

Literatura e pintura abstrata: *Água viva* de Clarice Lispector

Literature and Abstract Art: Clarice Lispector's Água Viva

Solange Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Universidade de Londres, Londres / Inglaterra

solanger1@uol.com.br

Resumo: O ensaio discute as relações intermediáticas entre a arte e *Água viva*, de Clarice Lispector, concluindo pela análise do romance como uma versão literária da pintura abstrata. Descartando referências à realidade ficcional, *Água viva* elimina quase totalmente narrador, enredo e personagens. Entretanto, preserva resquícios desses elementos do romance tradicional, sinalizando a opção pela abstração a partir da figuração, com remanescentes de formas reconhecíveis de objetos e seres vivos ou imaginários, como em certos quadros de Wassily Kandinsky e de Manabu Mabe. Entretanto, tal como a pintura abstrata, o romance não prescinde de uma organização formal, constituída pelo emprego de imagens recorrentes, sobretudo associadas a elementos aquáticos e a construções sinestésicas. No conjunto, essas estratégias convergem para a retomada da temática existencial constante na obra de Clarice: a busca do *it*, do *neutro*, da *coisa em si*, embuçada sob o véu das aparências.

Palavras-chave: literatura; pintura abstrata; Clarice Lispector; *Água viva*.

Abstract: The essay discusses the intermedial relations between art and Clarice Lispector's *Água viva*, taking the novel as a literary version of abstract painting. Discarding references to the world of fictional reality, the text almost wholly gives up plot and character, as well as the presence of a narrator. However, by preserving remnants of these elements of traditional fiction, it signals the option for a kind of abstraction which keeps vestiges of recognizable objects and living or imaginary beings, as in certain paintings by Wassily Kandinsky and Manabu Mabe. Such as

abstract painting, the novel does not do without a formal organization, which consists in the use of recurrent images, usually associated with water and synaesthetic figures. As a whole, these strategies converge to the resumption of existential themes constant in Clarice's work: the search for *it*, *the neuter*, *the thing itself*, which lurks under the veil of appearances.

Keywords: literature; abstract painting; Clarice Lispector; *Água viva*.

Certas páginas, vazias de acontecimento,
me dão a sensação de estar tocando na
própria coisa.

LISPECTOR. *Para não esquecer*.

Nas palavras de Herbert Read, cabe ao crítico a ingrata tarefa de escrever racionalmente sobre a arte, sempre já avessa ao racional.¹ A nenhum dos textos de Clarice a afirmação de Read parece mais adequada que a *Água viva* (1973), penúltimo livro vindo à luz em vida da autora. Grande poema em prosa, publicado como “romance”, sustenta-se pelo poder do estilo. Com sua estonteante beleza, seu angustiado misticismo, seu contínuo rodopiar de imagens caleidoscópicas, o texto roça o indizível, “o figurativo do inominável”, na expressão da própria Clarice.² Paradoxalmente, talvez por isso, o “romance” instiga a leitura, permitindo uma infinidade de abordagens. Entre essas, o estudo das relações intermediáticas entre a arte e *Água viva* conduz à análise do romance como uma versão literária da pintura abstrata. A conclusão é mais do que justificada, a começar pela epígrafe, que retoma a observação de Michel Seuphor:

[...] tinha de existir uma pintura totalmente livre da
dependência da figura – o objeto – que, como a música,

¹ “Art is averse to the wholly rational. It has been the function of art to stretch the mind some distance beyond the limits of the understanding. That ‘distance beyond’ may be spiritual or transcendental, or perhaps, merely fantastical; sometimes it will overstep the limits of the rational” (“A arte é avessa ao totalmente racional. Tem sido sua função estender a mente um tanto além dos limites da compreensão. Essa ‘distância além’ pode ser espiritual ou transcendental, ou, talvez, simplesmente fantástica; algumas vezes ultrapassa os limites do racional”) (READ. *The Meaning of Art*, p. 96-97, tradução minha).

² LISPECTOR. *Água viva*, p. 81.

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.³

Remetendo à concepção de Seuphor, *Água viva* não nega seu caráter de criação abstrata. Não foi outra a conclusão de seus primeiros leitores. Alberto Dines, escrevendo à amiga em 20 de julho de 1973, refere-se ao livro como uma versão literária da arte abstrata: “[v]ocê venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento [...] o livro prende porque dentro da abstração há uma série de vivências muito vívidas e muito lindas”.⁴ As apreciações de Dines fazem pensar nos antecedentes do livro, parcialmente gestado por influência do jornalista e poeta Álvaro Pacheco, que sugeriu a Clarice escrever um livro “abstrato”.⁵ Ao aceitar a sugestão, Clarice não seria a primeira romancista a tentar, com palavras, compor um texto comparável à pintura abstrata. Por volta de 1927, às voltas com a escrita de “A passagem do tempo” (*Time passes*), terceira parte de *To the Lighthouse* (*Rumo ao farol*), Virginia Woolf fala do mesmo desafio, enfrentar “uma difícilíssima composição abstrata, com uma casa vazia, sem personagens, sem olhos e sem traços aos quais me agarrar.”⁶ Para aceitar uma proposta semelhante, Clarice começou por reunir fragmentos, anotações antigas, trechos de suas crônicas, num autoplágio, que, acoplado a variações de textos constantes em inéditos intitulados *Objeto gritante*, iria resultar em *Água viva*.

A autora teria realmente em vista uma composição abstrata, conforme sugerira Pacheco? Possivelmente. Seria, entretanto, um abstrato

³ A epígrafe foi tomada ao livro *Arte abstrata*, de Michel Seuphor, cujo sobrenome é um anagrama de Orpheus. Michel Seuphor é o pseudônimo de Ferdinand Louis Berckelaers (1901-1999), pintor, escritor e crítico francês, um dos organizadores da exposição de arte abstrata em Paris, em 1930.

⁴ Alberto Dines em carta a Clarice (cf. LISPECTOR. *Correspondências*, p. 285-286).

⁵ FERREIRA. Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector, p. 255, *apud* ANDRADE. Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de *Objeto gritante* e *Água viva* de Clarice Lispector, p. 40.

⁶ “[...] this is the most difficult piece of abstract writing...I have to give an empty house, no people’s characters... eyeless and featureless with nothing to cling to” (Essa é uma difícilíssima escrita abstrata. Tenho de mostrar uma casa vazia, sem gente, sem personagens... sem olhos e sem feições, sem nada a que me agarrar) (BELLAMY. *The Visual Arts in To the Lighthouse*, p 139, tradução minha).

à la Clarice, como se lê em seu pequeno texto “Abstrato e figurativo”, de *Para não esquecer*: “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”.⁷ Diante dessas palavras, como afirma Francine Prose⁸ a respeito de Virginia Woolf, poder-se-ia dizer que a escritora brasileira não aspirava ao realismo, mas à realidade última, imanente, permanente objeto de sua escrita.

Em *Água viva*, a voz autoral adverte: “estou te falando em abstrato”.⁹ A afirmação é compatível com o romance. Desprovido de referências à realidade ficcional, consiste em observações, registros de sentimentos, percepções, sensações, reflexões metafísicas, realidades só apreensíveis pelas antenas dos mais sensíveis. O texto é totalmente compatível com o grande tema que ronda a obra de Clarice: a busca da “coisa em si”, embuçada sob o véu das aparências. Para tentar essa busca, a autora teve de lidar com a ausência de constituintes convencionais da prosa de ficção: narrador, personagens, enredo. Ela o fez a seu jeito, discutindo esses elementos, prometendo-os, às vezes, negaceando-os, outras, sem jamais entregá-los. Não que a literatura abstrata, ou o abstracionismo visual, possa prescindir de uma configuração formal. No romance, a forma subjaz ao chamado pensar fantasioso, “pensar-sentir”, apoiado em séries de imagens afins, que, articuladas, estruturam a obra, e apontam para as questões metafísicas comuns a toda a ficção clariceana.

As várias observações da autora, de seus críticos, amigos e correspondentes, e, mais especialmente, o diálogo de *Água viva* com *L'Art abstrait*, de Michel Seuphor, convidam a uma breve recapitulação da história e dos desdobramentos da arte abstrata. Nascida com as vanguardas europeias dos anos 1910 e 1920, tornou-se, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no século XX. Voltando as costas à realidade visível, abraçava a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem, a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz, para concentrar-se em seu material intrínseco, desenho, espaço, cor. Na ampla

⁷ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 31.

⁸ “Realism she did not want... She wanted reality” (Ela não queria realismo... Queria a realidade) (PROSE. *The Mrs. Dalloway Reader*, p. 244, tradução minha).

⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 80.

gama de direções que veio a assumir, bifurcou-se em duas vertentes. A primeira, o abstracionismo geométrico, influenciado pelo cubismo, é a que seduz a escultora de *A paixão segundo G.H.* A segunda vertente, que inspira *Água viva*, batizada por Georges Mathieu de abstracionismo lírico, acentua a singularidade da expressão pessoal do artista. Brota do instinto, das forças do inconsciente e da intuição, em formas distanciadas da realidade observável, embora, às vezes, preserve elementos figurativos simplificados, ilustrando uma forma de abstração a partir da figuração. Na pintura de Wassily Kandinsky, um dos precursores do abstracionismo, o apelo ao abstrato desponta em títulos como “Composição” e “Ritmo”, sugestivos da música, arte abstrata por excelência. Numa concepção afinada à construção de *Água viva*, a nova arte deveria criar formas autônomas, buscar métodos adequados a seus próprios veículos, que a libertassem da mera representação.

Entretanto, como já foi dito, a composição abstrata nem sempre elimina totalmente a figuração. *Blue Mountain*, de Wassily Kandinsky, sugere uma paisagem confusa, que simultaneamente refuga e evoca a aparência de objetos reais: cavaleiros em disparada, colinas e vales, igrejas e castelos, lanças e canhões, arco-íris e nuvens.¹⁰ As formas são esquemáticas, as cores não naturalistas. O quadro aponta para um progressivo distanciamento do objeto. Sem deixar de referir-se a ele, recorre a uma representação simplificada da realidade visível, ampliando sua poética rumo a um lirismo expressivo, inspirado na música e destacando uma orientação espiritual para as artes plásticas. No Brasil, encontra-se uma produção semelhante, de pintores como Antonio Bandeira (1922-1967) e Manabu Mabe (1924-1997), pioneiro na adoção da abstração no país. Como em Kandinsky, essa variação do abstrato, fugindo ao irrestritamente mimético, guarda vestígios do mundo visível.

É uma versão literária desse abstrato que *Água viva* permite entrever. Sem chegar a afirmar-se, vislumbra-se aqui e ali esboços de um narrador, personagens, micro fatos. De sua desconstruída versão de romance emergem figuras recorrentes, muitas delas imagens aquáticas, outras evocativas do primitivo – animais, culturas pré-históricas, arte rupestre. Ao mesmo tempo, num movimento-caranguejo, de avanços e recuos em torno de divagações poéticas, a escrita avança entrelaçando percepções sinestésicas, amálgamas de referências à arte da palavra, da

¹⁰ Cf. KANDINSKY. *Blue Mountain*.

música, da pintura – como se, nesse apelo a modalidades diversas de percepção sensória, o texto fosse menos incapaz de roçar o indizível.

Água viva afirma celebrar desordem, “coisas sem nexos”, ausência de construção. Não obstante, na linha paradoxal inseparável de sua escrita, a voz narrativa alude a formas particulares, menos palpáveis, de ordem e estruturação. É o que se lê em trechos como: “Quero a profunda *desordem* orgânica que, no entanto, dá a pressentir uma *ordem subjacente*. [...] Quero a experiência de uma *falta de construção*, [...] embora este meu texto seja atravessado de ponta a ponta por um frágil *fio condutor* [...] fio luxurioso”.¹¹ Esse tipo de ordem desordenada não obedece a uma sequência linear, mas a uma articulação quase invisível, compatível com o texto, desconexo, assistemático, fragmentado. Cabe ao leitor juntar os fragmentos esparsos, imitando a prática escritural da própria Clarice: para compor seus textos, ela agregava notas, fragmentos, frases avulsas, rabiscadas em guardanapos, talões de cheque – método que atinge o ápice em *Água viva*.

Dessa selva escritural, emerge a voz de uma pintora/narradora/personagem, que se desdobra em referências às artes, especialmente a mais abstrata, a música, o “canto do *it*”, que nem sequer elege um tema: ele “já seria uma ária cantábile [...] sua melodia seria o fato”, e “em nada disso existe o abstrato”, o “figurativo do inominável”.¹² Afirmações semelhantes encontram-se a cada passo: a vida, um impronunciável X, “vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia”.¹³ Nas alusões à escrita e à pintura o tema é o indizível, a realidade última, intuída numa série de nomes – o *it* ou *isto*, o neutro, o núcleo: “[p]into um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’”.¹⁴

Sobretudo, tal como a pintura abstrata, que se apoia apenas em seus elementos intrínsecos – cor, linha, volume, textura – o abstracionismo literário, imitando a prática da arte irmã, explora o material que lhe é próprio, a mídia verbal. É pela palavra que a pintora/narradora/personagem de *Água viva* busca substituir a tinta e o pincel, material da pintura. O fato é repetidamente mencionado, numa série de declarações afins: “agora estou tomada pelo gosto das palavras, e

¹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 27, grifos meus.

¹² LISPECTOR. *Água viva*, p. 81.

¹³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 79.

¹⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

quase me liberto do domínio das tintas”.¹⁵ “A palavra é minha quarta dimensão.”¹⁶ Incessantemente, a voz autoral volta-se para essa “coisa palavra” na busca do “invisível núcleo da realidade”. “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra”.¹⁷ Reside aí o “fio condutor” anunciado ao início do romance: “o mergulho na matéria da palavra”, sendo a “mais importante” aquela que “tem uma única letra: é. É.” Em suas variantes”, o verbo ser, “a palavra mais importante da língua”,¹⁸ roça o tema recorrente: a nostalgia da essência, da realidade última, o indizível *it*, o *neutro*. *Água viva* volta intermitentemente a variantes do verbo mítico, eco da palavra divina para Moisés em Êxodo, 3: “Eu sou aquele que sou”.

Esse mistério do *ser*, do *indizível*, subjaz à reiterada atração de Clarice pela forma que lhe parece mais próxima de exprimi-lo: a arte abstrata. Sua prática escritural reflete o princípio básico do abstracionismo, reconhecido muito antes de seu nascimento histórico: o valor de qualquer arte resulta da manipulação de elementos intrínsecos a ela própria, não da relação imediata com o mundo circundante. Autônoma, liberta da tirania das formas naturais, a criação abstrata, na pintura, constitui-se de cores, formas e volumes, dependente apenas de valores estéticos, da energia criativa ou da personalidade do artista. Da mesma forma, na literatura, como se vê em *Água viva*, o essencial não é a descrição de fatos e personagens, e sim o tratamento de sua matéria basilar, a “coisa palavra”, incansavelmente evocada.

Suscitam-se, entretanto, múltiplas questões. Como pode, afinal, definir-se o romance abstrato? Constitui-se apenas de palavras, desvinculadas de suas tradicionais funções narrativas e descritivas? Define-se unicamente pela ausência de conteúdo parafraseável, enredo, personagens, diferentes tipos de narrador e leitor? Conferida com o texto de 1973, essa concepção não invalidaria questionamentos. *Água viva* revela-se uma composição escorregadia, que simultaneamente justifica e problematiza sua leitura como romance abstrato. Tem-se a promessa de uma trama, semelhante a uma narrativa músico-pictórica: “*uma leve história – ária melódica e cantáble [...] um trecho figurativo*

¹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

¹⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 21.

¹⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 28.

para abrir uma clareira na minha nutridora selva.”¹⁹ A frase, aludindo ao figurativo, simultaneamente subentende o namoro com a abstração em suas referências ao elemento musical: desde Schopenhauer, a música tem sido proclamada a mais abstrata das artes, como lembra Walter Pater em *The Renaissance*: “Toda arte aspira à condição de música”.²⁰ Nessa linha, fragmentos de *Água viva* incansavelmente reafirmam a recusa aos fatos, da vida da narradora, ou de quaisquer outros: “Não faço confidências”. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza”.²¹

O aceno em direção à criação abstrata, desprovida de sentido referencial, entra em choque com a promessa do *trecho figurativo*, que, na literatura, presumiria elementos como enredo e personagens. Por outro lado, a promessa de *uma história*, além de tardia, parece feita para não ser cumprida. O texto contém “não uma história, mas apenas palavras que vivem do som [...] palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre; selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais.”²² O enredo tradicional exigiria fatos, e os fatos, sugere o texto, eliminam a vida, o *it vivo*. Apesar disso, num jogo de esconde-esconde, o romance atíça a curiosidade, fala de pessoas e coisas não identificadas. Oferece até alusões a acontecimentos – que supostamente existem, mas devem ser silenciados: “muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio”.²³

Se não há enredo, não pode haver um narrador tradicional, protagonista da comunicação narrativa. Em seu lugar vislumbra-se a fala de uma mulher, que de si própria informa apenas: “na hora de pintar ou escrever sou anônima”.²⁴ “ninguém é eu”. Frente ao espelho, ela só deixa entrever “um rosto nu”. Será essa a mulher que se insinua nas fimbrias do texto, e que, após um relacionamento frustrado, dirige-se ao objeto de seu amor? Sem alternativa, o leitor tende a aceitá-la como máscara do narrador. E o destinatário? É o leitor? A resposta será negativa, se aceitarmos a declaração “Ninguém é você”. Por outro lado, vale lembrar que em *Objeto gritante*, texto-fonte de *Água viva*, encontram-se vários

¹⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 33, grifos meus.

²⁰ PATER. *The Renaissance*, p. 144.

²¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 17; 44.

²² LISPECTOR. *Água viva*, p. 27-28.

²³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

²⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

destinatários. Na passagem para o romance de 1973, eles se reduzem a um único, um homem, um *tu*, com quem a narradora “precisa repartir o que sente”. Provocado, o homem permanece silencioso, justificando a queixa: “por que te amo se não respondes? Envio mensageiros em vão.”²⁵ Com o amado esquivo, a narradora informa ter vivido um vibrante passado: “já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu.”²⁶ O texto chega a prometer um encontro da narradora com o destinatário. “Hoje de tarde nos encontraremos.”²⁷ Desse encontro poderia resultar uma história, um diálogo com o homem amado, instaurado como personagem. Previsivelmente, a promessa não se cumpre. A alternativa seria pensar em outro interlocutor. Não o homem amado, mas o próprio leitor. A ele é delegada a responsabilidade de partear o narrador: “você que me lê que me ajude a nascer”.²⁸

Sem enredo, com um narrador dependente do leitor, o texto também carece de personagens. A narradora afirma: “não estou pronta pra falar em ‘ele’ ou ‘ela’”, embora logo se contradiga: “sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela.”²⁹ Mencionam-se *eles* e *elas* anônimos, namorados que “andam de mãos dadas”, um *ele* “que eu conheço [e que] não quer mais saber de gatos”.³⁰

A carência de dados factuais prende-se à gênese do romance, estudada por Maria das Graças Fonseca Andrade. A autora oferece informações relevantes sobre duas versões de *Objeto gritante*, texto que em grande parte deu origem a *Água viva* e hoje se encontra na Casa Ruy Barbosa. Na transição desse texto para o romance, eliminaram-se dados pessoais, elementos figurativos, passagens autobiográficas, referências a lugares, acontecimentos, circunstâncias de escrita.

Entretanto, a ausência de fatos não elimina a evidência de uma estruturação. Em *Água viva*, encontram-se cadeias de imagens, que, agrupadas, à guisa de colagens, suprem a “ordem”, a “organização”, mencionadas às páginas iniciais. Afinal, como lembram os teóricos, nem a pintura abstrata prescinde de uma estruturação formal, inerente ao

²⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

²⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 54.

²⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

²⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 36.

²⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 37; 38.

³⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 48.

processo criativo. Em *Água viva* a estruturação resulta da recorrência de imagens afins, emblemáticas da busca de origens míticas para a realidade última. Essa organização constitui uma forma do “pensar fantasioso” analisado por William James (1842-1910). O filósofo, um dos fundadores da psicologia moderna, distingue duas maneiras de pensar – a dirigida, ou lógica, e a fantasiosa. O pensar lógico caracteriza-se pela adequação à realidade visível e por imagens apresentadas na sequência causal de acontecimentos. O pensar fantasioso, pelo contrário, consiste em sequências de imagens que brotam umas das outras. Imagem empilha-se sobre imagem, sensação sobre sensação, embaralhando e dispondo as coisas, não como se encontram no mundo visível, mas numa espécie de “sonhar acordado”. Vê-se esse tipo de figuração em obras de arte que não envolvem faculdades racionais e lógicas, como na pintura surrealista de Salvador Dalí, Yves Tanguy, René Magritte e, posso acrescentar, em textos literários. É o que se vislumbra no tipo de pensamento a que se refere a narradora de *Água viva*, uma “beatitude” que “começa no momento em que [...] o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar”.³¹

No romance, o pensar fantasioso manifesta-se na recorrência de imagens evocativas do primitivo, do infinitamente velho, sugestivos de uma origem mítica. Já no título destaca-se a referência a um ser que existe há milhões de anos, a água viva. Sua existência remonta a 650 milhões de anos, infinitamente mais que os cerca de 200 mil anos em que se calcula o aparecimento de homens anatomicamente modernos na África. Animal marinho, parente dos corais, das anêmonas do mar e da caravela, aparece em milhares de espécies diferentes. Com seu tecido gelatinoso, de tom rosado, geralmente em forma de sino, é um dos seres vivos mais belos e misteriosos do planeta, e também dos mais perigosos. O animal possui cnidoblastos, ou células urticantes, cheias de um líquido tóxico que paralisa a presa. A periculosidade explica um de seus nomes, “medusa”, homônimo da temível personagem da mitologia grega, a Górgona morta por Perseu.

O corpo da água viva contém cerca de 98% de água. Se encalhar na praia, praticamente evapora-se. Esse dado lembra as inúmeras imagens aquáticas destacadas na ficção de Clarice. Já em *Perto do coração selvagem*, a evocação da água pontua o desenrolar do enredo, a

³¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 90.

começar pela infância vivida à beira-mar pela protagonista. A água marca também seu despertar para a vida adulta, quando, numa espécie de banho lustral, sugere uma Vênus adolescente. Ainda no romance de estreia, a imagem aquática reaparece numa paisagem marinha, representando um mar tempestuoso, onde a personagem projeta as turbulências de sua interioridade. Também em *A paixão segundo G.H.* a narradora/protagonista declara: “somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas.”³² Não sem razão, no capítulo “Poética das águas”, de seu estudo sobre *Água viva*, Maria das Graças Andrade analisa detalhadamente as imagens associadas a líquidos, não apenas à água ou à chuva, mas também ao perfume, leite, sopa, suculência de fruta, resina de árvore, óleo secretado por cisnes, secreções orgânicas aquosas, como suor, saliva, lágrimas. A propósito, a autora lembra a presença do mar na infância de Clarice, ainda em Olinda, Recife,³³ conforme informa a romancista em seu texto de 1969, “Banhos de mar”.

Ao lado dessa “poética das águas”, destaco outras imagens recorrentes que conferem ao pensar fantasioso a “ordem subjacente” mencionada em *Água viva*. As imagens remetem a um passado remotíssimo, elementos primevos, como a origem da própria água viva. Ofereço uma colagem desses textos em que a persona autoral evoca o nascimento do cosmos: “Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando [...] Mundo sem tempo. A formação do mundo. [...] A trombeta dos anjos ecoa no sem tempo. Sopra o vento quente das grandes extensões milenares e cresta a minha superfície”.³⁴ “Nasce a primeira flor. Forma-se o chão que é terra. [...] Começa então o tempo?”³⁵

Desse mergulho atemporal emergem figuras históricas ou míticas:

Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. [...] Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. [...] Sou Diana, a caçadora de ouro e só encontro ossadas. [...] Canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medos e dos persas. [...] Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados

³² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 114.

³³ ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva* de Clarice Lispector, p. 226; 217.

³⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 75.

³⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 37.

dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade [...] Queimo-me em fogueira inquisitorial.³⁶

A obsessão pelo passado convive com locuções sinestésicas, igualmente recorrentes. Entre muitas outras, escolho a evocação simultânea de imagens visuais e auditivas: “cristais tilintam e faíscam”, o canto é “fosco e negro”, a narradora escreve “em contralto negro espiritual”, refere-se a um “olho silente” e à “paisagem onde se passa essa música”. Destaco também a fusão do visual e do olfativo: há tentativas de se “fotografar o perfume”. Outras combinações sinestésicas fundem o olfativo e o háptico (no “almíscar pesado”), o auditivo e o olfativo (no “som odorante do jasmim”), o tátil e o visual quando as “mãos também olham”.

Não faltam pesquisas sobre imagens como essas, caracterizadas pela junção ou transferência de uma para outra forma de percepção sensorial. Sua presença no texto de Clarice aponta para uma longa tradição na história da literatura. No século XIX, poetas e escritores buscaram novas formas de consciência e de percepção sinestésica através do consumo de drogas e alucinógenos. Os românticos Thomas de Quincey, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, George Crabbe e Francis Thomson empenharam-se em descrever suas experiências nesse campo. Coleridge credita ao consumo do ópio a visão de um castelo fantástico no poema “Kubla Khan”. Também o verso de Edgar Allan Poe, no poema “Al Araaf”, oferece um exemplo de descrição sinestésica: “Testemunha o murmúrio do crepúsculo cinzento”.³⁷

Muitos poetas sofreram a influência de Allan Poe, sobretudo Charles Baudelaire, inspirado em Emanuel Swedenborg. Segundo o filósofo sueco, falecido em Londres, em 1772, as experiências sensoriais do mundo natural espelham correspondências no plano espiritual.

Em nossos dias, Claire Oboussier analisa o tratamento da sinestesia envolvendo literatura, pintura e música na obra de Hélène Cixous e de Roland Barthes.³⁸ Oboussier menciona que Cixous e Barthes tentam reabilitar a percepção sensorial, longamente repudiada e marginalizada, em decorrência de renitentes concepções platônicas. Na

³⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 24; 26; 38.

³⁷ “Witness the murmur of the grey twilight” (POE. *Al Araaf*, p. 36, tradução minha).

³⁸ OBOUSSIER. *Synaesthesia in Cixous and Barthes*, p. 115-131.

escrita de ambos, a mobilização de paradigmas sinestésicos torna-se uma estratégia para a inscrição das sensações heterógenas na linguagem. Os paradigmas sinestésicos seriam assim uma forma de, através da escrita, atingir a apreensão sensória das coisas.

Segundo Oboussier, Cixous intui em Clarice uma economia própria, a excepcional percepção sensória do mundo, a apreensão do apelo da própria coisa, a associação entre ela e a materialidade das palavras. O espaço vivo que Cixous chama de “l’entrenous”, e que também aponta em Clarice, rejeita os mecanismos racionais. A filósofa rearticula o conceito heideggeriano do Ser, o chamado fenomenológico para a investigação, através da intuição, dos fenômenos, tais como se apresentam a nós, e que são tudo o que podemos saber sobre o mundo. A sinestesia assinala a presença do conhecimento, e suas construções metafóricas são o que lhe confere materialidade. Enfim, Cixous descobre na escrita de Clarice um acesso ao conhecimento através dos sentidos, especialmente na proximidade de olfato e paladar, como nas construções sinestésicas de *Água viva*.

Em “Vivre l’Orange”,³⁹ Cixous trava com Clarice um diálogo místico, no qual volta a encarecer a busca de um contato direto com o mundo. Argumentando em favor da continuidade, em vez da compartimentalização dos sentidos, lembra o verso famoso “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”,⁴⁰ do seminal poema sinestésico de Baudelaire, “Correspondances”. Curiosamente, o ensaio da escritora francesa, “Le Dernier tableau ou le portrait de Dieu” (em português, “O último quadro, ou o retrato de Deus”),⁴¹ começa com a frase famosa, que poderia ser atribuída à narradora de *Água viva*: “Je voudrais écrire comme un peintre”.⁴²

Essas manifestações de poetas, místicos, psicólogos, filósofos e críticos destacam o papel da sinestesia na recuperação do elo entre o homem e a natureza, o espelhamento entre a percepção sensória e uma realidade superior. Essas funções subjazem às construções sinestésicas

³⁹ Ensaio reeditado em *L’Heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes, 1984.

⁴⁰ “Os perfumes, as cores e os sons se respondem” (BAUDELAIRE. *Correspondances*, p. 126, tradução minha).

⁴¹ Publicado em *Entre l’écriture*. Paris: Editions des Femmes, 1986.

⁴² “Eu gostaria de escrever como um pintor” (CIXOUS. *Le Dernier tableau ou le portrait de Dieu*, p. 131, tradução minha).

na obra de Clarice. Ouça-se, por exemplo, a voz da narradora de *Água viva*: “quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro *it*.”⁴³ Na fusão sinestésica do visual (traços geométricos) com o musical (desarmonia), a voz autoral discerne o que ela chama de *it*, palavra chave, com seus vários sinônimos, *insosso*, *centro*, *neutro*, *a coisa*.

Toda a ficção de Clarice testemunha um movimento em direção a esse *it*, ou *coisa*. Mágico, poético, mescla de sentimento estético e místico, inexplicável pelo pensamento racional, a *coisa* subjaz à relação com a vida, o sujeito, a realidade última. Confundindo vida e obra, é a própria Clarice quem diz: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa.”⁴⁴ Tal como as alusões ao infinitamente velho e à construção abstrata, é para esse tema crucial que a sinestesia aponta em *Água viva*.

O romance merece ainda uma observação. Além do apelo pela busca da realidade última, *Água viva* abre espaço para a preocupação com o social. É o que se nota quando, lembrando “o rosto inexpressivo e por isso assustador” de uma mulher pobre vislumbrada na rua, a narradora informa: “Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima. Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida.”⁴⁵ A questão social já despontara em *A paixão segundo G.H.*, quando a relação com a arte primitiva – o “painel” deixado pela empregada Janair na parede de seu quarto – articula-se com reflexões sobre os oprimidos. Da mesma forma, a referência de G. H. à arquitetura remete à rígida estruturação da sociedade de classes, bem como à posição ambígua da mulher dentro dela. Entretanto, para ser abordado de frente, o problema social terá de esperar por *A hora da estrela*, última peça de ficção publicada em vida da autora.

⁴³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 66.

⁴⁴ Cf. IANNACE. *Retratos em Clarice Lispector*, p. 67; 57-58.

⁴⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 61.

Referências

- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. 2007. 225 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. In: _____. *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1861. p. 15.
- BELLAMY, Suzanne. The Visual Arts in *To the Lighthouse*. In: PEASE, Allison (Ed.). *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 136-145.
- BRIDEN, Mary. Hélène Cixous and Maria Chvevska. In: KNIGHT, Diana; STILL, Judith (Ed.). *Women and Representation: Women Teaching French (Occasional Paper)*. Nottingham: WIF Publications, 1995. p. 106-114.
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. Tradução de Otacílio Nunes e Valter Pontes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- JALES, Suzane. *O figurativo abstrato de Naza*. Rio de Janeiro: Tiriumvirtatum, 1999.
- JONES, Caroline A. Synaesthesia. In: JONES, Caroline A (Ed.). *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge: MIT, 2006. p. 216-219.
- KANDINSKY, Wassily. *Blue Mountain*. 1908-1909. Óleo sobre tela, 106 x 96.6 cm. *Guggenheim Museum*. Collection Online. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/1844>>. Acesso em: 13 maio 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, [197-].
- LISPECTOR, Clarice. Abstrato e figurativo. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 31.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organizado por Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. *O indizível: uma leitura em interface com a psicanálise em Clarice Lispector*. Vitória: EDUFES, 2012.

OBOUSSIER, Claire. Synaesthesia in Cixous and Barthes. In: KNIGHT, Diana; STILL, Judith (Ed.). *Women and Representation: Women Teaching French (Occasional Paper)*. Nottingham: WIF Publications, 1995. p. 115-131.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, New York: Macmillan, 1888.

POE, Edgar Allan. Al Aaraaf. In: INGRAM, John H. (Ed.). *The Works of Edgar Allan Poe*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1875. v. 3: Poems and Essays, p. 36.

PROSE, Francine. *The Mrs. Dalloway Reader*. San Diego: Harcourt, 2003.

READ, Herbert. *O sentido da arte*. Tradução de E. Jacy Monteiro. 4. ed. São Paulo: IBRASA, 2005.

READ, Herbert. *The Meaning of Art*. New York; Washington: Praeger, 1968.

SCHAPIRO, Meyer. The nature of abstract art. In: GAIGER, Jason; WOOD, Paul (Ed.). *Art of the Twentieth Century Reader*. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 22-31.

SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait*. Paris: Maeght, 1974.

VAN CAMPEN, Crétien. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: MIT, 2010.

Recebido em: 31 de maio de 2017.

Aprovado em: 1º de setembro de 2017.