória e Difusão Cultural. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.

GALIANI, Emiliana. Riscrittura come nuovo inizio. *In*: BARTHES, R. [2003]. **La preparazione del romanzo I**: Corsi e seminari al Collège de France. Vol. I. Tradução de Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano: Mimesis Edizioni, 2010.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: a vida que se conta. 7.<sup>a</sup> ed. ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GOTLIB, N. B. **Clarice Fotobiografia**. 3.<sup>a</sup> ed. atual. São Paulo: Editora da USP, 2014.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector. Especial números 17 e 18. Rio de Janeiro: IMS, 2004.

**INVENTÁRIO do Arquivo de Clarice Lispector**. Org. Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Centro de Memória e Difusão Cultural/ Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de L. H. F. Ferraz. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEVINAS, Emmanuel. [1948]. La realtà e la sua ombra. *In*: LEVINAS, E. **Nomi propri**. Casale Monferrato: Marietti, 1984.

LISPECTOR, C. **Acervo Clarice Lispector**. Instituto Moreira Salles. *Atrás do Pensamento: Monólogo com a vida* [IMS/CL-Pi Dossiê (*Água Viva*)]. Rio de Janeiro – RJ.

LISPECTOR, C. **Arquivo Clarice Lispector**. Fundação Casa de Rui Barbosa. *Objeto Gritante (Água Viva)* [FCRB/AMLB CL-Pi-02a]; *Objeto Gritante (Transformou-se em Água viva)* [FCRB/AMLB CL-Pi-02b]. Rio de Janeiro – RJ.

LISPECTOR, C. [1984]. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. Círculo do Livro S.A. Edição integral. São Paulo, s/d.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. 3.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. 5.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. 11.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. 12.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LISPECTOR, C. **Água Viva: ficção**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. 1.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, C. **Acqua Viva**. Tradução de Roberto Francavilla. Capa realizada por Leopold e Rudolf Blasehka. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 2017.
- LISPECTOR, C. [1973]. **Água Viva**. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. 1.<sup>a</sup> ed. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, C. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, C. **Outros Escritos – Clarice Lispector**. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, C. **Correio Feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, C. **Entrevistas**. Organização de Claire Williams. Preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Disponível em: <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- MEDVIÉDEV, P. N. [1928]. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Textos selecionados. Tradução de M. de Souza Chauí e P. de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1984.
- MICHAELIS. **Minidicionário italiano**. André Guilherme Polito. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.

MICHAIL BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. **Opere 1919-1930**. Tradução de Augusto Ponzio e Luciano Ponzio. Bilingue: Russo e Italiano. Milano: Bompiani, 2014.

MONTERO, Teresa. **O Rio de Clarice**. 1.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MONTERO, Teresa. Água viva: antilivro, gravura ou show encantado. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1.<sup>a</sup> ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

NAVE DA CULTURA. **O Recife de Clarice**. Catálogo da Exposição realizada entre 4 e 28 de dezembro de 2007. Museu da Cidade. Recife: Pernambuco, 2007.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. Recensão crítica: Ficção, Clarice Lispector “Água Viva”, Editora Artenova S.A. Rio/1973. *In*: Colóquio/Letras. **Recensões Críticas**, n. 19, maio 1974, p. 91-92. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=19&p=91&o=p>. Acesso em: 15 mar. 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. *In*: BARTHES, R. [1978]. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

PESSANHA, J. A. M. **Carta a CL, de 05 de março de 1972**. Arquivo Clarice Lispector. Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro – RJ.

PESSANHA, J. A. M. O conselho do amigo – Carta à Clarice Lispector. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1.<sup>a</sup> ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

PONZIO, A. Ejzenstej, i canguri e Dupin. *In*: PETRILLI, S.; PONZIO, A. **Fuori Campo**. Milano: Mimesis, 1999.

PONZIO, A., Presentazione. *In*: **CORPOSCRITTO**. Semestrale. Anno I, n. 1. Bari: Edizioni dal Sud, 2002.

PONZIO, A. [2008]. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Tradução de Valdemir Miotello *et al.* São Paulo: Contexto, 2009.

PONZIO, A. [2001]. **Enunciazione e Texto Letterario nell'insegnamento dell'italiano come LS**. Collana diretta da Roberto Fedi e Marcel Danesi. Perugia: Guerra Edizioni, 2010a.

PONZIO, A. A Concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. *In*: BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.

PONZIO, A. Problemi di sintassi per una linguistica dell'ascolto. *In*: BACHTIN, M.; VOLOSINOV, V. N. [1929; 2001]. **Parola propria e parola altrui nella sintassi**

**dell'enunciazione.** A cura di Augusto Ponzio. Traduzione dal russo di Luciano Ponzio. Lecce: Edizioni Pensa MultiMedia, 2010c.

PONZIO, A. Il cronotopo nell'opera di Bachtin. *In:* PONZIO, A. **Quaderni di Semantica.** A. XXXIII, n. 2, dicembre, 2012, pp. 273-290.

PONZIO, A. **No Círculo com Mikhail Bakhtin.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

PONZIO, A. Introduzione. *In:* MICHAEL BACHTIN E IL SUO CIRCOLO – **OPERE 1919-1930.** Testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio. Con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014.

PONZIO, A. Il dialogo con l'altro, "il mio eroe", in Michail Bachtin. *In:* **Revista Letras de Hoje.** Porto Alegre. PPGL em diálogo. v. 50, n. esp. (supl.), s15-s22, dez. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23126/14065>. Acesso em: 15 nov. 2018.

PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. **Fundamentos de Filosofia da Linguagem.** Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

PONZIO, J. La ripetizione lacerante: il ritmo della tessitura. *In:* PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. **Con Roland Barthes:** alle sorgenti del senso. Roma: Meltemi editore, 2006.

PONZIO, J. Scrivere l'istante: *La Vita nova.* *In:* BARTHES, R. [2003]. **La preparazione del romanzo I:** Corsi e seminari al Collège de France. Vol. I. Tradução de Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano: Mimesis Edizioni, 2010.

PONZIO, L. **Differimenti.** Milano: Mimesis, 2005.

PONZIO, L. **Roman Jakobson e i fondamenti della Semiotica.** Milano: Mimesis Edizioni, 2015.

PONZIO, L. [2000]. **Icona e Raffigurazione.** Bachtin, Malevič, Chagall. Milano: Mimesis Edizioni, 2016.

PONZIO, L. **Visões do Texto.** Tradução de Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola. Organização de Neiva de Souza Boeno. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017a.

PONZIO, L. **L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione.** L'Orizzonte. Collana fondata e diretta da R. L. Étienne Barnett, Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio. Alberobello, 2017b.

PONZIO, L. L'immagine e la parola tra letterarietà e raffigurazione. *In:* **Revista ATHANOR.** Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura. Collana diretta da Augusto Ponzio. N.s XXVIII, 21. Milano: Mimesis Edizioni, 2018a.

PONZIO, L. Imagem e palavra entre literariedade e afiguração. Tradução do italiano por Cecília Maculan Adum e Neiva de Souza Boeno. *In:* SERODIO *et al.* (Org.) **Narrativas, corpos e risos anunciando uma ciência outra.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2018b.

PONZIO, L. Arte, Vida, Infância, Território: Por uma Semiótica da imaginação e do espaço. *In: Revista Educação em Foco*. Juiz de Fora: UFJF. Vol. 23, n. 3, set/dez 2018c. p. 875-898. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/edufoco/article/view/20107>. Acesso em: 10 jul. 2019.

PONZIO, L. **Ícone e Afiguração**. Bakhtin, Malevitch, Chagall. Tradução de Guido Alberto Bonomini, Cecília Maculan Adum e Vanessa Della Peruta. Organização e revisão dos aparatos textuais de Neiva de Souza Boeno. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

RONCADOR, Sônia. Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado. *In: LISPECTOR, Clarice. Água Viva*. 1ª ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

SANT'ANNA, A. R.; COLASANTI, M. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. Para que Filologia/Crítica Textual? *In: REVISTA ACTA – Revista do Grupo de Pesquisa “A escrita no Brasil colonial e suas relações”*. Assis, v. 1, 2011. (pen drive).

SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. **Dom Casmurro**, de Machado de Assis: Edição Crítica e Estudo de Variantes. Relatório de Estágio de Pós-Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. Nota sobre o estabelecimento de texto. *In: ASSIS, Machado de. Dom Casmurro*. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida. Introdução de Luís Augusto Fischer. 1.ª ed. São Paulo: Penguin Cblassics Companhia das Letras, 2016.

SEVERNO, A. E. As duas versões de *Água Viva*. *In: Revista Remate de Males*. Campinas. V. 9, p. 115-118, 1989.

SEVERINO, A. E. As duas versões de *Água viva*. *In: LISPECTOR, Clarice. Água Viva*. 1ª ed. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019

SPINA, S. **Introdução à Edótica**: Crítica Textual. São Paulo: Cultrix – Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VOLÓCHINOV, V. [1929]. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio Introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

## FONTES CONSULTADAS

Os documentos referentes aos manuscritos e datiloscritos de *Objecto Gritante* e *Objeto Gritante*, do Dossiê *Água Viva* de Clarice Lispector, consultados para este trabalho de tese fazem parte do Arquivo Clarice Lispector depositado no Arquivo–Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, organizado por Eliane Vasconcellos.

Os documentos referentes aos manuscritos e datiloscritos de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, do Dossiê *Água Viva* de Clarice Lispector, consultados para este trabalho de tese fazem parte do Acervo Clarice Lispector depositado no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

## CRÉDITO DAS IMAGENS

Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles, RJ; SP:



Clarice fotografada pela amiga Bluma Wainer, em Paris, junho de 1946.  
*Prelúdio do Capítulo 1, p. 51*



Clarice e seus livros, apartamento Leme, Rio de Janeiro, março de 1961  
Autor: Agência O Globo  
*Prelúdio do Capítulo 3, p. 183*

Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ:



Clarice na janela. (s.d.)  
*Foto de Capa e Epígrafe de Lispector, p. 13*



Clarice fotografada em meados dos anos 1960.  
*Prelúdio das palavras finais, p. 242*

Acervo Luciano Ponzio – arquivo pessoal:



*Máquina de tear*, no Centro Histórico de Lecce (Itália), 2019.  
Foto de Luciano Ponzio.  
*Ilustração de epígrafe, p. 12*

Acervo Neiva de Souza Boeno – arquivo pessoal:



*Máquina de escrever de Clarice Lispector*, conservada na Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2019.  
Foto de Neiva de S. Boeno  
*Prelúdio do Capítulo 2, p. 140*



*Estátua de Clarice Lispector*, na Pedra do Leme, Rio de Janeiro, 2019.  
Foto de Neiva de S. Boeno  
*Quarta capa da tese*

**CRÉDITO DA ARTE REALIZADA NAS FOTOGRAFIAS DESTA TESE:** Artista plástico Luciano Ponzio (Bari, Itália), 2019.

## **ANEXOS**

## ANEXO I

Primeira página do datiloscrito *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*  
(Acervo Clarice Lispector / Instituto Moreira Salles - RJ)

3

É com ~~xxx~~ uma alegria tão profunda, é uma tal aleluia. Agora ninguém me prende. Continuo com capacidade de raciocínio- já ensinei matemática, aliás matemática é a loucura do raciocínio-mas agora não quero mais o raciocínio: quero o plasma, quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo ainda de me abandonar e de me entregar: o próximo instante é o desconhecido, o próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemos juntos com a respiração. Tenho medo de me afastar da lógica, porque caio no instintivo e no direto. Mas que mal tem isso? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Gênero não me pega mais: sou sem gênero. Às vezes tenho a impressão muito estranha de que não pertencço ao gênero humano. É esquisito. Fora de sério?

Inútil querer me classificar: eu não deixo. Quem me acompanha, que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Agora é a sério, não estou brincando. É de uma pureza tal esse contato com o invisível. Eu deixo você ser. Mas eternamente é uma palavra muito dura: tem um t no meio. Não existe propriamente eternidade. Tudo o que é nunca começou. A palavra mais importante da lingua portuguesa tem uma única letra: é. É.

Estou no âmago.

Ainda estou.

Ainda.

Tremeluz, é elástico. Como o andar de uma pantera negra. Mas enjaulada? Não, não quero.

Quanto ao imprevisível, a primeira frase é imprevisível. O que eu sou dentro de mim é o próprio cosmos. Já nem faço mais perguntas nêsse âmago. Só sou limitada no corpo que é uma entidade. Elástica, separada de outros corpos. Não estou vendo bem claro o fio da meada. Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério. Acho que agora vai mesmo. Isto é, eu vou. No mistério, quero dizer. Um dia escrevi "eu posso tudo". Era a antevisão de poder me largar. Elástica. Sabe o que é um ser penetrar no outro? não é erotismo, é o âmago do mistério. A profunda alegria misteriosa, o êxtase. É incrível como faltam as palavras. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. É nesse terreno do "é-se" que sou puro êxtase.

É incrível como faltam as ~~x~~palavras. Atrás do pensamento não tem palavras. É-se. Mas há também o mistério do neutro, em inglês "it". O neutro é vivo, é mole, tem o pensamento que uma ostra viva tem. Será que a ostra, quando arrancada de sua raiz, sente ansiedade? Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e ela se contorcera toda. Eu estava comendo o neutro vivo. O neutro vivo é Deus.

Vou parar agora porque sei que Deus é o mundo, é o que existe. Não é perigoso aproximar-se do que existe.

ANEXO II  
 Primeira página do datiloscrito *Objecto Gritante*  
 (Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa – RJ)

CL 02a-5

pi

3

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que ~~se~~ <sup>com o</sup> se funde ao mais escuro uivo humano de dor de separação mas é grito de felicidade. Porque agora ninguém me prende. Continuo com capacidade de ~~racinar~~ raciocínio — já ensinei matemática que é a ~~is~~ 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. Não sei o que escreverei em seguida. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazêmo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura e a altivez de um movimento de toureiro na arena.

Estou ~~é~~ querendo captar o instante-já que de tão ~~fragil~~ fugitivo não é mais — porque agora tornou-se um novo instante-já. <sup>Este será meu propósito.</sup> Os átomos do tempo. Quero capturar o ~~presente~~ presente que nos é por sua própria natureza ~~interdito~~ interdito: a atualidade ~~sempre~~ nos escapa. Só no ato do amor — pela pura abstração que é o prazer — <sup>presente</sup> capta-se a incognita do momento que é duramente cristalina e vibrante no ar. <sup>de</sup> ~~do~~ tempo há ~~o~~ espaço para mim.

T.02

**ANEXO III**  
**Primeira página do datiloscrito *Objeto Gritante***  
 (Arquivo Clarice Lispector / Fundação Casa de Rui Barbosa)

Ch - pi - 2 b - 3

3

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, <sup>(aleluia)</sup> que se funde ao mais profundo uivo humano de dor de separação mas é grito de ~~de~~ felicidade. Porque agora ninguém me prende. Continuo com capacidade ~~de~~ de raciocínio — já ensinei matemática que é a loucura do raciocínio — ~~agora~~ agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da ~~placenta~~ placenta. Tenho um ~~peix~~ pou co de medo: medo ainda de me entregar; o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo+lo juntos com a respiração. Tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto e no futuro.

A inovação ~~é~~ é o único meio de desvendar o futuro. Que mal porém tem isto? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Gênero não me pega mais: sou sem gênero.

Inútil querer me classificar: eu ~~não quero~~ simplesmente não deixo. Pois a realidade única para mim só pode ser minha. Como a tua é única. Que me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa e é sofrida mas é vivida. Porque agora é a sério: não estou brincando. É de uma pureza tal esse conta

**ANEXO IV**  
**Primeira página do romance *Água Viva* (primeira edição)**  
(Acervo da Autora)

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.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não

A palavra é a minha quarta dimensão.  
Clarice Lispector

