

ESCRITA E ESCUTA DE CORPO INTEIRO

a lalíngua de Água viva*

Maria das Graças Fonseca Andrade
UFMG / Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

RESUMO

Este trabalho estuda Água viva, de Clarice Lispector, a partir da noção lacaniana de lalíngua (*lalangue*), investigando aí a relação entre linguagem, inconsciente e Literatura, já que, para Lacan, “o inconsciente ‘é feito de lalíngua” e ele se utilizará da experiência literária de Joyce para avançar em sua formulação. Água viva é aqui então pensado como um “idiomaterno”, “que nos ‘afeta’ com ‘efeitos’ que são ‘afetos’”, como bem o diz Haroldo de Campos, parodiando Lacan.

PALAVRAS-CHAVE

Clarice Lispector, Água viva, lalíngua.

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. Não se comprehende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.

Clarice Lispector

- (...) Pesa a palavra.
- Eu peso.
- Desenha a palavra.
- Eu desenho.
- Pensa a palavra.
- Eu penso.

Maria Gabriela Llansol.

Para Milla, que aos 7 anos começa a ler Clarice.
Para Ram Mandil, pela generosidade, pelo exercício conjunto em busca de sentido e por suportar dignamente conosco a falta dele.

Como começar a escrever sobre o que *continua*, não tem paragem e *enfeitiça*, se uma coisa infinda ainda não é, não tem suficiente contorno para ser, está em *improviso constante*?

* Texto apresentado no I Colóquio LIPSI: Literatura e Psicanálise: o E da questão, realizado nos dias 6-7/9/2003.

Daí estarmos já de início na dimensão do inconcluso, porque se trata de coisa movediça: *Água viva*. Mas como diz Clarice Lispector, “de qualquer ponto em que se está parte-se para o longe”.¹ Assim, é possível abrir caminhos tantos. Assim é possível, para o leitor, lidar com esse texto flutuante, instável, intervalado, desconexo: descolando os fragmentos, colando-os em outro lugar, construindo outro texto que embora também não vise à totalidade, não deixa de emanar sentidos; copiando enfim o mesmo procedimento da própria prática escritural de Clarice Lispector, como sugere Edgar Cézar Nolasco.²

Água-viva é “água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade”.³ É considerando esta acepção de água-viva que Clarice atribui pela terceira vez um título a esse livro. “Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte.”⁴ Mas antes ele havia recebido dois outros títulos: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e, posteriormente, *Objeto gritante*.

Foi por sugestão de Álvaro Pacheco, jornalista e poeta, fundador da editora Artenova, que Clarice Lispector começou a escrever um novo livro. É que, “como poeta, o editor não se restringia a publicar os livros, gostava de conversar com o autor, emitia sua opinião e fazia sugestões. A Clarice sugeriu escrever um livro ‘abstrato’”.⁵ É aí então que ela começa a reunir anotações feitas há muito, trechos já publicados em suas “crônicas” no *Jornal do Brasil*,⁶ para produzir um livro. Um livro abstrato, conforme lhe foi sugerido? E o que viria a ser abstrato para Clarice? Em “Abstrato e figurativo”, ela afirma: “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 Observemos que, de acordo com o entendimento de Clarice, parece não haver uma oposição entre arte abstrata e figurativa, sendo o abstrato, para ela, o próprio figurativo, só que “o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil”. Aí parece incidir o trabalho de Clarice.

Em julho de 1971, está concluído *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Teresa Ferreira considera-o “completamente diferente do que Clarice havia escrito até então”.⁸ Em que poderia consistir tal diferença, já que para a construção desta dura escritura Clarice

¹ LISPECTOR, *Água viva*, p. 67. A partir desta, todas as citações referentes a *Água viva* virão assinaladas no texto com a abreviatura AV, seguida da referida página.

² A esse respeito convém ler “Fragmentos achados e perdidos”, parte do capítulo III – “Clarice Lispector: uma prática de desconstrução escritural”, do livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, em que o autor demonstra como Clarice Lispector procede em sua construção textual: cortando, recortando, emendando, reescrevendo, pondo em movimento o próprio texto. NOLASCO. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, p. 203-253.

³ HOUAIS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 125.

⁴ Lispector citada por GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 410.

⁵ FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 255.

⁶ Nádia Gotlib chama a atenção para o fato de que, embora Clarice afirme não ser esta sua intenção, insere em suas crônicas do *Jornal do Brasil* um passado seu, inclusive literário, através de textos diversos que já produziu e publicou anteriormente: contos, crônicas, capítulos ou trechos de romances. GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 375.

⁷ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 49.

⁸ FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 255.

se aproveitou de textos já publicados?⁹ Talvez *Água viva* não seja “completamente diferente” do que Clarice havia escrito até então, mas talvez seu traço diferencial esteja na irrupção de um certo *pensamento* que ganha primeiro plano em relação à narrativa, criando assim um outro *objeto* para a escrita – ou evidenciando aquele que é de fato, que sempre foi seu objeto de investigação: a palavra, a própria escrita.

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. (AV, p. 25)

Roland Barthes lembra-nos que, enquanto para a Ciência a linguagem é apenas um instrumento, para a Literatura é o seu próprio ser, o seu próprio mundo.¹⁰ O que Barthes quer enfatizar é que, enquanto para a Ciência a linguagem não é pensada (não se pensa), para a Literatura ela é simultaneamente sujeito e objeto de sua própria experiência. A Literatura vai tratar exatamente do que a Ciência recusa, da soberania da linguagem, pois sem linguagem não há inclusive possibilidade de discurso científico algum.

Nesse sentido, Clarice rompe com o pensamento cartesiano que apregoa que o conhecimento é uma dualidade de sujeito e objeto expressa numa relação: sujeito cognoscente e o objeto conhecido, o que requer, portanto, um distanciamento do objeto. A questão que se nos apresenta é: como Clarice poderá sistematizar o conhecimento se o que ela se propõe a sistematizar é da ordem do “não sistema”? Se o objeto a examinar é escorregadiço, fugidio, já que é o próprio escrever, já que é simultaneamente o próprio método de investigação?

A saída de Clarice é manter-se no paradoxo, tornar os extremos indiscerníveis: ao invés de apostar na pura abstração, no estabelecimento de um *sistema*, ela realiza a figuração do abstrato, uma vez que, para o escritor, palavra e não-palavra incorporam-se. Aí, reside a diferença, a nosso ver, entre *Água viva* e os livros publicados até então.

Podemos formular a questão como nos coloca Gilles Deleuze em “Gaguejou...”. Ele diz que, para marcar as entonações de uma gagueira, os maus romancistas sentem a necessidade de variar os indicativos de diálogo e para realizá-la só há duas possibilidades: ou fazer o personagem gaguejar ou então apenas dizê-lo sem fazê-lo, “contentar-se com uma simples indicação que se deixa ao leitor o cuidado de efetuar”.¹¹ Ao que ele acrescenta uma terceira possibilidade: quando *dizer é fazer*, quando “não é mais o personagem que é

⁹ Assim como se valia das “crônicas” publicadas no *Jornal do Brasil* para compor o novo livro, Clarice Lispector publicava na coluna deste jornal o que tivesse à mão. Nádia Gotlib aponta para o fato de que “às vezes eram trechos de romances, como de *Água viva*: ‘eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônica. Então eu aproveitava e botava – não era crônica não, era um texto que eu publicava’ (GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 375). A esse respeito, Lícia Manzo faz uma consideração levando em conta diferentes explicações dadas pela própria Clarice para o fato de o livro em questão conter trechos já publicados. (Cf. MANZO. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*, p. 142).

¹⁰ A esse respeito ler “Da ciência à literatura”. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 13-18.

¹¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 122.

gago da fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal”.¹² Apropriando-nos dessa idéia, perguntamos se em *Água viva* Clarice Lispector só pensa sobre a escrita, ou se pensa e faz, ou, ainda, se pensando faz?¹³ Ao que tudo indica, somente uma relação diferenciada com a língua possibilitaria esse terceiro passo.

Curiosamente, Clarice – fato para o qual muitos atentaram – possuía uma dicção estranha, um sotaque que, à primeira escuta, soava como algo similar a uma fala nordestina com dissonâncias francesas, em que “erres” se arrastavam e vogais se faziam pronunciadas com uma abertura típica. Fato esse que ela desmitifica, afirmando que tem a língua presa e, gracejando: “Tem uma palavra que eu não posso falar, senão todo mundo cai para trás: Aurora”.¹⁴

José Castello¹⁵ observa que, talvez, essa justificativa não esgote o assunto: “Suas dificuldades com a língua eram embaraçosas e sua grandeza como escritora vem dessa repugnância. Só uma pessoa que não se adapta à língua, que a revira, que dela desconfia pode escrever uma obra como a de Clarice Lispector.”¹⁶ Se Clarice não tinha a língua presa, talvez se sentisse de algum modo presa à língua partida de seu país de origem, essa Ucrânia que lhe era mais mítica que real, terra de seus pais, que lhe marcava a condição – que ela receava perder, como um “ traço de personalidade” – de estrangeira na língua portuguesa, ainda que esta é que tenha sido verdadeiramente sua língua materna.

Vale para Clarice o que disseram Deleuze e Guattari¹⁷ sobre Kafka: estava em sua própria língua como estrangeira. Ela, cujo desejo primeiro foi o de *pertencer* e cuja vida padecia de não pertencimento, como ela mesma declara em “Pertencer”:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.

(...) Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de *solidão de não pertencer* (...).

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver*. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.¹⁸

¹² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 122.

¹³ Vale aqui lembrar o sentido original de *poesia*. Etimologicamente, advindo do gr. *poíesis*, *eós*, significa ‘criação; fabricação, confecção’. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 2246.

¹⁴ Lispector citada por GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 65.

¹⁵ CASTELLO. *Artes da bruxa: crônica de um perseguidor de Clarice*, p. 78.

¹⁶ Teresa Ferreira conta-nos que em determinada ocasião Clarice perguntou a Pedro Bloch o que ele achava dos “erres” dela. “Ele disse-lhe que seu problema não era língua presa, esse defeito de dicção podia ter origem, por exemplo, em sua infância, quando talvez ela tenha imitado a maneira dos pais falarem. E ofereceu-se para corrigir este defeito. Depois de algumas sessões de foniatria no consultório de Pedro Bloch, Clarice ficou curada. Ao reencontrá-la meses depois o médico notou que ela tinha voltado a usar os ‘erres’. A razão dessa atitude, segundo Clarice, devia-se a seu receio de perder suas características, pois sua maneira de falar era um traço da personalidade.” FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 228.

¹⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma Literatura menor*.

¹⁸ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 110-111.

E embora tenha chegado a se considerar “feliz de pertencer à literatura brasileira” com sua obra de mais de vinte títulos – entre romances, contos, crônicas, livros infantis, entrevistas, fragmentos, ficção, pulsões –, Clarice sabia dela estar apartada, isolada, distanciada, “numa trágica solidão nas letras brasileiras”,¹⁹ como bem disse Alceu Amoroso Lima, condenada desde sempre à *solidão de não pertencer*. Talvez porque seja sempre o deserto o terreno por onde um escritor avança – não é a língua por excelência esse deserto? –, cabe-lhe a experiência de pertencer ao que não se pertence e, assim sendo, dar sua medida, “fazer um uso menor e intensivo da língua”: pertencer a uma língua e exilar-se dela, encontrar “novas potências gramaticais ou sintáticas”,²⁰ levar a linguagem ao delírio, ao seu limite, ao seu *fora*.

No Seminário 20, em “O Rato no Labirinto”, de 1973, avançando em suas pesquisas sobre a linguagem e o inconsciente, Jacques Lacan forja o conceito de *lalangue*.²¹ Jacques-Alain Miller considera que, a partir do Seminário 20, o conceito de linguagem em Lacan se decompõe: “assistimos a sua decomposição espectral em duas partes correlativas: *lalangue* e o laço social”.²² Ele afirma que, enquanto a estrutura da linguagem veiculava invisível a norma social, com *lalíngua* passamos por debaixo da norma social. Ou seja, se a linguagem é feita de *lalíngua* mais o elemento social que a normatiza (estamos, portanto, na dimensão do Outro, da escrita), com *lalíngua* estamos na dimensão do ouvido, das homofonias, dos mal-entendidos infantis, das significações investidas, dos sentidos gozados, à medida que o investimento libidinal da língua é próprio de cada um.²³

Lalangue, ou *lalíngua*, como sintetiza Lucia Castello Branco, “é exatamente essa linguagem pulsional da mãe”, a “linguagem dos sentidos corporais, do tato, dos toques, da voz, do olhar, dos gritos e sussurros”; é uma “linguagem outra, próxima da assimbolia, do silêncio e do caos de uma pré-linguagem”.²⁴ Daí podermos entender por que esta autora aproxima *lalíngua* da instância pré-discursiva de que nos fala Beatrice Didier, ou ainda do estágio semiótico elaborado por Kristeva.

O que pretendemos com este trabalho é, a partir da noção lacaniana de *lalíngua* (*lalangue*), estudar *Água viva*, de Clarice Lispector, investigando aí a relação entre linguagem, inconsciente e Literatura, uma vez que “o inconsciente ‘é feito de *lalíngua*’” e Lacan se utilizará da experiência literária de Joyce para avançar em sua formulação. *Água viva*,

¹⁹ Lima citado por GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 434.

²⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma Literatura menor*, p. 9.

²¹ Diferentemente dos tradutores que adotam a tradução do termo *alíngua*, Haroldo de Campos propõe uma tradução diversa: *lalíngua*, já que o *a* em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação. E *lalangue* “é o oposto de não-língua, de privação de língua” (CAMPOS. O Afreudisíaco Lacan na Galáxia de *Lalíngua*, p. 187-188); sendo antes uma língua enfatizada, tensionada pela ‘função poética’, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação” (LACAN. *O Seminário: Livro 20: mais, ainda*, p. 188); um *idiomaterno*, como bem entende Haroldo de Campos, “*lalangue dite maternelle*”.

²² MILLER. *La psicosis ordinaria: la convención de Antibes*, p. 286. As citações deste texto em espanhol foram traduzidas pela autora do artigo.

²³ MILLER. *La psicosis ordinaria: la convención de Antibes*, p. 286-289.

²⁴ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 88.

publicado em 1973 (coincidentemente no mesmo ano da exposição de Lacan), configura-se como ponto-limite da obra de Clarice, em que o enredo, a “história”, é quase que completamente abandonada em prol do fluxo incessante (“Escrevo ao correr das palavras.” (AV, p. 40)) e, ao mesmo tempo, despedaçado de uma voz que apenas diz.

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 o sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. (AV, p. 16)

Essa *dura escritura* irá, então, privilegiar a música da língua, fundindo o “corpo todo inteiro” daquele que escreve com a materialidade da palavra, seu “ponto tenro e nevrálgico”, exigindo assim do leitor uma escuta “de corpo inteiro”. Dessa forma, *Água viva* pode ser pensado como um “idiomaterno”, “que nos ‘afeta’ com ‘efeitos’ que são ‘afetos’”, como bem o diz Haroldo de Campos, parodiando Lacan.

E qual seria a *lalangue* de *Água viva*, seu modo singular de fazer Literatura, de – escrevendo o português (*pertencendo*) – escavar na língua uma face solitária e silenciosa?

Ainda em 1971, os originais de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* foram entregues a Alexandrino A. Severino para que fossem traduzidos para o inglês. Em 1972, a autora interrompe o trabalho de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e escreve para o professor Alexandrino Severino, justificando-se: ‘Interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o público ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*’.²⁵ Como é possível perceber, vemos que aqui Clarice já atribui o segundo título ao livro. Mas vemos também que ela continua considerando que o texto ainda exige trabalho, tanto que o fará.

E em quê, exatamente, consiste esse trabalho? – pergunta Lucia Castello Branco. “Consiste numa reescrita que, basicamente, traduz-se em cortar, em suprimir do texto mais de cem páginas, numa tentativa de eliminar seu caráter pessoal”:²⁶ “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...”²⁷ Então é, com a colaboração de Olga Borelli, que auxilia Clarice juntando as anotações, datilografando os textos da escritora e mesmo estruturando o livro,²⁸ que *Água viva* será publicado em 1973.

²⁵ GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 409.

²⁶ CASTELLO BRANCO. A escrita fora de si: do sopro Clarice à textualidade Llansol, p. 321.

²⁷ GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 410.

²⁸ É importante ressaltar que, encerrada a estruturação de uma parte, Olga a entregava a Clarice para as modificações que julgassem pertinentes. Ela lia, fazia alterações, cortava o que achava necessário. Assim se deu em *Água viva* e em *A hora da estrela* (Cf. FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 257, 284).

Clarice Lispector admitia que em *Água viva* quase não havia enredo e achava o livro ruim porque “não tinha história, não tinha trama”.²⁹ De fato, se formos contar a história de *Água viva*, o que diremos, se a própria narradora adverte: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas palavras que vivem do som” (AV, p. 31)? O que diremos, se a própria narradora admite ser difícil reproduzir sua música, impossibilidade que se dá pela ausência de história? “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?” (AV, p. 87).

Se encontramos em *Água viva* uma mulher, recém-saída de uma relação amorosa, pintora,³⁰ que ousa aventurar-se no mar fluido das palavras e escrever para seu ex-amado, flagramos a linguagem em espasmo, em convulsão, palavras que vivem não do sentido, mas do som. De uma história propriamente dita encontramos parco enredo: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.” (AV, p. 37-8).

Mas não há promessa de história, senão história de instantes: “História não te prometo aqui.” (AV, p. 43). “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 vêem da janela do trem.” (AV, p. 78). “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar.” (AV, p. 89).

Observemos que, se inicialmente havia alguma intenção de comunicação com o outro, um ex-amante, a palavra acaba perdendo de vista seu destinatário e vertendo-se sobre si mesma: jorro de água que se mantém molhado.

Escrevo para ninguém (...).

Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém.

Sim, o que te escrevo não é de ninguém. (AV, p. 88)

Não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. Já prescindindo de ser discursiva, à beira de não ter sentido, sem ser de ninguém e sendo para ninguém, nessa escrita as palavras terminam por remeterem-se umas às outras, à própria escrita, à *escrita em si*.³¹

²⁹ GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 410.

³⁰ Observar o que diz Teresa Ferreira sobre substituição que Clarice faz ao trabalhar no *Objeto gritante*: “Procurando reduzir ao máximo o aspecto autobiográfico da obra, ela substituiu a profissão da narradora, de escritora passou a ser uma pintora que se iniciava no ato de escrever.” (FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 257). Tal substituição não deixa de ser significativa: aquela que escreve não é mais senhora das palavras, e sim uma iniciante, uma *amadora* (como Clarice gostava de se designar em relação ao seu trabalho). Haverá aí uma certa *inabilidade* com as palavras.

³¹ A esse respeito ler CASTELLO BRANCO. A escrita fora de si: do sopro Clarice à textualidade Llansol, p. 307-340.

As palavras tanto remetem-se umas às outras que se repetem. Há em *Água viva* tanto uma repetição de vocábulos, quanto uma repetição de frases, temas e trechos, *ipsis litteris* ou com alguma variante. Esta repetição se dá em forma de intratextualidade³² (a escritora copia a si mesma), de transcrição do próprio texto. Por meio da ampliação das virtualidades intertextuais despreza-se o caráter de livro (“Este não é um livro porque não é assim que se escreve.”) (AV, p. 16) “Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever (...)” (AV, p. 59) e de autor³³ (“O verdadeiro pensamento parece sem autor” (AV, p. 95)), rompendo com uma determinada práxis artística que valoriza instâncias como a obra, a autoria, o gênero literário, certos princípios como a linearidade (uma história com começo, meio e fim), personagens bem caracterizados.

Em “A aula inaugural de Clarice”, Silviano Santiago, analisando a imagem do *instante-já*, que não cessa de ser evocada pela narradora, cita de *Água viva* o seguinte trecho:

Mas o *instante-já* é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago.³⁴

Uma vez destacado o parágrafo, ele diz:

Reparam como os verbos intransitivos *acender* e *apagar*, ao se repetirem, transformam-se em verbos pronominais para, logo em seguida, voltarem a ser intransitivos. Temos aí a passagem do conceito metaforizado de *instante-já* para a experiência subjetiva do personagem e desta para sua exteriorização objetiva.³⁵

Percebemos em *Água viva* procedimentos de linguagem como a repetição³⁶ e a enumeração. Aqui, para além de verbos que se repetem (que de intransitivos passam a ser pronominais e novamente intransitivos), queremos chamar a atenção para a repetição do texto e a diferença que ele apresenta, pois se inicialmente disseram à narradora sobre o nascimento do gato, posteriormente ela declara ter assistido ao episódio, e se antes o sujeito da ação é a gata que pare, depois o sujeito da mesma ação passará a ser a narradora.

Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em

³² Sobre conceito de intratextualidade ler ANDRADE. *A sucata da palavra: Um estudo de Um sopro de vida* de Clarice Lispector, p. 34-35.

³³ Cf. comentário de Nádia Gotlib sobre *Água viva*. GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 411.

³⁴ Lispector citada por SANTIAGO. *A aula inaugural de Clarice*, p. 21.

³⁵ SANTIAGO. *A aula inaugural de Clarice*, p. 21.

³⁶ Sobre a repetição em *Água viva*, observar comentário de Nélida Piñon feito antes mesmo da publicação do livro, quando Clarice pede da amiga parecer sobre o livro em questão, que lhe responda se o livro merece ou não publicação: “Nélida Piñon limitou-se a assinalar as repetições de frases ou parágrafos ao longo do texto, já que Clarice construía seus romances em fragmentos, anotados nos mais variados tipos de papel: guardanapos, talões de cheque, prospectos etc., esquecendo-se muitas vezes de eliminá-los ao reuni-los num livro.” FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 257.

amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. (AV, p. 35)

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 estou livre. Sou tão simples. (AV, p. 39)

Observemos como a narradora toma para si a parturição ao dizer:

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria.

E quando nasço fico livre. Esta é a base de minha tragédia.

Não. Não é fácil. Mas “é”. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão. (AV, p. 39-40)

A narradora, tal qual a gata, come a própria placenta. O que não é de espantar, já que no início do livro ela declara: “(...) agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta.” (AV, p. 35)

Além da repetição, encontramos em *Água viva* o recurso da enumeração:

Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos *nevoentos* e *pestilentos*. *Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos* – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. (...) Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de *barulhos* e *marulhos* abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. (AV, p. 46) (Grifos nossos)

Aqui está, a nosso ver, uma demonstração de que Clarice Lispector, pensando a escrita, faz a escrita. Pensando sobre a lei, ainda que subterrânea, de uma Ciência Natural, Matemática e Física, ela elabora oculta uma ciência sobre a escrita: “Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento.”³⁷ (AV, p. 49) Enunciados que Edgar Nolasco decifra assim: “9, o número de letras da palavra ‘Lispector’; 7, o número de letras do nome ‘Clarice’; e 8, o número de letras do último título dado ao livro: *Água viva*. Tudo – pessoal e ficcional – tecido ‘atrás do pensamento: monólogo com a vida’ na escritura fragmentária de *Água viva*”.³⁸

A narradora esclarece que sua anarquia, sua falta de governo não é tão sem controle como se poderá imaginar, mas obedece a uma lei que subjaz a vários domínios do

³⁷ Curiosamente, em francês há a expressão *arrière-pensée* (numa tradução simultaneamente livre e literal, poderíamos dizer “pensamento atrás” ou “atrás do pensamento”) que corresponde para nós ao termo “segunda intenção”, que significa “pensamento ou intenção que se oculta enquanto se expressa outra por gesto(s) ou palavra(s)”. FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*, p. 1122.

³⁸ Cf. nota NOLASCO. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, p. 204.

conhecimento e enumera-os: Astronomia, Matemática e Mecânica. Em seguida, especifica os enxames dissonantes dos insetos nascidos de “uma corrupta germinação malsã de larvas”: Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos. Para ao final do parágrafo listar os instrumentos que enchem o ar: címbalos e trombetas e tamborins. E não é esse mesmo procedimento que a autora adota em *Água viva*? O da enumeração aparentemente caótica, desconexa de trechos que, reunidos, produzem efeitos diversos, entre eles o do sentido?

Enumeração, cuja etimologia provém do latim *enumeratio*, ónis, ‘enumeração, resenha, conta por parcelas’.³⁹ Não é isto, podemos aqui perguntar, que faz a narradora de *Água viva*: uma prestação de contas ao leitor por parcelas? Ela que nasceu incumbida e toma conta do mundo? “Só não encontrei ainda a quem prestar contas. Ou não? Pois estou te prestando contas aqui mesmo. Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. (...) esta era uma dura primavera.” (AV, p. 67)

Observemos ainda que os pântanos são *nevoentos* e *pestilentos*, que o ar está cheio de *barulhos* e *marulhos*. Ou seja, há uma assonânci, uma rima que deriva por metonímia. Jacques-Alain Miller em “O escrito na palavra”, afirma que Michel Leiris, em *Langage, tangage*, busca “vivificar o escrito pelo timbre”⁴⁰, valendo-se para isso de jogos de palavras, aliterações, jogos fônicos, “atualizando na escrita uma língua que se quer iniciática”.⁴¹ Assim também a narradora de *Água viva*, absorvida, tragada pelo desejo de dizer, vive a “cerimônia da iniciação da palavra”: “Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, (...); sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares.” (AV, p. 22-23)

Também, depois de anunciar que falará sobre a dolência das flores, a narradora primeiro especifica suas partes:

Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Pólen é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. (AV, p. 61)

Exposta parte por parte, a flor passa a compor um todo, mas a narradora começa a classificá-la segundo o gênero:

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. (...) As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz do Deus. É muito raro encontrar na casa de flores rosas brancas. As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes.
(...)

³⁹ HOUAIS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1170.

⁴⁰ MILLER. *O escrito na palavra*, p. 99.

⁴¹ MILLER. *O escrito na palavra*, p. 99.

Já o cravo tem uma agressividade que vem de certa irritação. São ásperas e arrebitadas as pontas de suas pétalas. O perfume do cravo é de algum modo mortal. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunta: o cheiro então se torna pungente e a gente desvia a cabeça para o lado com horror. (AV, p. 62)

E assim a narradora oferece ao leitor um ramalhete colorido e variado ao enumerar e comentar sobre as flores mais diversas: rosa, cravo, girassol, violeta, sempre-viva, margarida, orquídea, tulipa, flor dos trigais, angélica, jasmin, estrelícia, dama-da-noite, flor de cactus, edelvais, gerânio, vitória-régia, crisântemo. Atentemos para o desdobramento da enumeração. Além da narradora enumerar vários tipos de flores, destaca dentro de um mesmo gênero várias espécies: rosas encarnadas, brancas, amarelas, cor-de-rosa, alaranjadas. Ou seja, podemos enumerá-las para além do gênero, levando como critério classificatório a cor, ou se elas são híbridas ou não, ou se são mais raras ou mais comuns, e assim por diante.

Depois de escrever quatro páginas sobre flores, a narradora parece mudar de assunto, dizendo: "Acho que vou pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o 'Pássaro de Fogo' – e afoguei-me inteira" (AV, p. 65). Imediatamente depois retoma a palavra para avisar que interromperá o texto:

Tenho que interromper porque – Eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra 'João'. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressoando profundamente. (AV, p. 65)

Então, quando se pensa que ela vai mudar de tema, ela continua em reino vegetal, contando a lenda da Amazônia sobre tajá, uma planta que fala: variações sobre o mesmo tema?

A narradora prossegue revelando seu cansaço decorrente de sua extrema ocupação:

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias *olho* pelo terraço para o pedaço de praia com mar e *vejo* as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. *Vejo* isto pela marca que as ondas deixam na areia. *Olho* as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e *vejo* se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu aparece azul-marinho intenso, cor que já pintei em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magerrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. *Tenho que tomar conta com o olhar* de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a *olho*. (AV, p. 65-6) (Grifos nossos)

Sua extrema ocupação consiste em tomar conta do mundo. E de que modo ela toma conta do mundo? Olhando, vendo; com o olhar. Então pensamos que agora, afinal, a narradora mudou de tema, mas observemos os vocábulos *amendoeiras*, *Jardim Botânico*, *vitória-régia* presentes no texto asseverando que ainda não se mudou totalmente de tema, ou que ele aparece aqui reincidente.

Mas agora é da tarefa de tomar conta do mundo que a incumbida tratará:

Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo. (AV, p. 66)

Imaginariamente estabelece um diálogo com um possível interlocutor/leitor, adivinha-lhe a pergunta e responde-lhe:

Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isto assustador da mulher que vi na rua. 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. (AV, p. 66)

Rememorando que nasceu incumbida e que desde pequena desempenha a tarefa de tomar conta do mundo, temos a impressão de que o tema (de tomar conta do mundo) irá em direção ao reino animal, mas as abelhas lidam com flores e de novo estamos no reino vegetal.

Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. (...) (AV, p. 66)

Li o livro sobre as abelhas e desde então tomo conta sobretudo da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flores. É banal? Isto eu mesma constatei. Faz parte do trabalho de registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. (...)

Agora não encontro uma só formiga para olhar. (...) Tomar conta do mundo também exige muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga. (AV, p. 67)

O que queremos demonstrar é que os temas não se esgotam e, de algum modo, reincidem, como os instantes que passam e se renovam no presente: “O que te direi? te direi os instantes.” (AV, p. 26)

O que Lacan nos faz ver no Seminário 20 é que o homem não está, tal qual o rato no labirinto, meramente para uma aprendizagem baseada em reforços, mas para a questão do saber: um saber de si, um saber do amor, um saber inconsciente que afeta o sujeito.

Clarice não nos deixa esquecer da estranheza proveniente de nossa relação (fundamental) com a linguagem, não apazigua nem um pouco essa relação oferecendo-nos sentidos fáceis; antes, pelo contrário, trabalha a fim de que seu texto produza um efeito de ilegibilidade sobre o leitor, não deixa de pensar a letra enquanto materialidade: “Mas eternamente é palavra muito dura, tem um ‘t’ granítico no meio.” (AV, p. 30) “(...) quando te escrevo respeito as sílabas.” (AV, p. 60); “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (AV, p. 16).

Por isto este escrito dura, por isso não acaba, porque vira *duro objeto imperecível*: “O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível.” (AV, p. 49). Mas e nós que também somos objetos? Objetos que criam outros objetos, objetos gritantes, objetos sem destino, objetos urgentes porque perecíveis.

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. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo

exige e exige a minha vida. Mas eu não 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 pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (AV, p. 91-92)

O que nos resta contra essa “infâmia de nascer para morrer sem saber quando nem onde” (AV, p. 99), senão, como aponta a narradora, a alegria, o amor, senão acompanhar esse jazz, esse improviso que é a narrativa de *Água viva?* Senão experimentar, tal qual a narradora, um gozo por meio das palavras, quando elas não têm um sentido utilitário, quando só servem como adorno, enfeite, adereço para os cabelos?

O que diz este jazz que é improviso? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passava como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário (...) Vou adiante de modo intuitivo sem procurar uma idéia: sou orgânica. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (AV, p. 27-28)



RÉSUMÉ

Cet essai propose une lecture de *Água Viva*, de Clarice Lispector, à partir la notion de lalangue de Jacques Lacan, tout en recherchant le rapport parmi la langage, l'inconscient et la littérature, car “l'inconscient ‘est fait de lalangue””, comme dit Lacan, qui s'utilisera de l'expérience littéraire de Joyce afin d'avancer dans sa formulation.

MOTS-CLÉS

Clarice Lispector, *Água viva*, lalangue.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A sucata da palavra: Um estudo de Um sopro de vida* de Clarice Lispector. 1998. Dissertação (Mestrado) – PUC/MINAS, Belo Horizonte.
- BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 13-18.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisíaco na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.
- CASTELLO, José. Artes da bruxa: crônica de um perseguidor de Clarice. *Bravo!*, São Paulo, n. 3, p. 74-78, dez. 1997.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. A lalíngua do gozo. In: *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. (Selo Universidade, 22). p. 85-136.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A escrita fora de si: do sopro Clarice à textualidade Llansol. *Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*. Ilhéus: Editus, n. 2, p. 307-340, 2000-2001.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS). p. 122- 129.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*. (rev. e ampl.). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HOUAIS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LACAN, Jacques. O rato no labirinto. In: *O Seminário: Livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 187-201.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Sintra/Colares: Colares Editora, 1990.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Teoria d'alíngua (rudimento). p. 55-72.

MILLER, Jacques-Alain. O escrito na palavra. *Opção lacaniana* (Revista Brasileira Internacional de Psicanálise). Trad. Angelina Harari. São Paulo: Eólia, n. 16, p. 94-102, agosto de 1996.

MILLER, Jacques-Alain et al. *La psicosis ordinaria: la convención de Antibes*. Trad. Susana Lauro. Buenos Aires: Paidós, 2003. p. 286-289.

MILNER, Jean-Claude. La satisfacción en el lenguaje. In: *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Texto estabelecido por Graciela Brodsky. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 1999. p. 335-350.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelínhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001. (Selo Universidade, 142).

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 13-30.