

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA

DA BARATA À ÁGUA-VIVA – NAS CAMADAS ARQUEOLÓGICAS DA FICÇÃO EM CLARICE LISPECTOR⁷

Renan Ji (UERJ)
renanji@hotmail.com

Um alerta aos desavisados: a literatura de que trataremos é perigosa. Deve-se ter medo de Clarice Lispector. Devemos nos preocupar com os efeitos de seu texto sobre os leitores, que, uma vez expostos às palavras desconcertantes da autora, perdem seu juízo, sua individualidade, sua segurança. Isso porque Clarice lhes reserva a destruição em fogos de artifício ficcionais, através dos quais a vida é celebrada e consumida em sua plenitude dolorosamente gloriosa. É como se partilhássemos de um segredo inconfessável e inominável, impulsionador da existência das coisas, cuja enunciação, entretanto, provocaria a explosão suicida daquele que ousa desvendá-lo, pois que dominar o sentido cósmico de um ato vital é algo que suplanta a medida do humano e a mera mortalidade. Coisa para os deuses.

A linguagem clariciana se mostra como a representação da origem, como a imagem ficcional daquilo que está na raiz da existência. Porém, uma imagem que também afirma constantemente o engano do seu ato representativo, pois que a ficção não passa de aparência, de sombra, e a motivação interna da obra é sempre algo que escapa, que escorrega das mãos. Quando lemos Clarice temos a impressão de que se fala de alguma coisa muito íntima, de um liame que une o ser humano a um grande outro que o desafia: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.” (Lispector, s/d, p. 79) Porém, esse estado de comunhão íntima com o mundo nunca poderia ser qualificado ou denominado, sob pena de adular tão precioso sentimento, cuja natureza ancestral e sagrada resiste à palavra profanadora. Aqui, o impulso de vida se recusa a acoplar-se ao discurso, estabelecendo o malogro lú-

⁷ Este título é uma óbvia provocação ao título da famosa obra clariciana. Trata-se de um desdobramento metafórico que serviu como chave de leitura do romance. Ao longo do texto, ao referirmo-nos à novela de 1973, permaneceremos nesse movimento cambiante entre o fluxo elementar da *água viva* e o movimento gracioso da *água-viva*.

dico da língua literária, sempre a tentar domesticar o que é nômade e selvagem.

A linguagem de Clarice, pois, tateia cega nas cercanias de um germe cósmico, num jogo de dissimulações e de aparências denunciadas que somente a arte e a ficção sabem sustentar, sempre buscando e encobrindo a origem absoluta. Aqui, têm-se a consciência de que algo falta, de que existe um terrível e inexorável excedente a cada palavra, uma sobra que, contudo, se manifesta no silêncio subreptício e reverberante que dita o ritmo da escrita clariciana. Uma respiração ou murmúrio cuja “presença ausente” possuiria a mesma natureza do silêncio que um homem primitivo partilharia quando face a face com seu longínquo descendente civilizado. Um silêncio que representa ao mesmo tempo um profundo segredo partilhado e uma incomensurável barreira; um parentesco instintivo e uma distância inexorável; um destino trágico comum e um estranhamento profundo.

Assim, feitas as advertências e expostos os riscos dessas experiências vertiginosas da linguagem, alerta finalmente que este texto é para iniciados. Para aqueles que já passaram pelos cegos mascarando chicles, pelas maçãs no escuro, ou pelas festas de aniversário de oitenta e nove anos. Este texto é dirigido para os que já pertencem à “ordem dos corações selvagens” (Lunardi, 2002, p. 78), e que, nas leituras de Clarice, atingiram a prostração em devoção à barata ou dissolveram-se no fluxo da água viva. Refiro-me aos romances mais desconstrutivos e ousados da autora, em que a escrita literária assume configurações extremas e a sensibilidade se contorce com a agudeza pungente do existir.

Nesse sentido, *Paixão Segundo G. H.* e *Água Viva* são dois momentos marcantes dessa experiência. São obras filhas do nada, frutos do encontro de Orfeu com Eurídice no mundo dos mortos, do embate entre a arte e a sua velada inspiração. Dir-se-ia que Clarice, entre a paixão iluminada pelo inseto e a exuberância aquática de um ser gelatinoso, transita pelo território de confronto da arte e da vida com a sua eterna e inexorável origem. Uma origem que é ao mesmo tempo o alimento universal e a desintegração total. Algo que garante a existência da obra de arte, mas que também é um risco à sua concreção:

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA

É essa aproximação da origem que torna cada vez mais ameaçadora a experiência da obra, ameaçadora para aquele que a porta, ameaçadora para a obra. Mas é também somente essa aproximação que faz da arte uma busca essencial, e é por tê-la tornado sensível de maneira mais abrupta que *O inominável* tem mais importância para a literatura do que a maior parte das obras “bem-sucedidas” que ela nos oferece. (Blanchot, 2005, p. 317)

É o vazio potente, o neutro proliferante: aquilo que é ainda o porvir, o momento prenhe de possibilidade que em si mesmo não significa nada, mas que guarda o murmúrio original, o impulso que chamamos de inspiração.

Da aspreza vazia no começo do universo, ocorre o que Maurice Blanchot chama de “salto”: o surgimento da forma ou da imagem que cristaliza o anseio inspirador. Da fonte mitopoética para a forma artística, percebemos que no *élan* criador, dinâmico e em constante revolução, algo é capturado e imediatamente alienado de sua morada antiga. Congelada pelo estético, paralisada no seu movimento esplendoroso, um pássaro fotografado em pleno vôo ou uma onda do mar congelada na quebra e na espuma, a primeira célula artística é ao mesmo tempo a afirmação e a negação de um segredo, uma vez que seu caráter imediato e representativo lhe permite incorporar os ares míticos do início de tudo, ao passo que a sua própria estrutura petrificada não passa da negação absoluta do que lhe deu origem. Em Clarice Lispector, o ovo, a galinha, a água-viva e a barata são figurações irmãs – afirmações do indizível –, são estilhaços da explosão criativa de um artista profícuo, que, contudo, instauram uma elaboração estética que se aliena da sua procedência ontológica.

Assim, cada palavra traz em si o signo da negação toda vez que se obedece à absoluta necessidade de se afirmá-la. A arte e a ficção padecem desse mal congênito, desse malogro inescapável:

Está aí o tormento mágico vinculado ao apelo da inspiração, que se trai necessariamente, e não porque os livros sejam tão-só um eco degradado de uma fala sublime, mas porque somente se escrevem fazendo calar o que os inspira, omitindo o movimento que eles pretendem recordar, interrompendo-lhes “o murmúrio” (Blanchot, 1987, p. 184)

Tal fracasso inerente sempre está a denunciar algo que ficou por ser dito, cujo constante e natural movimento se opõe radicalmente à forma congelada da arte. A origem cinética sempre suplantar a

sua petrificada nomenclatura, e esse aprisionamento é imanente à imagem poética.

Entretanto, este espaço de aridez infinita que sempre produzirá o engano, é também o espaço de uma reza constante, uma fala peregrina. Isso porque é o lugar do eterno começo, da vitalidade, da organicidade do estético, do fazer artístico visceral. E é por isso que a literatura precisa voltar sempre a esse lugar. Acima de tudo, ela *deseja* fazê-lo. Deseja porque o extremo é a ética do nascedouro: ali, a linguagem literária leva até o fim sua busca pelo inominável e chega ao silêncio supremo e final; concomitantemente, a revitalização da fala artística eterniza seu devir e torna-se “a abordagem do ininterrupto” (Blanchot, 1987, p. 181). Vemos, portanto, que, nesse “momento frágil da História⁸, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar a sua necessidade de morrer” (Barthes, 2004, p. 64), a literatura assume uma postura ambígua, paradoxal, em que a detonação das estruturas ficcionais, narrativas e linguísticas, numa irresistível pulsão de morte, também determina a vitalidade hercúlea do discurso na sua artisticidade. Por isso, não deixa de ser significativo o fato de que as obras mais vigorosas e intrigantes de Clarice Lispector sejam precisamente as que estão no limiar da linguagem e da estrutura romanesca, contaminadas que estão pelo “puro jorro da origem” (Blanchot, 1987, p. 181).

Começamos a escavação e o mergulho em dois momentos exemplares da obra clariciana: *A Paixão segundo G.H.* e *Água viva*. De início, observemos que a relação que a obra mantém com a neutralidade das origens criativas influencia ou determina a concreção da estrutura ficcional, o que de partida nos mostra que a escrita literária se configuraria em graus diferentes em cada uma das obras em questão.

⁸ Esse momento histórico referido por Roland Barthes diz respeito à idéia geral de arte e de literatura desenvolvida na modernidade. Nesse sentido, “A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, compromete-o continuamente com um duplo modo de existência e superpõe ao conteúdo das palavras, dos signos opacos que carregam uma história, um compromisso ou uma redenção secundárias, de modo que à situação do pensamento se mescla um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre embaraçoso, da forma” (Barthes, 2005, p. 73). Além de Barthes, o ensaio final de *Mimesis* de Eric Auerbach é um bom panorama acerca da natureza literária do século XX.

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA

A experiência de G. H. é de uma procura incessante, um ato de cartografia do mundo, condicionado pela entrega à mundanidade infernal da natureza. A paixão, subitamente desencadeada pela visão da barata, ser de muitas idades, a primitiva “gota virulenta” (Lispector, 1998, p. 48) da vida, é o que move a busca incansável pela herança primitiva da humanidade, instaurando como percurso de descoberta existencial a (re)vivência evolutiva e histórica das civilizações ao longo do tempo. Não se trata, contudo, de uma paciente viagem cronológica: a herança civilizatória vem à tona num átimo, num fluxo que mistura tempos, espaços e sensações. O resultado estético dessa condição mística é uma narrativa extremamente fértil, que se desdobra em circunlóquio em torno de um determinado sentimento cósmico de vida. G.H. narra incessantemente, sempre injetando novas palavras no discurso, corrigindo, derivando ou reafirmando o que foi dito, para depurar nessas voltas discursivas o sumo neutro da existência:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (Lispector, 1998, p. 20)

A linguagem da “paixão” tenta captar o indizível pelo quantitativo: excesso de palavras, excesso de figuras, excesso de discurso. A própria protagonista é impelida a uma fala excessiva: durante todo o romance G.H. refere-se a uma necessidade de narrar, de dizer ou escrever o que viveu, como se precisasse se livrar do inferno da vida inconsciente: “Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! Tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando.” (Lispector, 1998, p. 57)

A fala múltipla que perpassa todo romance é um indício forte que nos leva a verificar o peso e a densidade da narrativa de G.H. De início, basta atentar para o fato de que o título mesmo do romance sugere o estabelecimento de um cânone, o registro ritual de uma experiência brutalizante com o absoluto. A pretensão bíblica do título não sugere senão o peso fundador da configuração mítica e original da narrativa.

De mais a mais, a leitura de *A Paixão Segundo G. H.* requer fôlego para o atravessamento de sua espessura. A experiência do leitor no terreno pedregoso da paixão é análogo ao esforço da protago-

nista: a diluição da vivência subjetiva na alteridade alcançada por G.H. é da ordem do trabalho, da renúncia dolorosa e da resistência subjetiva. E assim o é para a leitura: o narrar desse livro é torturado, pesado, tende a uma existência do que Drummond chamaria de “pedra no meio do caminho”. Tanto que a leitura mesma do texto nos sugere o encurvamento, a pesquisa minuciosa e obsessiva, o esforço leitor de acompanhar o trabalho de lenta construção e cimentação do custoso relato da experiência. Nunca poderíamos, entretanto, atribuir a essa perspectiva o raciocínio de uma labuta científica: a atividade de G.H. é febril, embriagada, segue atenta pelas sinuosidades da fervilhante vida orgânica.

Interessante lembrar que, num aparente paradoxo, o desejo do pobre, do vazio, o despojamento do adjetivo e a afirmação do puro substantivo geram a grossura e a seriedade compenetrada de *A Paixão Segundo G. H.*, cuja linguagem ganha corpo precisamente com a energia simbólica da barata. Porém, não nos enganemos. Apesar do paradoxo, não existe contradição: a busca pelo nada é extenuante e prodigiosa, na qual o ínfimo e o simplório são os catalisadores da grandiosidade literária do escrito; a barata é “a miniatura de um animal enorme” (Lispector, 1998, p. 49) e a pobreza do sentimento é o que turbinou o texto prolífico.

Talvez não seja ousado afirmar que *A Paixão Segundo G. H.* busca uma situação ou momento existencial que de certa maneira é concretizado formalmente em *Água Viva*. Para ambos os textos, a vivência do neutro e da origem é a primeira instância criativa da obra. Entretanto, a trajetória de G. H. não se efetiva na mesma sonância que a vivência retratada em *Água Viva*. Esta pequena novela de 1973 realiza a tarefa que, na *Paixão*, estava apenas sendo delineada e prometida. As duas obras se ligam na cumplicidade com o nada; porém, somente a fluidez aquática será capaz de assumir formalmente a vida iluminada da paixão.

Vejamus *Água Viva*. A sua narrativa nasce sob o signo da alegria e da efusão, diferentes da alegria infernal e obscena que queimava em G.H. O próprio vigor e a extensão do texto já denunciam essa outra vivência subjetiva: a narrativa de Clarice aqui se torna mais breve e dinâmica, assumindo uma liquidez no devir como se estivesse dotada de mais liberdade. Lembremos que em G. H. a sujei-

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA

ção do indivíduo ao mundo orgânico era sempre alcançada a custa de um incessante exercício, com o objetivo de afastar as explicações racionais que sempre surgiam como “uma nova terceira perna que em mim renascia fácil como capim” (Lispector, 1998, p. 14). Por outro lado, na livre espontaneidade da água-viva, o narrador já se encontra despojado da bagagem racionalizante: “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (Lispector, s/d, p. 37).

A liberdade com que o narrador prossegue em seu relato traz um outro traço importantíssimo dessa nova ordem de mundo, diferente da atmosfera sacrificial e ritualística anterior e que diz respeito à identidade de quem fala em *Água Viva*. Não existem nomes, tampouco fortes indicações de gêneros e situações. Um eu fala para um tu, e na verdade não são necessárias quaisquer indicações além destas. Isso porque, nesse momento intenso de vivência do instante, quaisquer insígnias ou identificações são inúteis frente ao absoluto que agora se descortina perante os olhos humanos. Num tal momento orgástico de sensações, apenas o eu e a alteridade-tu são as instâncias envolvidas, numa dialética que ora apazigua ora anima a dualidade aporética estabelecida entre elas.

É inegável que tais particularidades só se presentificam no contexto em que já se obteve tal intuição privilegiada do instante, “em que o conhecimento, iluminando a paixão, desvenda ao mesmo tempo as regras e a monotonia do Destino, o momento verdadeiramente sintético em que o malogro decisivo, propiciando a consciência do irracional, se torna ainda assim o sucesso do pensamento.” (Bachelard, 2007, p. 12) Na verdade, esse lampejo da subjetividade é inerente aos dois romances, porém somente *Água Viva* leva a cabo o projeto existencial em termos temáticos e formais. Dir-se-ia que a novela concretiza esteticamente os traços que iniciam e fecham o romance de G. H.

Pois que o ——— de *A Paixão Segundo G. H.* sinaliza que a linguagem labiríntica e circular deve alçar um estágio mais intenso do rumorejar característico do silêncio original. O que nos permite verificar, na fala infinita que até esse ponto se manifestou, a possibilidade de intensificar ainda mais essa “fala não-falante” (Blanchot,

2005, p. 323). E a concreção, ou pelo menos a aproximação desse objetivo, é afirmada precisamente na escrita de *Água Viva*.

Confirma-se essa tese na profusão de imagens, cuja errância toma um sentido prospectivo, em oposição à circularidade da fala de G.H. Aqui, a condução narrativa assume uma direção unificada que, longe de ser unívoca, determina uma sucessão interminável de metáforas e desdobramentos que se impelem para frente na sua linearidade: “O que te falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (Lispector, s/d, p. 19). Na mesma medida, a sensibilidade clariciana, quando nos domínios da exuberante água-viva, encarnando o despojamento místico anterior por meio de imagens mais singelas, esparsas em seu significado, encontra-se muito mais suscetível ao belo. Na esteira dessa inclinação, podemos verificar inúmeras referências à música e à pintura, que possibilitam uma consciência muito maior do ato criativo e estético na experiência da dissolução:

Não, isso tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge um realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. (Lispector, s/d, p. 22)

Essa mudança sensível na relação com a neutralidade, que gradativamente abandona a fala ritual e recorrente para adentrar numa “escansão rítmica do ser” (Blanchot, 2005, p. 347), possui implicações no próprio modo de leitura das duas obras. *A Paixão Segundo G. H.* oferece uma linguagem que, ao contemplar e vivenciar o instante mínimo de experiência do absoluto, ficcionaliza sobre tal encontro traumático com o real, injetando linguagem para cercar um impossível. Em oposição a esse relatar a posteriori do acontecimento, *Água Viva* implementa a linguagem que atualiza a cada metáfora o referido instante de comunhão, como se a narrativa de cada impressão sensorial ou imagética fosse ela mesma o momento instantâneo de origem da imagem ficcional e da vida. Cada sentimento é um instante iluminado numa sucessão de “horas da estrela”. Assim, aleatoriamente criando representações, instaura-se no fluir abundante da água-viva o que Gaston Bachelard chama de “doutrina do acidente como princípio” (Bachelard, 2007, p. 28), na qual a “imprescritível novidade dos instantes” (Bachelard, 2007, p. 31) marca a todo momento no corpo do texto instantes de curto-circuito espaço-

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA

temporais, que deflagram profundos mergulhos no real e na natureza da linguagem.

Portanto, quando um artista se depara tão diretamente com as camadas originárias de sua arte, quando Clarice-Orfeu se volta para sua musa Eurídice, signo e origem de toda a sua arte, temos a urdidura de narrativas como estas aqui analisadas, singulares no seu trabalho com a linguagem. Apelo para que nessa aparente “sensação de fim de mundo” (Auerbach, 2007, p. 496) que percebemos em obras como a de Clarice Lispector e vários outros escritores modernos, percebamos que estamos em presença de uma visão de mundo muito mais próxima do fazer literário, decorrente de uma preocupação genuína com o futuro e a origem da obra de arte. Saibamos, por outro lado, que tal preocupação com a desconstrução e com a origem não tem um fim em si mesma, e sim tem como objetivo revitalizar o próprio discurso literário, ao procurar formas de torná-lo mais próximo de sua intenção inicial, assim como elevar a linguagem ao máximo de seu potencial expressivo. Porque, afinal de contas, o saber secreto que encerra a inspiração e o impulso artístico não possui utilidade como saber isolado e conceitualmente estabelecido. Serve sim como detonador da genialidade e da criação artísticas.

E no mais: vivendo na cola do interior das coisas, não alimento nenhum desejo de compartilhar a minha impossível intimidade pois, se no íntimo, no fundo do fundo, persistir um segredo improvável, indevassável, inconfessável, o segredo é secreto. Chave jogada fora. Fechado numa couraça, preso de conchas nacaradas, uma ostra, um bicho, um ouriço, um monstro. Que não interessa nem a vocês, nem a ninguém. Nem a mim. Não interessa mesmo. (Chiara, 2006, p. 51-52)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Eric. A meia marrom. **In:** —. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 471-502.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. A inspiração. **In:** —. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 161-187.
- . Para onde vai a literatura? **In:** —. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-368.
- BRANDÃO, Junito. Orfeu, Eurídice e o Orfismo. **In:** —. *Mitologia Grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 141-171.
- CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- . *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUNARDI, Adriana. Clarice. **In:** —. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 65-78.
- NUNES, Benedito. Introdução do coordenador. **In:** —. (org.). *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Edições UNESCO, 1988.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu. **In:** ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Cenas do discurso*. Deslocamentos e Transformações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 29-46.