

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

NAYANA MOREIRA MORAES

O CORPO QUE SE FAZ PALAVRA: INSTÂNCIAS DA PERCEPÇÃO EM *ÁGUA VIVA* (1973), DE CLARICE LISPECTOR

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2021**

NAYANA MOREIRA MORAES

**O CORPO QUE SE FAZ PALAVRA: INSTÂNCIAS DA PERCEPÇÃO EM ÁGUA
VIVA (1973), DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Joelma Santana Siqueira

Coorientadora: Natália Fontes de Oliveira

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2021**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

M827c
2021

Moraes, Nayana Moreira, 1987-
O corpo que se faz palavra : instâncias da percepção em
Água Viva (1973), de Clarice Lispector / Nayana Moreira
Moraes. – Viçosa, MG, 2021.
68 f. ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 66-68.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. Água viva - Crítica e
interpretação. 2. Análise do discurso narrativo.
3. Fenomenologia e literatura. 4. Percepção (Filosofia).
5. Literatura - Filosofia. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
II. Título.

CDD 22. ed. 401.41

Bibliotecário(a) responsável: Alice Regina Pinto Pires CRB6 2523

NAYANA MOREIRA MORAES

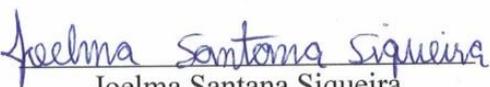
**O CORPO QUE SE FAZ PALAVRA: INSTÂNCIAS DA PERCEPÇÃO EM ÁGUA
VIVA (1973), DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de maio de 2021.

Assentimento:


Nayana Moreira Moraes
Autora


Joelma Santana Siqueira
Orientadora

Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante em uma frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer.

Clarice Lispector – Água Viva

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e suas múltiplas formas de ser it. Aos meus pais por toda dedicação e afeto que me deram durante minha caminhada ao mestrado. À Cátia pelo companheirismo e escuta nos momentos de inquietação.

A Fábio Coradini pela amizade e incentivo. À Divisão Psicossocial da UFV, na figura da psicóloga Carmen Gomide, de quem contribuiu muito para que eu domasse a voz silenciosa e as inseguranças.

Agradeço também aos amigos que fiz durante o percurso acadêmico no DLA: Marina, Yasmin, Rodrigo, Ângela e Vanessa.

À professora Joelma Siqueira pela orientação atenciosa e à Natália Fontes pela coorientação e confiança no meu trabalho.

Às professoras Viviane Veloso e Iara Barroca por contribuírem com o aprimoramento da pesquisa e por aceitarem participar da banca.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante o mestrado.

A todos que direta ou indiretamente fizeram com que de algum modo chegasse até aqui.

RESUMO

MORAES, Nayana Moreira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2021. **O corpo que se faz palavra: instâncias da percepção em *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector.** Orientadora: Joelma Santana Siqueira. Coorientadora: Natália Fontes de Oliveira.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, e suas relações com a *Fenomenologia da Percepção* (1945), de Merleau-Ponty. Nesse sentido, procura-se dialogar a partir de instâncias presentes em uma corporeidade que desnuda nuances subjetivas quanto ao processo literário. Algo que se faz à luz de experiências da narradora em contraste às proposições cartesianas. Para alcançar esse objetivo, desenvolvemos o encontro entre a perspectiva fenomenológica e o romance moderno a fim de refletir sobre a linguagem da literatura de Clarice Lispector no que se refere à prerrogativa de uma ontologia do corpo. Ao perpassar pela fortuna crítica da escritora foi possível perceber a enunciação de uma ficção que ressoa por sentidos existenciais ante às experiências do espaço-tempo circundante. Desse modo, é pelo olhar de *Água Viva* que nos redirecionamos ao aprofundamento dessa linguagem, uma vez que as reverberações da narradora-escritora são a interpelação da expressão literária. Assim, formulada inicialmente essa hipótese pudemos percorrer as perspectivas que abrangem o movimento desse corpo, sua espacialidade e temporalidade. As marcas se apresentam pelas discussões de Merleau-Ponty sobre o *corpo próprio* e as emanações sensoriais próximas da composição da arte abstrata. Ressalta-se o fenômeno da percepção enquanto retorno ao mundo percebido.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Narrativa moderna. Fenomenologia da percepção. Literatura e filosofia.

ABSTRACT

MORAES, Nayana Moreira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2021. **A body turning into words: instances of perception in *Água Viva* (1973), by Clarice Lispector.** Advisor: Joelma Santana Siqueira. Co-advisor: Natália Fontes de Oliveira.

This study aims to analyze the novel *Água Viva* 1973, by Clarice Lispector, in the light of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception (1945). In this sense, we seek to dialogue from instances present in a corporeity that denudes subjective nuances regarding the literary process, which is done in the light of the narrator's experiences in contrast to Cartesian propositions. To this end, we developed the encounter between the phenomenological perspective and modern novel in order to reflect on the language of Clarice Lispector's literature with regard to the prerogative of an ontology of the body. While going through the writer's critical fortune, it was possible to perceive the enunciation of a fiction that resonates for existential meanings in the face of the experiences on the space-time continuum. Thus, it is through the view of *Água Viva* that we redirect ourselves to the deepening of such language since the writer-narrator's reverberations are the interpellation of the literary expression. Therefore, after the initial hypothesis, we could explore the perspectives that encompass the movement of the body, its spatiality and temporality. The registers are presented by Merleau-Ponty's discussions about the *body itself* and the sensory emanations close to the composition of abstract art. The phenomenon of perception is emphasized as a return to the perceived world.

Keywords: Clarice Lispector. Modern narrative. Phenomenology of perception. Literature and philosophy.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. A fenomenologia e o romance moderno.....	13
1.1 A Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty: a expressão literária.....	19
2. Clarice Lispector e a matéria palavra: a perspectiva fenomenológica.....	24
3. A (des) construção do romance em <i>Água Viva</i>.....	29
3.1 O corpo da linguagem: o rudimento da semente.....	34
3.2 O “it” e o mundo perceptível.....	46
3.3 A pintura pelo olhar do corpo.....	57
4. Considerações finais.....	63
Referências bibliográficas.....	66

Introdução

Nascida na Ucrânia em 10 de dezembro de 1920 durante viagem emigratória da família rumo ao Brasil – desembarcando na cidade de Maceió com então dois meses de idade – Clarice Lispector ecoou em prosa uma nova experimentação com a linguagem. Esse processo é perceptível a partir da obra da escritora que desde seu romance inaugural estabeleceu um contato entre o narrador e a consciência de si no campo do sensível. Fixaremos nossa atenção em *Água Viva*, publicado em 1973. A escritora passou três anos – entre recortes e fragmentos de crônicas publicadas no Jornal do Brasil – na elaboração da obra, que teria recebido dois títulos diferentes: *Objeto Gritante e Atrás do Pensamento*. Trazendo diálogos com a música e a pintura, a escritora elevou a palavra enquanto cerne de sua significação.

Desde *Perto do Coração Selvagem* (1943), seu primeiro romance, a escritora personificou a linguagem como experiência do sensível. Ao longo dos projetos, havia uma confluência entre o narrador e a personagem. Contudo, em *Água Viva*, Clarice subverte a lógica de um enredo tradicional ao corporificar uma escritora como sujeito essencial na produção da linguagem. Ou seja, ao fazer desta escritora sua protagonista, a narrativa volta-se para a experiência literária, de modo que a palavra funciona como figuração deste corpo que narra. Essa escritora-pintora se faz presente pelo corpo ao discorrer sobre determinadas instâncias sensoriais, sendo a arte o possível contato com esta realidade.

A linearidade textual, o tempo cronológico, os acontecimentos exteriores e os personagens se dissipam, dando voz unicamente à narradora-escritora e suas inquietações. Destacam-se, nesse sentido, os atos de escrita. A autora desconfigura a ideia de um romance tradicional a partir do exercício com a linguagem¹. Em uma espécie de monólogo, a obra narra um “eu” que escreve a um “tu” enquanto tematiza indagações sobre a própria existência.

Clarice construiu na palavra a significação de algo que vai além de uma estrutura romanesca, evidenciando a “gestação” da escrita como latência de uma interioridade, articulada a partir da ficção. Como resultado de uma abstração surge a arte pictórica, fazendo da escrita a subjetivação de uma experiência também imagética. “Na hora de pintar ou escrever sou anônima” (LISPECTOR, 1998, p.34). As duas linguagens artísticas norteiam a narrativa da obra que se estrutura a partir de bases percebidas por essa protagonista.

¹ Benedito Nunes afirma que os romances de Clarice Lispector são particularizados pelo monólogo interior, a digressão e a fragmentação dos episódios narrados, aspectos que seriam a apreensão da ficção moderna (1995, p. 13).

A pesquisa tem como objetivo analisar as relações entre o corpo e a escrita na obra *Água Viva* à luz da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Para tal, serão considerados os aspectos que correlacionam a narradora às subjetivações da corporeidade, perfazendo nela uma ontologia do olhar, bem como a identificação de sentido de palavras correspondentes a uma fenomenologia da percepção. A pesquisa estrutura-se a partir da análise entre a escrita e seu perceber corpóreo, demonstrando relevância nos aspectos discorridos sobre a materialização da palavra. Ou seja, trata-se de uma reflexão sobre o fenômeno físico e a incidência de experiências no corpo da narradora-escritora. Para este fim, *Água Viva* estabelece uma conexão entre corpo e palavra. “O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 92). Depreende-se a forma com que se articula a linguagem em seu processo de criação.

A obra contribuiu para que houvesse uma reestruturação nos modelos tradicionais, dialogando com as interfaces da produção artística como poderá ser vista a partir da ocorrência de uma narrativa não-linear. A narradora figura as sensações emanadas a partir do contato entre a pintura e a escrita, discorrendo sobre certas latências de uma interioridade: como a alegria, o amor e a morte. A pintura aparece como recurso imagético de uma subjetivação trazida pelo olhar do corpo. Ou seja, corporifica em imagem algo presente no campo da abstração. Por sua vez, a escrita materializa proposições sobre a significação da palavra. Conforme afirma a pesquisadora Maria Lúcia Homem; “Temos uma narrativa em primeira pessoa, um “eu” que fala ao Outro e vai tecendo considerações sobre a vida, o mundo, o tempo, a morte, a arte e, sobretudo, a linguagem, a escrita” (2011, p.81).

A linguagem adotada em *Água Viva* é primordial porque enfatiza a arte como uma perspectiva sensorial, resultando na reflexão sobre a experiência literária. Nesse sentido, à medida em que corpo, pintura e escrita se conectam às sensações se fazem cada vez mais potentes. “Evolva-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como substrato dos olhos” (LISPECTOR, 1998, p. 72). A pesquisa interroga até que ponto a subjetividade do corpo pode ser uma estrutura de análise no sentir da escrita, apresentando hipóteses sobre categorias expressas pela fenomenologia.

Assim, a partir do campo ficcional, a narradora perfaz nas palavras sua fonte de diálogo com esse “outro”, suscitando um possível encontro com o sujeito-leitor. “O processo do vir-a-existir é realizado por um duplo movimento: primeiramente uma identificação da personagem com o outro, no caso, o leitor (...)” (HOMEM, 2011, p. 98). É relevante destacar a figuração da matéria corpórea na construção de sentido da obra, especialmente, por repercutir sobre a possibilidade do nascimento da própria palavra. Desse modo, analisar as complexas

composições de *Água Viva* são importantes na discussão entre corpo e escrita, que percorrem um novo olhar sobre a natureza sensível do ser.

No diálogo entre a Literatura e a Filosofia, a obra de Clarice Lispector possibilitou uma reflexão sobre determinadas instâncias da subjetividade, tendo em vista o contraste entre o mundo reconhecido pelo conhecimento científico e o percebido pela individualidade. Não obstante, parece fazer surgir o elo entre o processo da escrita – ao tangenciar o indizível – e o existir em seu caráter fenomenológico. A obra clariciana figura como encontro entre a linguagem e o discurso filosófico, sendo possível perceber sua temática correspondente à natureza do ser:

A maioria dos críticos, aliás, reconhece que Clarice soube trazer um enriquecimento filosófico à linguagem literária, operando a passagem de um campo para o outro sem o recurso da imediatez pura e simples, mas utilizando, devidamente, as necessárias mediações que se interpõem entre uma linguagem de caráter mais filosófico e a trama ficcional (OLIVEIRA, 1988, p. 70).

Na abordagem literário-filosófica já existente nos estudos sobre a escritura² da autora está principalmente o *corpus* do existencialismo de Sartre, passando desde temas como a náusea, a angústia e o silêncio (OLIVEIRA, 1988, p. 70). Nesse sentido, enquanto elemento da discussão filosófica aparece justamente a linguagem tão demarcada em sua narrativa como justaposição de uma experiência do ser. Entretanto, as imbricações das ideias filosóficas transitam normalmente entre a natureza metafísica e o racionalismo, percorrendo uma espécie de excesso do próprio ser. O existencialismo e a ontologia de Merleau-Ponty se diferem pelo viés da consciência da natureza humana, tendo em vista que no primeiro perpassa a liberdade de si enquanto sujeito da existência consonante aos seus impulsos, enquanto que, no segundo, o elemento primário da condição do ser no mundo é a percepção.

Pretende-se contribuir para as discussões sobre o espaço ocupado pelo fenômeno da percepção na construção originária do pensamento artístico como tentativa de demonstrar uma certa unidade do corpo. Segundo Marilena Chauí, a literatura é a retomada do mundo perceptivo pelo qual o escritor tateia através da linguagem uma nova significação à experiência instituída (1994, p. 489). A partir das relações entre as sensibilidades inseridas em um determinado contexto cultural, nota-se o papel do escritor na interrogação da tradição de um sentido já instituído, perfazendo uma nova expressão daquilo que é sensório. Ou seja, ao perpassar pela subjetividade do mundo constituído e exprimi-lo pela linguagem, a literatura percorre o

² O termo escritura utilizado na pesquisa depreende-se pela explicação de Edgar Cezar Nolasco acerca do processo de criação literária de Clarice Lispector e sua prática de escrita em fragmento. Busca-se a identificação do corpo da escritura a partir do sentido de leitura que ele nos invoca (2001, p. 18).

caminho da percepção do mundo visível para incorporá-la ao indizível das coisas. Por conseguinte, a pintura, por meio das cores e dos movimentos, enfatiza a intenção de significar o mundo perceptivo ao expressá-lo pelo olhar vidente.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty apresenta, em *Fenomenologia da Percepção* (1945), uma nova perspectiva do que conhecemos como corpo. Contrapondo-se à lógica cartesiana, Ponty destaca no corpo a possibilidade de tocar e ser tocado, de ver e ser visto, da mesma forma em que a sensibilidade é o elemento originário, primordial na percepção do mundo: o que o filósofo chama de estágio *pré-reflexivo*. Ou seja, é a partir da percepção que algumas instâncias do intelecto são acionadas, de modo que corpo e pensamento coexistem dentro de uma mesma interioridade. A experiência vivida começa da relação com o próprio corpo e se estende ao mundo visível:

Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999, p.278).

Merleau-Ponty reforça a ideia de que a sensibilidade é o estágio primário do olhar sobre as coisas, sendo produzida muito antes de um raciocínio preconcebido. Há nessa ontologia a valorização das sensações e experiências vivenciadas por esse corpo, que se faz em contato direto com outros corpos; mais uma vez chamada por ele de *intersubjetividade*. Na ótica de um *cogito* – dominado pela concepção filosófica e científica até meados do século XX – havia uma separação lógica entre corpo e pensamento, de modo que as sensações trazidas pelo corpo seriam formas ilusórias de se compreender a realidade. Somente a partir da razão e do questionamento intelectual poderíamos entender mais precisamente o mundo e as relações. Entretanto, é essa junção que Ponty tangencia ao destacar na corporeidade a evidência de que estamos situados em um determinado tempo e espaço, tornando-nos cada vez mais conscientes da vida e da morte.

É pela esfera do corpo que a personagem de *Água Viva* se aproxima do seu próprio “eu” perceptivo ou, partindo da ótica de Merleau-Ponty, do seu *corpo próprio*. Conceito que traz à tona a ideia de uma temporalidade da carne associado à experimentação com o espaço que a circunda. Sendo assim, o *corpo próprio* vivencia a si mesmo enquanto sujeito integrante do mundo, fazendo-se corpo e mente. A personagem da obra clariciana rompe com os modelos do indivíduo cartesiano ao estabelecer um contato íntimo com a palavra que a partir dela

experimental. “(...) já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (LISPECTOR, 1998, p. 9). A narradora liberta-se de uma dicotomia entre a razão e a sensibilidade, dando lugar a unidade de sua natureza corpórea.

Nádia Battella Gotlib ressalta que em *Água Viva* é possível perceber determinados aspectos da linguagem clariciana, principalmente, no que se refere à inquietação sobre a fonte primária de sua composição. Nesse sentido, consolidou-se a ideia de uma obra à margem de uma classificação narrativa, bem como a observação feita sobre o processo artístico ao desconstruir instâncias fixas de representação da qual a narradora se propõe a escapar (GOTLIB, 1995, p.411). Sendo preponderante tal discussão, em *Água Viva* a recepção se direciona à radicalização do processo da escrita enquanto significação da palavra.

O trabalho prevê levantamento da recepção crítica da escritora sobretudo em livros dedicados à *Água Viva*, bem como investigação de pesquisas relativas às perspectivas da ontologia de Merleau-Ponty. Para sua realização pretende-se partir de abordagem de leitura dos textos críticos acerca da construção do romance moderno nos estudos literários. Desta forma, busca-se um aprofundamento na obra de Clarice Lispector para produção de material acadêmico relacionado à junção entre o *corpus* da literatura e da filosofia na temática da fenomenologia da percepção.

Desta forma, a pesquisa partirá de uma breve abordagem acerca dos elementos fundantes da fenomenologia e as reflexões sobre o romance moderno. Discussão que será feita à luz das relações entre a modernidade e a teoria literária. Parte-se de uma introdução sobre a fenomenologia de Edmund Husserl e Martin Heidegger como antecessores à ontologia de Merleau-Ponty. Na sequência, o trabalho discorrerá sobre perspectivas e conceitos expostos na obra *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, no que se refere às instâncias alusivas à expressão literária, realçadas a partir da noção de *corpo próprio*.

O segundo capítulo se deterá na recepção crítica da escritora Clarice Lispector, bem como em aspectos vinculados à linguagem clariciana. Nesse sentido, pretende-se identificar as correlações entre a narrativa clariciana e a perspectiva fenomenológica, refletidas, especialmente, por Benedito Nunes e Regina Lúcia Pontieri. Para tal, compreende-se a recepção de sua obra inaugural, *Perto do Coração Selvagem* (1943), como base às interpelações da crítica literária da época.

No terceiro capítulo o trabalho analisará o processo de construção da obra *Água Viva* no que se refere aos três anos de sua composição. Identifica-se a experimentação de uma linguagem que figura aspectos originários da expressão literária, perpassada aqui pela

Fenomenologia da Percepção. Não obstante, a pesquisa investiga significações de palavras vinculadas ao processo embrionário entre corpo e palavra. “É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (LISPECTOR, 1998, p. 15). No subcapítulo intitulado de “O it e o mundo perceptível” analisa-se as instâncias presentes na narrativa de *Água Viva* sobretudo as proposições do que a narradora denomina de “it” e instante-já”, dialogando com a ontologia de Merleau-Ponty. Posteriormente, a pesquisa examina as imbricações e correspondências entre a narrativa e a pintura abstrata.

Como resultado, espera-se identificar nuances correlacionadas entre a narrativa da escritora Clarice Lispector e a *Fenomenologia da Percepção*, destacada a partir do movimento da expressão literária em decorrência de uma desconstrução ao pensamento cartesiano. Espera-se também que as ressonâncias trazidas pela narrativa revelem a perspectiva de uma unidade corpórea, da mesma forma em que a percepção corresponde a origem do pensamento. É pela escrita que a narradora se direciona ao “outro”, revelando latências de sua interioridade e interrogando a natureza das coisas; o “it”.

1. A fenomenologia e o romance moderno

A partir das implicações sobre a subjetividade do ser – trazidas à luz na modernidade – os estudos literários encontraram particular hipótese na experiência fenomenológica. Tal perspectiva, surgida no início do século XX, partiu do princípio da consciência enquanto marca da interpretação e apreensão da lógica psíquica. O filósofo Edmund Husserl, considerado o fundador da fenomenologia, postulou que o sujeito não é diretamente uma existência alheia a si mesmo, mas uma razão que se interpela a partir do fenômeno das coisas. Ao relatar um significado latente à linguagem, em consonância a uma perspectiva originária da composição artística, é possível inferir sobre o sentido elementar da natureza corpórea subjetivada pela percepção do mundo. Ou seja, constituída a partir da interioridade enquanto olhar do mundo aparente.

A fenomenologia de Husserl e Heidegger, mencionadas, posteriormente, na *Fenomenologia da Percepção* (1945), de Merleau-Ponty, apresentam-se como fonte de diálogo às reflexões sobre o romance moderno, destacando elementos essenciais na construção da experiência literária. Por conseguinte, a relevância se faz pelo aspecto crítico do objeto literário ao relacionar com instâncias da subjetividade que estariam entre a imanência de uma

consciência e a palavra. Componente que a fenomenologia de Merleau-Ponty aborda ao dissertar sobre a arte. As interrogações se revelam pertinentes pelo modo com que estabelecemos relações com a nossa individualidade ao mesmo tempo em que experimentamos a dinâmica da sociedade. No caso da literatura, é o despertar sobre a experiência sensível que desfigura a noção objetiva da produção literária.

Ao analisar os estudos fenomenológicos, Terry Eagleton (2006) enfatiza a obra literária como elemento orgânico do mundo consciente, de modo que a linguagem é uma expressão e experiência passível de significados internos; tendo em vista que para Husserl o sentido é antecedente a uma manifestação vocabular. Não obstante, Eagleton discute acerca da figura do autor como subjetivação de um novo olhar sobre a contemporaneidade:

O “mundo” de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt*, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual. A crítica fenomenológica focaliza, tipicamente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou a sua percepção dos objetos materiais. Em outras palavras, as preocupações metodológicas da filosofia husserliana frequentemente tornam-se, na crítica fenomenológica, o “conteúdo” da literatura (EAGLETON, 2006, p. 90).

O elo entre o *corpus* da fenomenologia e da crítica literária evidencia determinadas preocupações com o mundo vigente, principalmente, no que se refere ao indivíduo e sua subjetividade. Tal aspecto é inserido sobre o olhar de uma particularidade da existência, contrapondo-se a uma racionalidade coletiva. A discussão reflete nas ponderações feitas sobre as experiências de uma individuação latente ao fenômeno, ou seja, sobre a captação do objeto percebido. Por conseguinte, Martin Heidegger problematiza sobre as instâncias do pensamento crítico, uma vez que as individualidades se tornam fruto da interação humana, da própria manifestação do mundo aparente. Ainda, segundo Heidegger, a literatura é a categoria do próprio ser, deixando-se interrogar por ela (EAGLETON, 2006, p. 98).

A narrativa ficcional de que se propõe o romance moderno³ estabelece novas congruências sobre a noção de tempo e espaço, de modo que o “eu” narrativo se aproxima de uma experiência mais sentida e menos objetivada por uma lógica do mundo exterior. Desta forma, a fenomenologia esboça nuances de diálogo com o gênero romanesco ao evidenciar contrastes entre a aparência e as instâncias da subjetividade. Volta-se, portanto, à desconstrução de uma linearidade textual.

³ Adorno destaca o romance moderno enquanto decorrência de um subjetivismo em que há a ruptura da forma. Não obstante, o narrador aproxima-se dialogicamente do leitor cuja distância era fixa no romance tradicional (2003, p. 61).

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (ROSENFELD, 1969, p. 81).

É possível identificar as imbricações do ser na narrativa moderna, uma vez que noções equivalentes ao sujeito positivista se desmontam pela problematização do narrador e seu efeito de causalidade. O mundo passa a ser adquirido pelo fenômeno da experiência, resultando em um processo de busca pela fonte primária da consciência. Na teoria literária a fenomenologia é o elemento que corresponde à investigação dialógica entre a interioridade e a palavra que se constitui no texto (EAGLETON, 2006, p. 90). Ou seja, é o elo entre a subjetividade do ser e a linguagem. A partir de tais aspectos se solidificam os meandros da composição artística enquanto categoria sensória e reflexiva, que pode ser compreendida pela observação e sensibilidade diante do objeto percebido.

A crítica fenomenológica diverge do conhecimento científico, bem como do positivismo e da filosofia kantiana. Desse modo, a razão não seria puramente uma lógica instituída – distante de uma materialidade – mas o aspecto posterior à experimentação da natureza corpórea. Tal posicionamento crítico perpassa também pela ideia do sujeito cartesiano proposto por Descartes, no qual predominava a separação entre o corpo e o pensamento, isto é, somente pelo uso da razão seria possível compreender a realidade. A arte passa então a percorrer as transformações inferidas ao sujeito da modernidade, chamada por Anatol Rosenfeld de fenômeno da “desrealização”.

A visão perspectívica ressurgiu depois na filosofia pós-renascentista com Descartes que pelo menos parte do *cogito*, supondo como única certeza inabalável a do eu existente (é a partir dele que Descartes reconstrói o mundo desfeito pela dúvida). E encontrou sua expressão máxima em Kant que projeta o mundo dos “fenômenos” – isto é, o mundo como nos aparece, único a que teríamos acesso – a partir da consciência (não importa, neste contexto, que não se trata de uma consciência individual) (ROSENFELD, 1969, p. 78).

A vida moderna tal qual a conhecemos fragmenta-se pela forma com que a noção de subjetividade, atrelado a uma demarcação psíquica-cultural, condiciona o sujeito a sua própria nuance perceptiva do mundo. Não obstante, defronta-se a possibilidade de inferir sobre os aspectos vinculados à natureza do ser, desvelando-se na interrogação sobre a vida e a morte. O indivíduo não é mais limitado aos dogmas de uma natureza preconcebida, mas a unidade estabelecida entre a razão e as emoções. Logo, Husserl analisou o aspecto transcendental do

corpo enquanto fenomenologia que prioriza o espírito da consciência. “A vida humana é vista como estrutura espiritual que é suporte constituinte do sentido do mundo” (FEIJOO; MATTAR, 2014, p. 447).

Por sua vez, em Heidegger a fenomenologia é o prenúncio da existência, que mais à frente seria evidenciada por Sartre. Para ele, existir é projetar-se para a vida, retornando à multiplicidade do ser enquanto marca da experiência. Ou seja, é interrogar o sentido do ser no mundo a partir das interações com os outros. Tanto Husserl quanto Heidegger partem do conceito de “retorno às coisas mesmas”; a gênese da consciência.

Ainda no livro *A origem da obra de arte*, de Heidegger, é possível perceber as instâncias da arte e o aspecto primordial de sua composição. “A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente” (1977, p. 46). A arte é o elemento que corporifica o pensamento, de modo a torná-la parte do ser. Segundo a visão fenomenológica há a impossibilidade de se compreender a arte apenas pelo viés do raciocínio, da técnica e do rigor de sua produção. A ambivalência de que se destina o artista encontra no próprio ser uma existência que se recolhe na sua natureza, desempenhando papéis de sujeito e objeto. Nos estudos literários, essa perspectiva retoma suas origens a partir do elemento essencial que é a palavra.

Ao confrontar o aparente estado de ordem do mundo e ao desconfigurar uma relação cronológico-temporal com que o sujeito se estabelece tradicionalmente, o romance moderno se vê diante do tempo como negação de uma realidade que o representa. Nesse sentido, o narrador que se compõe experimenta algo que não é ordenado por uma lógica, tornando-se a emanção de uma consciência sensível. Rosenfeld enfatiza no monólogo interior a possibilidade do encontro com esse “eu” narrador, que demonstra aspectos profundos de sua particularidade (1969, p. 83). Perfaz, assim, o chamado “fluxo de consciência”, substanciado pela mente do narrador ao tangenciar elementos de sua *psique*.

A partir de instâncias que se redirecionam à consciência, o romance torna o narrador a subjetivação de sensações presentes na estrutura do ser. Nesse sentido, ele não é meramente resultado de uma narrativa casual, mas a profusão da circunstância com que se narra. Ou seja, sente o tempo presente como experiência de si. Ao vivenciar a condição do próprio ser, o narrador se dispõe a evidenciar nuances do objeto percebido, ou mais precisamente, da personagem que se desenvolve. Há a interrupção de uma narrativa cronológica para outra mais presente nas fabulações de uma mente mais caótica do ponto de vista existencial.

Tais prerrogativas, pressupõem a linguagem do romance moderno que se consolida pela ruptura de uma objetificação da realidade. Claudio Magris, no ensaio *O romance é concebível*

sem o mundo moderno? (2009), aponta a desagregação de toda ordem e de toda imutabilidade desse gênero literário, revigorando, assim, na própria subjetividade, sua nuance mutável. Isto é, o romance se constrói pela narrativa de transformação do mundo moderno, atrelado à ressonância da individualidade.

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”, o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão (MAGRIS, 2009, p. 1018).

O que se interpela é a identificação de uma literatura que está diante da impossibilidade de significar concretamente à experiência da realidade. O que Magris afirma é a suspensão de uma racionalidade coletiva para a consciência individual, interposta pelo campo das ideias subjacente à fragmentação sensória do objeto. Desse modo, o romance é o encontro com o sujeito da modernidade.

A realidade objetiva tal qual postulada pelo racionalismo contrastou-se aos questionamentos feitos acerca da subjetividade enquanto decorrência intrínseca do indivíduo. Desse modo, o romance moderno se separa do narrador cartesiano para elevar-se às bases sentidas do ser. A fenomenologia figura como um novo método filosófico ao revigorar a ideia de um sujeito ciente de sua finitude e entremeado pelas sensibilidades de sua natureza corpórea. O precursor Husserl, em *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, propõe a investigação do fluxo temporal da consciência ao partir da noção de *intencionalidade*. Isto é, da dinâmica entre o sujeito e o objeto. “O mundo é o conjunto completo dos objetos da experiência possível e do conhecimento possível da experiência, dos objetos passíveis de ser conhecidos com base em experiências atuais do pensamento teórico correto” (HUSSERL, 2006, p. 2). Ao destacar o modo com que o mundo e a consciência se relacionam, a crítica fenomenológica pretende mostrar nas raízes existenciais as camadas subjacentes à racionalidade.

Se o mundo moderno se constitui pela forma ambivalente de representar a realidade, a literatura é a manifestação de determinadas instâncias da subjetividade. Fenômeno que se propaga pela constante transformação da sociedade de que a fenomenologia atribui às concepções espaço-temporais. Não obstante, para Mikhail Bakhtin (1998) o romance é um gênero literário tipicamente símbolo da modernidade por se conceber como projeto inacabado. Ou seja, evolui enquanto estrutura narrativa.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Bakhtin relata a incapacidade da teoria literária em identificar a totalidade do romance, uma vez que este acompanha as transformações das narrativas modernas. Por conseguinte, o mundo é uma camada da experiência sujeito-objeto, percebida como dialógica entre o corpo e a consciência. Isto é, entre a natureza biológica e as prerrogativas da existência; vistas especialmente pelo modo com que estas duas vertentes se dinamizam com o todo externo. Ao configurar uma epistemologia entre a tríade modernidade, fenomenologia e literatura, as abordagens se referem ao fato de que a vida moderna traz uma perspectiva sobre a forma com que nos relacionamos com as complexas instâncias do ser (EAGLETON, 2006, p.88). Teoria que revigora a temática de uma natureza centrada no próprio sujeito.

As imbricações ocasionadas entre a obra literária e a crítica fenomenológica pressupõem o trabalho da consciência em sua dinâmica com a linguagem. A consciência do narrador – vista como procedimento narrativo – estabelece de forma mais incisiva o contato com o leitor. “(...) o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem” (ROSENFELD, 1969, p. 83). O leitor não é passivo ao texto, mas parte integrante do significado. Para Husserl “ser” e “significar” estão sempre atrelados um ao outro (EAGLETON, 2006, p. 88). Ao reproduzir o fluxo de consciência de seu narrador sustenta-se o desaparecimento da ordem temporal, característica fortemente demarcada pelo uso da linguagem enquanto norteadora de sentido. A partir de tais nuances o leitor experimenta uma narrativa subsidiada pela expressão psíquica.

Para a fenomenologia a literatura é a categoria latente ao ser, o aspecto originado pela consciência. Para Heidegger a obra de arte não é meramente uma experiência estética, mas o movimento que se aproxima da verdade iminente do ser (1977, p. 30). Ou seja, não há separação entre a arte e o artista, mas a conexão simbólica da instauração do mundo. O artista é aquele que prefigura a materialidade do objeto artístico e que o sente como parte de si. Na literatura, a palavra é a substância emergida pelo escritor. Desta forma, encontrar a natureza “das coisas” é a abordagem primordial da fenomenologia.

Esses aspectos norteiam a possibilidade de se compreender a subjetividade não mais como característica desfavorável à interpelação da consciência, mas como fenômeno capaz de perceber a vida enquanto sobreposição da temporalidade humana. É pela corporeidade que

experimentamos o que Heidegger chama de a condição do *ser-no-mundo* (2005, p. 90). Ou seja, é a partir de um corpo que passamos a incorporar as vivências do mundo, transitando entre a razão e a percepção. As coisas, subtendidas pela fenomenologia, seriam as sensações provocadas a partir de determinadas experiências. Algo que, na pintura, por exemplo, é a categoria que reflete na composição do olhar.

1.1 A Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty: a expressão literária

Maurice Merleau-Ponty nasceu em Rochefort-sur-Mer, na França, em 14 de março de 1908. Tornou-se professor da *Universidade de Sorbonne* (1949-1952) e posteriormente transferiu-se para o *Collège de France*, lugar em que permaneceu até sua morte, em 1961. A ontologia de Merleau-Ponty é influenciada pelas reflexões de Husserl. Entretanto, critica algumas inadequações de seu precursor – como a indefinição sobre nuances primárias da fenomenologia – ao destacar novas abordagens a partir da percepção. Além da *Fenomenologia da Percepção* (1945), Ponty é autor de obras fundamentais para a filosofia fenomenológica, tais como: *A estrutura do comportamento* (1942), *O olho e o Espírito* (1960) e *A prosa do mundo*, livro publicado postumamente, que aborda a natureza da linguagem. Além de outros ensaios e obras igualmente importantes.

O objetivo aqui é analisar algumas proposições trazidas por Merleau-Ponty no que se refere ao sujeito da percepção, da mesma forma em que interpela os procedimentos da arte, em especial a pintura. Dessa maneira, o que se entende por uma fenomenologia é expressa por Merleau-Ponty enquanto vigência de um ser essencialmente movido pela percepção. Isto é, a vivência de sua natureza corpórea que experimenta o mundo a partir do fenômeno da percepção. Alguns conceitos são fortemente demarcados por sua ontologia, como a noção de *corpo próprio*, que percorre um campo de interrogação da experiência literária e pictórica. A arte, segundo o filósofo, é vista como manifestação do corpo sensível que, no caso do escritor, tateia as emanções de seu corpo em contraste a uma natureza constituída racionalmente.

Cabe aqui destacar o conceito de *corpo próprio* segundo Merleau-Ponty, exposto no capítulo IV da *Fenomenologia da Percepção* (1945), intitulado de “A síntese do corpo próprio”;

Mas – para não falar ainda dos objetos exteriores – o corpo próprio nos ensina um modo de unidade que não é subsunção a uma lei. Enquanto está diante de mim e oferece suas variações sistemáticas à observação, o objeto exterior presta-se a um percurso mental de seus elementos e pode, pelo menos em uma primeira aproximação,

ser definido como a lei de suas variações. Mas eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo (2018, p. 207).

Merleau-Ponty não se refere ao corpo enquanto realidade objetiva, mas como estrutura assumida pela relação sensível entre esse corpo e o mundo percebido. Esse último, por sua vez, seria instância da subjetividade do indivíduo, que se defronta pela possibilidade de perceber os objetos a sua volta, da mesma forma em que seu corpo é sentido pela exterioridade do mundo. Ou seja, o corpo próprio vivencia a si mesmo e se interpõe pela experiência. O dinamismo ocasionado pela corporeidade fomenta as prerrogativas ao espaço que o circunda. Segundo Merleau-Ponty, o espaço é a integração primária ao mundo percebido, uma vez que é o corpo que tangencia esse espaço como algo vivido.

Esses caminhos provocados pela inerência da relação sujeito-objeto se articulam a partir dos movimentos do corpo. Algo que na fenomenologia de Merleau-Ponty se expressa pela motricidade ao vincular o corpo não como um mecanismo puramente fisiológico, mas enquanto manifestação de um estímulo da consciência subjetiva. Vale destacar que para Merleau-Ponty estamos encarnados em um corpo e que reagimos dinamicamente ao espaço circunscrito.

Desta forma, o comportamento e a motricidade são desvelados pela consciência sensível a partir de uma determinada realidade. Ou seja, a motricidade é imanência do *corpo próprio*. “A análise do hábito motor enquanto extensão da existência prolonga-se, portanto em uma análise do hábito perceptivo enquanto aquisição de um mundo. Reciprocamente, todo hábito perceptivo é ainda um hábito motor, e ainda aqui a apreensão de uma significação se faz pelo corpo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 211).

Ao substanciar um campo perceptivo sobre o qual o corpo se inter-relaciona, o mundo se constitui pela associação permanente entre o sujeito e as interações que o canalizam. Não obstante, o que Ponty denomina de corpo próprio trata-se da existência em contato com sua natureza humana. Isso significa que o corpo não é uma materialidade puramente lógica, mas é uma consciência sensível às suas próprias experiências. A pesquisadora e filósofa Marilena Chauí argumenta que para Merleau-Ponty há uma dialética multifacetada do corpo e é através dele que se percebe certas instâncias de sua natureza:

(...) a uma fenomenologia da percepção, que desvende o corpo próprio como corpo percipiente ou cognoscente, sexuado, falante e reflexivo, dotado de interioridade ou espírito encarnado. Se tal é o ponto de partida, não surpreende que o percurso de Merleau-Ponty, como vemos em seus últimos trabalhos no Collège de France, conduza a uma análise das concepções de natureza em Descartes, Kant, Schelling e na ciência contemporânea, assim como a novos estudos sobre o corpo humano, afirmando, então, que a encarnação se enraíza numa camada originária, a natureza, entendida não como *res extensa* (Descartes), nem como multiplicidade dos objetos

dos sentidos (Kant), nem como exterioridade abstrata (Hegel e filosofias dialéticas), nem, enfim, como modelo matemático e laboratorial (ciências), mas como “definição do ser”, “presença originária comum”, entrelaço e quiasma dos corpos e da expressão simbólica (sexualidade e linguagem), de sorte que a relação entre natureza e cultura é concebida numa perspectiva diversa daquela proposta em *La structure du comportement*, ou seja, em lugar de uma passagem da natureza à cultura, agora Merleau-Ponty concebe a fundação da cultura na natureza (CHAUI, 2009, p. 12).

Merleau-Ponty disserta sobre as congruências do que nomeia de mundo natural, percebido pela essência corpórea. Desse modo, o corpo está instituído sobre uma camada fundamentalmente atrelada à natureza originária. Aspecto preponderante na análise acerca da percepção, haja vista que se trata de um elemento primário do ser. A possibilidade de recuperar o sentido da materialidade e temporalidade humana, evidencia uma finalidade de se dirigir ao mundo pela existência. É pela corporeidade que o espírito humano se organiza de modo a compreender sua subjetividade, confrontando uma reflexão meramente racionalista e objetiva. O corpo, conforme exposto por Merleau-Ponty, é a evidência da unidade de sua própria estrutura, mais uma vez relacionada ao mundo natural;

O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, que, para quem de todas as rupturas de minha vida pessoal e histórica, garante às minhas experiências uma unidade dada e não desejada, e cujo correlativo em mim é a existência dada, geral e pré-pessoal de minhas funções sensoriais, em que encontramos a definição do corpo (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 442).

O mundo natural é compreendido pela materialização simbólica da expressão. Isto é, da condição natural com que existimos ao movimento do corpo. Desta forma, a linguagem é parte integrante do campo sensorial. Ainda no capítulo IV da *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty postula reflexões sobre uma linguagem configurada pelo mundo sensível, haja vista que a palavra é uma atribuição de sentido ao corpo. Por conseguinte, a obra de arte recupera o elemento indizível, posto que o objeto artístico coexiste à natureza subjetiva. A literatura, enquanto categoria da linguagem, fortifica, de acordo com Ponty, um desdobramento comparativo ao corpo. Ou seja, não é possível haver uma objetificação da obra de arte, pois trata-se de uma experiência sensível.

Ao analisar as proposições levantadas por Merleau-Ponty nota-se que o corpo é um conjunto de significações vividas e de que a literatura pratica sua interioridade. Partindo desta perspectiva, nota-se que a linguagem escrita é a expressão daquilo que está atrelado ao corpo, bem como ao que Ponty denomina de intersubjetividade⁴. Ou seja, a escrita é a forma de

⁴ A intersubjetividade é a distinção entre o mundo e as coisas que se faz a partir dessas relações. É a troca de experiências que atravessa esse corpo e ao outro.

expressão que revela o mundo percebido. O ato de pensar não é um movimento mecanicista estruturado racionalmente, mas a evidência de que pensamento e escrita tangenciam a experiência. É pelo *corpo próprio* que o artista configura a sua criação enquanto extensão de uma natureza corpórea, que se articula pelo mundo instituído em relação ao que se constitui subjetivamente.

O papel do romancista não é expor ideias ou mesmo analisar caracteres, mas apresentar um acontecimento inter-humano, fazê-lo amadurecer e eclodir sem comentário ideológico, a tal ponto que qualquer mudança na ordem da narrativa ou na escolha das perspectivas modificaria o sentido *romanesco* do acontecimento. Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 209).

No capítulo VI da *Fenomenologia da Percepção* (“O corpo como expressão e a fala”), Merleau-Ponty acena para possibilidade de se pensar a linguagem enquanto categoria de sentido ao mundo, exercendo nela um gesto criativo. O filósofo compara a escrita à fala, de forma em que ambas seriam a expressão do pensamento. Isto é, uma extensão da experiência vivida. Merleau-Ponty afirma que a linguagem enquanto instância do mundo cultural – visto sob a ótica da realidade instituída – é um conjunto de signos que expressam algo vivido. A linguagem é a própria instituição da existência. Por outro lado, tanto o falante quanto o escritor se comunicam pela insurgência da palavra que transforma o silêncio em algo passível de significação (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 250). É no interior das convenções linguísticas que a literatura expressa novos sentidos.

Essa comparação entre literatura e fala expressa o poder comunicativo das instâncias atravessadas pela palavra. O que Merleau-Ponty revela é o substrato de uma consciência que se desenvolve a medida em que se baseia no próprio mundo cultural para percorrer a sua interioridade. “Segundo Merleau-Ponty, para acessarmos a linguagem literária é preciso afastar, inicialmente, os prejuízos tradicionais. Primeiramente, trata-se de exorcizar o fantasma da linguagem pura” (CARDIM, 2010, p. 45). Ao compreender a palavra enquanto insurgência do corpo, nota-se o caráter fundamental da escrita como decorrência de uma expressão sensória, movida pela experiência.

Ao interpor signos de uma linguagem instituída, tal qual aprendida durante toda a infância, Merleau-Ponty contrapõe-se ao rigor da palavra percebida por uma ótica mecanicista, para articular uma compreensão que ressignifica o silêncio. A expressão da palavra é o

movimento promovido pelo escritor no momento em que escreve “para que o ser da linguagem venha a expressão” (CHAUI, 1994, p. 467). A linguagem é a interrogação de sentido que rege toda natureza da existência e que questiona a facticidade da vida. Nesse sentido, conforme Merleau-Ponty, nosso corpo é comparável à obra de arte (2018, p. 209). É através de um corpo que o fenômeno da percepção engendra novos recursos de criação. Ou seja, o escritor é aquele que utiliza seu corpo táctil para elaborar novos sentidos.

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. Essa potência da expressão é bem conhecida na arte e, por exemplo, na música (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 248).

A expressão confere na dimensão de sentido a interrogação da própria natureza em que consiste o enigma da criação literária. Ainda no capítulo “O corpo como expressão e a fala”, Merleau-Ponty trata de captar a essência motivadora da palavra, exercendo nela a extensão do corpo próprio. Não obstante, tanto a fala quanto a escrita seriam interpelações partidas de algo vivido, sendo a linguagem o propulsor da constituição de uma consciência. “Há, portanto, tanto naquele que escuta ou lê como naquele que fala e escreve, um *pensamento na fala* que o intelectualismo não suspeita” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 244). Essa ideia é reforçada a partir de reflexões acerca de determinadas tradições filosóficas marcadas pela racionalidade, como a lógica cartesiana de René Descartes e a psicologia tradicional.

A *Fenomenologia da Percepção* revela-se uma ontologia pautada pelas relações subjacentes entre as esferas do corpo, que até então eram articuladas a partir de compreensões científicas, separando o pensamento das experiências sensíveis. Categorias como a motricidade e a fala partem, segundo Ponty, de um movimento ocasionado pela unidade corpórea. Não seriam, portanto, dispares de uma consciência racional e nem tão pouco uma perspectiva de ordem motora, mas significações do próprio corpo cognoscente. Desta forma, a expressão é a instauração de sentido atribuído pelo falante ou pelo escritor, que por sua vez, constrói novos gestos expressivos. Para acessar as novas significações é preciso apreender a realidade instituída para transformá-la, fazendo vibrar no corpo do escritor a expressão literária (CARDIM, 2010, p. 50).

A pintura, assim como a literatura, emerge como possibilidade de expressão enquanto gesto criativo.

2. Clarice Lispector e a matéria palavra: a perspectiva fenomenológica

Quando Clarice Lispector publicou seu primeiro romance repercutiu na crítica literária reflexões sobre sua linguagem, sobretudo no que se refere ao estilo de narrativa considerado inovador no cenário literário brasileiro da época. A escritora figurou aspectos de uma estrutura narrativa atrelada à perspectiva filosófica, principalmente, ao estabelecer nuances psíquicas ao seu narrador. A pesquisadora Nádia Battella Gotlib relata, na biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995), a escrita intempestiva de Clarice ao perpassar pela crítica dada ao romance inaugural *Perto do coração Selvagem*:

A linguagem organiza-se em sintaxe amarrada logicamente. Mas, rompendo os diques da logicidade, lança “sílabas soltas”, em contínuo fluxo, deixando nesses momentos a linguagem sob o halo da inspiração, por vezes apenas “respirando”, como no momento de êxtase místico e erótico do “banho”, a personagem imersa em água viva (GOTLIB, 1995, p. 168).

Em Clarice se configura a materialização de uma escrita predominada pelo sentido da palavra, uma vez que o narrador transita entre as instâncias de sua consciência. Gotlib destaca a ruptura da linearidade textual ao enfatizar uma estrutura aliada ao fragmento (1995, p. 168). Desse modo, o narrador clariciano não é determinado por uma organização cronológica típica do racionalismo, mas a convergência de um fluxo temporal latente à interioridade. Em *Perto do Coração Selvagem*, romance publicado em 1943, foi possível identificar um trabalho literário evidenciado pelo caráter experimental da linguagem.

A recepção crítica atribuiu a Clarice as prerrogativas de uma escrita inovadora no que se refere a relevância para o romance moderno. “Aliás, ela explicitou esse gosto pelo que desequilibra a ideia de beleza clássica, de totalidade harmônica, recusando toda representação literária organizada e arrumada” (ROSENBAUM, 1999, p. 200). Ao transpassar uma narrativa impetuosa sob a ordenação espaço-temporal, configura-se a subjetivação da linguagem enquanto marca da experiência clariciana.

É justamente na articulação produzida pela linguagem que Clarice Lispector substanciou uma perspectiva muito próxima ao sensível. Ou seja, atrelada à emanção de uma consciência perceptiva do mundo, ao mesmo tempo em que o narrador vivencia a sua natureza corpórea. Algo que poderia corresponder à condição do ser no mundo, mais uma vez dialogando com alguns prismas percorridos pela corrente filosófica. Benedito Nunes destaca uma narrativa

construída a partir da reverberação de uma subjetividade condicionada à fragmentação dos episódios narrados. Característica da vigência do monólogo interior e da digressão da ficção moderna.

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é “consciência infeliz”. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é imagem de um *ser outro* com que se defrontam (NUNES, 1995, p. 105).

As inquietações produzidas pelo narrador clariciano aparentam observar o mundo, não mais como efeito de causalidade, mas como fenômeno que se interpõe sobre si mesmo. Nesse sentido, a linguagem é o elemento que corporifica essas latências ao percorrer na palavra subjacências que se interpelam pela consciência. Ao tangenciar o indizível, as inerências, do que Benedito Nunes nomeia de *concepção do mundo*, problematizam sobre a temática existencial na obra de Clarice (1995, p. 15). Esses aspectos apresentados pela crítica norteiam, especialmente, a experimentação atribuída a partir de *Perto do Coração Selvagem*. O que Nádia Battella Gotlib ressalta é a recepção acalorada sobre o então romance e as prerrogativas que evidenciaram a originalidade da obra, uma vez que essa linguagem produziu variadas reações no contexto literário brasileiro da época;

O tipo de linguagem que a autora adota surge apenas como uma tentativa de adequação dos meios à matéria narrada, ou seja, a lógica não consegue bem representar as sensações, as emoções, o inconsciente e o indefinido da personagem. Daí a opção pelo lírico, traíndo a afirmação da natureza racional da prosa (GOTLIB, 1995, p. 184).

É possível perceber a relevância da perspectiva dialógica entre a natureza humana e as instâncias do mundo racional, de modo que são provocadas pelo confronto das sensações do sujeito clariciano. Mais uma vez, percebido pela resignificação da linguagem enquanto procedimento que enfatiza a experiência. “(...) eu me sinto tão dentro do mundo que me parece não estar pensando, mas usando de uma nova modalidade de respirar” (LISPECTOR, 1998, p. 121). Denota-se a presença de um narrador sensível ao mundo aparente, elucidado pela subjetividade da personagem que se compõe. Não obstante, ao rememorar os aspectos críticos da romancista Clarice, se reconhece, especialmente, o teor de intimidade revelado na

personagem. Algo que aparece logo no início com a protagonista Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (GOTLIB, 1995, p. 181).

A crítica literária identificou na escrita de Clarice Lispector o elemento preponderante do romance moderno, configurado pela narrativa entremeada do "fluxo de consciência" – uma vez articulado em Virgínia Woolf e James Joyce, por exemplo. Por conseguinte, a semelhança entre as duas escritoras foi percebida tão logo *Perto do Coração Selvagem* foi publicado. É o que afirma Nádia Battela Gotlib sobre a crítica controversa de Álvaro Lins (1995, p. 181). Ao rememorar as influências da escritora, sua obra parece convergir por um fluxo narrativo ocasionado pela experiência da linguagem. Ou seja, o narrador clariciano transita pelo mundo a partir da subjetivação de sua consciência. Algo que foi evidenciado em suas obras subsequentes.

Entretanto, há de se ressaltar a composição da narrativa, pois em Clarice a palavra fomenta um estado de imanência do ser que se interpela pela sua natureza. Não obstante, o *Drama da linguagem* discorrido por Benedito Nunes evidencia a aproximação da narrativa clariciano aos aspectos da perspectiva filosófica, tangenciada pela minúcia de sua escritura e pelo conflito dramático cindido sobre a personagem (1995, p. 20). O que Nunes nos apresenta é a preponderância de uma linguagem moderna que se funde pelo contexto de produção nacional.

Ao refletir sobre tais procedimentos ontológicos do ponto de vista da ficção moderna, Clarice Lispector, transita, em suas obras, entre a temporalidade e a interioridade da consciência. O que se revela é a possibilidade de transcender entre a natureza humana e a subjetivação do mundo aparentemente constituído como forma de interpelação do próprio sujeito. Isto é, ao deflagrar o mundo e suas relações, é possível experimentar a si mesmo como substrato de uma existência sensível.

Antonio Candido, no ensaio *No raiar de Clarice Lispector* (1944), discorre sobre o estilo de expressão da escritora em face às correntes literárias ainda presentes no Brasil. O crítico argumenta acerca de uma escrita marcada pelo ritmo intemporal cuja narrativa transita em diferentes espaços-temporais. É o que Candido sustenta ao analisar – em *Perto do Coração Selvagem* – a ruptura do tempo cronológico, tendo em vista que a linguagem se solidifica pelo viés psicológico com que as ações são narradas (1970, p. 129). Nesse sentido, ao percorrer determinadas instâncias da obra clariciano, torna-se evidente o caráter proeminente da linguagem em consonância à subjetividade narrativa. Ou seja, sua obra enfatiza a vivência de experiências que desconstruem parâmetros convencionais no que se refere às sequências narrativas. “Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar

um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação” (CANDIDO, 1970, p. 128).

Ao destacar os processos de sobreposição da palavra pelo qual Clarice faz emergir, nota-se a forma com que a escritora ressignifica a linguagem enquanto elemento que corporifica as sensações latentes de sua natureza. Por conseguinte, ao evidenciar tais prerrogativas é possível perceber as relações imbricadas entre a palavra e seu processo de sondagem interior. Ao figurar aspectos constituídos a partir da própria subjetividade do ser, se desconfigura uma aparente representação da realidade tal qual postulada pelo racionalismo. “O que havia de unicamente inteiro nele, remotamente reconhecível pela mulher naquele instante de estranheza, era a barreira final que o corpo tem” (LISPECTOR, 1999, p. 66). Desse modo, a linguagem em Clarice está atrelada às instâncias corpóreas da consciência.

A partir de alguns aspectos abordados pela recepção crítica, nota-se a possibilidade de diálogo com a filosofia. Desse modo, ao demonstrar as instâncias latentes em Clarice no que se refere à existência de uma interioridade narrativa, Nádia Battella Gotlib enfatiza substratos pertinentes na jornada literária da escritora. “A ficção de Clarice ensaia modos de se chegar até essa visão – e experimentação – de “coisas”, que são figurações de um vazio profundo” (1995, p. 357). Ao deflagrar os procedimentos de construção da ficção clariciana nos deparamos com a subjetivação da concepção de mundo, uma vez relacionada com a modernidade.

Ao refletir sobre esses aspectos nas obras de Clarice Lispector, deflagra-se – no próprio fluxo de consciência – a desfiguração de uma lógica cartesiana, perpassando, em contraste, pela natureza sensível. “Efetiva-se aqui não somente a ruptura cartesiana sujeito/objeto ancorada na dicotomia interior/exterior, como também a ruptura de toda lógica excludente (...)” (HOMEM, 2011, p. 101). A obra de Clarice, especialmente, os romances, revelam uma estrutura narrativa vinculada aos processos de composição da palavra escrita. Não somente por evidenciar um caminho de experimentação, mas como aspecto que presentifica a subjetividade do narrador.

A escritora parece ensaiar uma linguagem emaranhada pela busca do sentido da palavra e por um suposto personagem que se interroga à medida em que toma consciência do mundo e do próprio corpo. Algo que é possível perceber no personagem Martim, de *A maçã no escuro* (1961). “Vitória mandava nele, ele mandava no próprio corpo. E algo crescia com rumor informe” (LISPECTOR, 1999, p. 94). O que a crítica nos revela sobre os romances de Clarice é o diálogo constante com as perspectivas de deslocamento do sujeito clariciano frente ao mundo exteriorizado. Ou seja, os personagens são constituídos a partir da sua própria razão e pela sua capacidade de perceber o mundo. Nesse sentido, é que fundamentos filosóficos se articulam como possibilidade de interpretação de sua narrativa.

Benedito Nunes aborda sobre a dificuldade que as personagens claricianas possuem em nomear experiências e sensações individuais, contrapondo-se a um determinado código social. Por conseguinte, certas instâncias do movimento psíquico das personagens estruturam-se pela sedimentação de uma linguagem constituída enquanto significação da palavra. O que se apresenta é a possibilidade de inferir sobre os processos inerentes à interpelação da consciência, trazendo perspectivas entremeadas entre a subjetividade e a linguagem. Não obstante, os processos de reconhecimento da natureza do “ser” trazem recortes dialógicos com a visão fenomenológica.

O pesquisador Earl Fitz reflete sobre a relação entre as obras de Clarice Lispector e a fenomenologia ao destacar a narrativa prezada pela consciência de suas protagonistas. “É esta preocupação constante pelas palavras e o seu significado que revela e expressa a força fenomenológica do texto lispectoriano” (FITZ, 1987, p. 141). O crítico elucida as respectivas proeminências da natureza claricianas, uma vez articulada no que ele caracteriza como romance lírico-fenomenológico (1987, p. 138). O que se destaca é o encontro entre a obra da escritora e a fenomenologia enquanto ocorrência da expressão literária. Além disso, em Clarice o mundo é percebido enquanto individuação da consciência, um estado de reverberação íntima diante do espaço-tempo circundante.

Earl Fitz apresenta, especialmente nos romances da escritora, uma crítica pautada pela composição da linguagem enquanto ressonância do mundo existencial. Evidenciam-se as nuances perpassadas pela ótica fenomenológica no que se refere ao sentido e à experiência trazidos pela linguagem. O que é refletido é a natureza de uma literatura convergente à interioridade, destacada por Fitz nos romances *A maçã no Escuro*, *A paixão segundo GH* e *Água Viva*. “Para todos estes personagens, a fonte desta crise recebe a sua forma e força por meio da força fenomenológica que anima estes romances, ou seja, pela aguda consciência que o protagonista tem da relação eternamente ambígua e mutável entre a realidade e a linguagem” (1987, p. 138). Por intermédio de uma análise comparativa, os aspectos da fenomenologia presentes em Clarice Lispector são, segundo Fitz, o conteúdo de uma narrativa moderna.

A partir da perspectiva com que a escritora interpõe sua narrativa, bem como a ausência de uma linearidade e a noção aparentemente fragmentada de sua composição, Regina Lúcia Pontieri (2001) discorre sobre a relação entre sua narrativa e a ontologia filosófica de Merleau-Ponty. Não obstante, defrontam-se os procedimentos de identificações visuais que possibilitam a interpelação do olhar. O que é refletido é a linguagem de procura ao verter processos da própria consciência do narrador:

Assim, a questão da natureza de todo e parte parece passar sobretudo pela estrutura da percepção interna que Clarice tem de seu trabalho: cada gesto de escritura – independentemente da extensão e feição que venha a ter – é vivido através da qualidade de unicidade e totalização que a presentificação da experiência confere. Ao mesmo tempo, como escrever é o que salva do fluxo temporal da destruição, é preciso engendrar continuamente novos gestos de escritura: cada qual monadicamente fechado sobre si, mas ao mesmo tempo reverberando nos outros (PONTIERI, 2001, p. 118).

O gesto da escritura aparece como força de sua narrativa a partir de uma composição que privilegia o aspecto da linguagem. Nesse sentido, a fenomenologia está atrelada justamente a esse princípio da criação literária articulada pela subjetividade da obra clariciana. Regina Pontieri destaca uma palavra sorvida por uma ontologia do olhar, enfatizando o diálogo entre a escritora e o filósofo Merleau-Ponty. Apresenta-se a possibilidade de uma narrativa que rompe com os limites da forma e de uma concepção determinista, pois a procura reside na experiência desse “eu” com o mundo instituído (PONTIERI, 2001, p. 151). Tal aspecto funciona como aproximação de um sentido da vida corporal para recriá-lo dinamicamente com o leitor.

A escritora atenta-se para a dificuldade de se captar precisamente o instante percebido que será analisado mais profundamente a partir da presença do *instante-já* em *Água Viva*. O que se destaca é o movimento contínuo da percepção enquanto processo de criação. O corpo é uma subjetividade que habita suas vivências, sua espacialidade e sua temporalidade. Veremos por essa perspectiva que *Água Viva* está intrinsecamente alimentada pela gênese de sua literatura.

3. A (des) construção do romance em *Água Viva*

Ainda que Clarice Lispector seja reconhecidamente uma escritora demarcada pela experimentação da linguagem e pela subjetividade transposta a partir do fluxo de consciência, é notório destacar em sua vasta obra a radicalização do processo de composição da escrita; como pode ser percebido, especialmente, em *Água Viva* (1973). Não obstante, o contexto de produção da obra se deu em um período conturbado para os artistas brasileiros: a ditadura militar.

A literatura brasileira rompeu – no cenário político-social de golpe militar – com as temáticas referentes ao compromisso com o desenvolvimento social, que até então percorria a literatura na década de 30. Segundo o crítico literário Silviano Santiago (2002), a literatura pós-64 deflagrou uma forte crítica às hierarquias de poder. Nesse sentido, destacou-se um novo modelo de composição ficcional que, a partir do contexto de censura incorrido no país, adotou

uma linguagem menos regulatória do ponto de vista estético. “(...) a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo” (SANTIAGO, 2002, p. 14). Denota-se uma desregulação às narrativas racionalmente planejadas e produzidas, dando lugar à criação artística experimental.

A própria produção de *Água Viva* foi cercada de reflexões e recortes que decorreram nos três anos de sua composição. A escritora eliminou o caráter autobiográfico que havia no manuscrito anterior, tendo em vista o trabalho narrativo que até então não se enquadraria em parâmetros de ficcionalização (SEVERINO, 1989, p. 117). A obra teria, conforme consta na primeira versão, recebido o título de *Atrás do pensamento* (1970). A escritora parece incomodar-se com a autenticidade biográfica de seu manuscrito, evitando direcioná-lo ao seu cotidiano pessoal. É o que revela a crítica de José Américo Pessanha em carta a Clarice sobre a segunda versão do projeto, até então intitulada de *Objeto Gritante* (1971). “(...) o processo de escrever tornou-se imanente, no “Objeto”, ao seu vivido pessoal” (GOTLIB, 1995, p. 406). A opção pelo título *Água Viva*, segundo a autora, seria “como coisa que borbulha, vindo da fonte”.

As alterações ocorridas enunciam o caráter mais ficcional da obra, cujas páginas foram reduzidas radicalmente (RONCADOR, 2012, sp). Por conseguinte, nela se destaca o caráter da própria linguagem em consonância às emanções da narradora como substrato ao “processo” da escritura. Em *Objeto Gritante*, a escritora enumera, em uma espécie de diário, as proposições pessoais decorridas durante o dia. A versão final do projeto – entremeada de recortes e fragmentos publicados no *Jornal do Brasil* – é dissonante ao trazer inquietações discorridas pela narradora sobre a materialidade de sua natureza, ao mesmo tempo em que se interpela pela palavra.

Se em *Objeto Gritante*, a autora refuta vieses literários focalizados em padrões estéticos, em *Água Viva*, é justamente o teor artístico que ecoa em sua personagem-escritora. Ou seja, a narrativa experimenta uma nova linguagem no que se refere à experiência literária. “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p.13).

Tais modificações, ocorridas ao longo dos três anos, leva a escritora a um profundo trabalho de emancipação de sua linguagem, ao mesmo tempo em que se preocupa com a convergência de sua produção literária. Algo que poderia ter evidenciado os recortes dos manuscritos anteriores ao perfazer *Água Viva* pelas prerrogativas ficcionais. “(...) o desejo da autora de tornar sua obra mais consistente com o resto de sua produção literária, antecipando, assim, como veremos, as reações negativas que esse manuscrito provavelmente receberia de seus críticos” (RONCADOR, 2002, p. 53). *Água Viva* parece ser mais um experimento de

Clarice, que articulava proposta semelhante em *Um Sopro de Vida* (1977). O trabalho, que expõe os contrastes entre o escritor e sua personagem Ângela Pralini, reflete sobre os limites entre o autor e sua criação. A obra clariciana abriu um caminho no que se refere à escrita em seu ato criador. São essas e outras indagações que se apresentam *Água Viva*; como as proposições nomeadas pela narradora de “it” e “instante-já”.

As preocupações da escritora sobre o projeto literário em questão elucidam uma importante aproximação aos aspectos de sua linguagem. Entretanto, *Água Viva* parece verter uma lógica tradicionalmente instituída ao estabelecer nuances originárias da palavra em sua narrativa. Não obstante, Carlos Mendes de Sousa no livro *Figuras da Escrita* reafirma certa inquietação de Clarice com o resultado de *Água Viva*, que seria uma obra mais abstrata se comparada ao manuscrito anterior *Objeto Gritante*. O crítico perfaz os caminhos preconizados em *Água Viva* a partir da relação da escritora com os procedimentos adotados ao longo do trabalho:

O que precisa de ser notado é que, de facto, no texto que constitui uma das primeiras versões de *Água Viva* ("Objeto Gritante") se encontram bastantes marcas de um registo onde emergem as afinidades com o cronístico, a que se acrescenta uma forte dimensão confessional. Nada disso será por fim *Água Viva*, que, na verdade, passará a estar mais próximo de uma face abstractizante. Da parte da escritora existe uma grande preocupação em justificar o resultado da colagem: numa página que se segue à folha de rosto do dactiloscrito "Objeto Gritante" (SOUSA, 2000, p. 77).

A escritora parece interrogar o estilo adotado nos manuscritos anteriores, exercendo em *Água Viva* algumas nuances experimentais do ponto de vista da enunciação. As proposições enfatizadas por Carlos Mendes de Sousa sobre o aspecto de colagem e fragmentação presentes na obra evidenciam o percurso marcado pela subversão de um determinismo literário (2000, p. 105). Os três anos de produção do projeto perpassam pelo frequente contato de Clarice com a crítica, bem como aos procedimentos que substanciaram o livro até a sua publicação. Tais ocorrências enunciam o caráter figurativo com que a narradora de *Água Viva* enfatiza a experiência literária, que seria uma visão muito mais disforme e imprecisa à sua criação.

Um importante artigo de Alexandrino E. Severino, intitulado *As duas versões de Água Viva* (1989), relata as alterações realizadas na composição do texto final. O crítico descreve um encontro com Clarice, em julho de 1971, até então para traduzir para o inglês o manuscrito original “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, que posteriormente, não veio a se concretizar. Entretanto, o contato com a escritora foi importante no reconhecimento de aspectos autobiográficos que foram subtraídos a partir da transformação de uma narrativa prezada pelo elemento impessoal. “Foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal, dando maior

relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e mais tarde substituída pela versão atual: *Estou enxugando o livro*” (SEVERINO, 1989, p. 116). Nota-se, nesse sentido, a substancial revisão a que foi submetido o texto como também poderá ser percebida em trecho referente aos acontecimentos alusivos à vida de Clarice:

Eliminadas foram também todas as referências autobiográficas: por exemplo, a alusão, à página 118, ao incêndio que lhe causou sérias queimaduras: “A mão enxertada por causa do incêndio”. Outros comentários de natureza biográfica referem-se ao seu casamento e eventual separação: “A grande dor de sua vida”, segundo Alceu de Amoroso Lima em homenagem que prestou à escritora poucos dias depois de sua morte no *Jornal do Brasil* (1989, p. 117).

Alexandrino Severino menciona também a exclusão de um “esboço de uma consciência crítica” diante de questões socioeconômicas relativas à pobreza no Brasil, que apareceria mais profundamente em *A hora da Estrela* (1977). Destaca-se o teor de uma revisão pautada pelo desprendimento às referências que poderiam transportar à própria intimidade de Clarice. “De 150 páginas seria reduzido para cem e chamava-se *Água Viva*” (1989, 115). O deslocamento de um sentido pessoal para o impessoal é compartilhado por uma substância elementar que ajuda a elucidar o aspecto de impessoalidade da obra: o *it*. As transformações ocorridas levam a transição de uma narrativa justaposta a um “eu” e a descoberta de uma natureza em “fonte viva”, como poderá ser examinada a partir de elementos corpóreos presentes no texto em questão.

Ao enfatizar o elemento primário da palavra e ao transitar em experiências da própria narradora, *Água Viva* encara a possibilidade de transcorrer sobre questões que latejam em seu interior artístico. Deflagra-se, especialmente, as nuances figurativas sobre a escrita em sua construção de sentido e a pintura – elencada como dialógica à palavra. Severino relata uma modificação referente à profissão da narradora. Em vez de escritora, a narradora passa a ser uma pintora que escreve a fim de intencionalmente ser conduzida ao ato da escrita. “A intenção é a de reproduzir com a palavra aquilo que na pintura se consegue pela arte abstrata, a tentativa de captar uma realidade para além dos limites da forma” (SEVERINO, 1989, p. 118). Nesse sentido, ao não perpassar pela linearidade textual e por um enredo tradicional, a obra se destaca pela linguagem que corporifica sensações presentes na imanência do “eu” narrador.

E sobre o que deverá escrever? São as questões que latejam nas páginas de *Água Viva*, conservando por todo artifício ficcional a figura do narrador (quem narra é uma pintora, com a pretensão de escrever “redondo, enovelado e tépido”, tal como pinta), o que possibilita a abertura do confronto, autêntico tema maior de uma obra politêmica, sem enredo e sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos aparentemente desconexos (NUNES, 1995, p. 157).

As proposições debatidas pela crítica quanto ao cerne de *Água Viva* descrevem uma escrita aparentemente inacabada que estaria vinculada a uma composição empregada a partir de colagens e fragmentos que desestruturariam a noção de gênero literário romanesco. A adoção de um estilo sem enredo tradicional leva o leitor a preencher os elementos desconexos e sem linearidade. Entretanto, a opção de Clarice ao conduzir a obra por prerrogativas ficcionais e impessoais converge justamente por possíveis identificações quanto à ordem de personalidade na construção do texto. Edgar Cézar Nolasco chama atenção para a fragmentação de *Água Viva* e suas relações com uma escrita autoral, sendo a obra a radicalização da linguagem clariciana:

Clarice foi tragada para dentro do livro pelo processo de escrever e tornou-se seu próprio tema. Por mais que ela tenha tentado apagar o “eu” pessoal/ficcional, retirando as crônicas justapostas ao texto, muitas outras subsistiram à revelia da autora para confirmar “suas” marcas pessoais, além de que a própria tessitura escritural se dá pelo despojamento de um corpo autoral inscrito no texto (NOLASCO, 2001, p. 199).

A origem do texto desponta como traço marcante de uma autoria prezada pela linguagem, destacando-se pelo modo com que tangencia a experiência e sua construção ao vigor de um olhar intempestivo da própria Clarice. *Água Viva* se configura não só pelo experimentalismo, mas também por uma tentativa de apagamento à autorrepresentação. Nolasco refere-se ao esforço de suprimir a “origem” dessa escritura, que seria perceptível a partir da eloquência narrativa da escritora. “A autora tenta apagar-se a si própria, uma vez que ela é a própria origem” (2001, p. 199). Desse modo, a ficcionalização perpassa por procedimentos que estão na figura de um “eu” narrador, ocultando, em contraste, possíveis segredos ao leitor. “Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Os efeitos ocasionados por uma intensa composição a que foi submetida a obra refletem na inquietação narrativa quanto às instâncias relativas a esse processo, como o *it* e o *instante-já*.

A elaboração de uma escrita justaposta por fragmentos aparece na dissonante repercussão sobre o gênero literário pelo qual se enquadraria. O procedimento evolui a partir de uma estrutura heterogênea perante a impossibilidade de determinar um fio condutor, uma história sequenciada. Ou seja, *Água Viva* não teria começo nem fim, uma vez que seria expressa por um estado contínuo que intencionalmente entrecruza ao aspecto inacabado (NOLASCO, 2001, p. 199). Não obstante, a narrativa se volta ao entrelaçamento entre escritora, aqui

ficcionalizada, e os sentidos do acontecimento presente em que emanaria o ato da escrita. Silviano Santiago reflete sobre a ambição de Clarice ao desestruturar uma temporalidade tradicional, inaugurando um tempo de instantes fragmentários (2004, p. 233).

O texto parece deslocar-se da pessoalidade da escritora para a impessoalidade narrativa. A produção pelo qual foi submetida *Água Viva* sugere um novo limiar ao sujeito escritor, bem como as reflexões sobre o nascimento da palavra. O próprio inacabamento da obra parece indicar um gênero literário inclassificável e inesgotável em sua procura pela experiência da linguagem.

3.1 O corpo da linguagem: o rudimento da semente

Ao buscar discutir um sentido mais imanente ao texto de *Água Viva* é preciso começar pelas ressonâncias da linguagem, uma vez inferidas a partir do próprio título a que lhe confere. Partindo das proposições de que *Água Viva* remete à “coisa que borbulha, vindo da fonte”, nota-se uma linguagem em efervescência, algo semelhante à ebulição de um líquido. Tal pressuposto relaciona-se a uma palavra incandescente da qual não se pode captar determinada “forma”. Isto é, o líquido é a enunciação de um processo que sugere algo vibrante. Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da Percepção* compara a linguagem com a fervura de um líquido⁵ cuja intenção é encontrar pontos de convergência à experiência.

Percebe-se por contraste a essência da linguagem normal: a intenção de falar só pode encontrar-se em uma experiência aberta; ela aparece, assim como a ebulição em um líquido, quando, na espessura do ser, zonas de vazio se constituem e se deslocam para o exterior. A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes (2018, p. 266).

O exercício da linguagem é o anseio pela libertação de uma dicotomia corpo/razão proposta pelo racionalismo e divergido na ontologia de Ponty. Ademais, o experimentalismo da narradora busca desprender-se desse agir intelectual em face à natureza primordial, que estaria articulada ao momento em que se escreve: o instante-já. Ou seja, o reflexo de uma mensagem marcada pela experiência vivida. Revela-se, portanto, uma escritora-pintora

⁵ Sobre a comparação Merleau-Ponty aponta os estudos de Henri Bergson acerca do espírito da consciência procedido por diluição.

marcada pela subjetividade. Nas primeiras páginas do livro a narradora corporifica um instante presente, sendo este percebido pelo modo latente de captar uma essência própria, a matéria de si mesma. Notamos justamente uma linguagem que procura captar uma natureza sentida ao invés de uma logicidade na construção da escrita, indicando ao leitor o anseio pela desconstrução.

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba (...) (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A palavra torna-se o elo dos instantes cuja vibração é determinada por uma experiência relacionada ao princípio da fenomenologia e seu “retorno às coisas mesmas”. Isto é, o elemento bruto e a reverberação da linguagem primordial, onde estaria a nascente do objeto literário. Destaca-se, novamente, o seguinte trecho:

Eu que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração — eu que ambiciono beber água na nascente da fonte — eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou em uma expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo (1998, p. 17).

A experiência da escrita figura a partir de um sentido implícito contido na metáfora “beber água da nascente da fonte”, remetendo ao título enquanto líquido vivificador. As convenções linguísticas, por sua vez, contrastam-se pela desarticulação de uma estrutura lógica onde fabulam uma possível composição do texto literário. “Que mal porém tem eu me afastar da lógica?” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Por conseguinte, a água contida na nascente é aquela que foge aos determinismos do pensamento, incorrida pela narradora como “atrás do pensamento”. É interessante observar as relações empregadas por sua subjetividade na construção de sentidos. Ou seja, há uma materialidade que não se caracteriza pela explicação normativa dos acontecimentos, mas transpõe-se em decorrência da vivência do processo da escrita que não é inócuo ao olhar do leitor.

A linguagem é o elemento primário dessa comunicação narrativa sobretudo no que se refere ao diálogo com o sujeito-leitor. Entretanto, a narradora se utiliza de uma expressão simbólica que articula a obra enquanto instância movida por certa improvisação, identificada por anunciações de vivências do tempo presente. “(...) matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes” (LISPECTOR, 1998, p. 10). A escritora, aqui ficcionalizada, mostra as nuances de

uma temporalidade da escrita em confluência ao modo pelo qual narra a iminência de sua consciência. A narradora repete o fato de ser conduzida pelo imprevisto ou latente inspiração, permitindo que estas palavras venham à luz no momento em que escreve. Sendo assim, o leitor parece testemunhar o processo da criação literária ao mesmo tempo em que se apresenta uma certa desconstrução de normas fixas de representação.

A narrativa⁶ produz um efeito de sentido marcado pela vivacidade da corporeidade, refletindo sobre uma possível “entidade elástica”. Isto é, a relação volúvel entre corpo e linguagem. “Quanto ao imprevisível — a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é — é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos” (LISPECTOR, 1998, p.28). Há a presencialidade de um corpo-escritora que desfigura perspectivas tradicionais quanto à expressão literária.

A metáfora da elasticidade ou ainda do líquido efervescente pressupõem uma escrita em brasa, identificada por experiências sinestésicas que substanciam esse “eu” em expansão. Ou seja, por sensações presentes na corporeidade. A crítica e pesquisadora Marília Librandi, no livro *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (2020), explora as ressonâncias de uma auditividade⁷ nos romances de Clarice Lispector. Desse modo, caracteriza a *escrita de ouvido* enquanto percepção sensorial trazida pela imediação de uma escuta. Ou seja, o ouvido não produz linguagem, mas capta experiências linguísticas e extralinguísticas, como por exemplo, o som e o silêncio. Em Clarice essas instâncias se revelam sintomáticas quanto à sobreposição de uma linguagem que expressa ruídos corporais.

Clarice sintetiza aquilo que será o traço distintivo de suas últimas obras: textos em fragmentos, que depois são unificados e retrabalhados, mas sem perder o frescor, a vivacidade e a imediatez da experiência vivida. É aí que a improvisação começa a ser cada vez mais mencionada em suas obras, juntamente com o conceito de escrita de ouvido. Na trilha de Clarice, sugiro a possibilidade de definir a improvisação como um ato de atingir um estado ideal, no qual a impressão (sensorial, física, corporal) possa imediatamente se tornar expressão (simbólica e artística), para que (utopicamente) não haja separação entre o que se vê e o que se pinta, o que se diz e o que se escreve, o que faz barulho e o que se ouve. A improvisação anseia por criar uma expressão simbólica que seja a mais próxima possível da impressão sensorial, como se fosse possível o corpo não se distinguir do seu entorno (LIBRANDI, 2020, p. 102).

⁶ O termo narrativa utilizado na pesquisa pode ser entendido enquanto declinação de uma voz que narra. Algo que Benedito Nunes destaca em *Água Viva* por uma “narrativa que conta a errância desse sujeito”. É a impossibilidade de narrar sem ao mesmo tempo narrar-se. (NUNES, 1995, p. 156).

⁷ Termo cunhado por Luiz Costa Lima, mas expandido por Librandi a partir das proposições da “escrita de ouvido” (LIBRANDI, 2020, p. 110).

O efeito causado pela imediatez da palavra sugere um estado de nascimento do texto literário que se articularia por alegorias de determinado acontecimento. “Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Há a tentativa de se escapar da “severidade da linguagem” para enfim aproximar-se do primitivo que ecoa enquanto som. Isto é, a desconstrução de formas racionalistas de representação. É como se no contraste da *percepção* de uma natureza orgânica e fluida houvesse dentro de si o rigor de uma linguagem constituída por convenções culturais.

A partir do domínio da linguagem – vista por diretrizes conceituais – a narradora desarticula uma ordem obtusa para sensibilizar-se por um pulsar da natureza. Trata-se de suspender categorias reinantes acerca da expressão literária que passa a agir pelo movimento das mãos. Como é possível identificar no seguinte trecho:

E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria (LISPECTOR, 1998, p. 19).

A escritora de *Água Viva* prefigura uma instância fisiológica partida pelo ato da escrita. As mãos correspondem à recusa ao pensamento objetivo, culminando na libertação de uma natureza sensorial. Tal subjetivação do estado das mãos realiza-se a partir de acontecimentos físicos que são creditados à motricidade. Por conseguinte, essas funções nervosas transmitem sentidos internos ao corpo. Segundo Merleau-Ponty, o movimento da escrita tangencia um esforço gestual de experimentar o instrumento de seu corpo. É um ato que modula as percepções que se levantam em direção ao objeto, nesse caso, à palavra. Não obstante, relaciona a execução das mãos ao bater a máquina;

Quando percorro com os olhos o texto que me é proposto, não existem percepções que despertam representações, mas conjuntos compõem-se atualmente, dotados de uma fisionomia típica ou familiar. Quando sento diante de minha máquina, sob minhas mãos estende-se um espaço motor onde vou bater aquilo que li. A palavra lida é uma modulação do espaço visível, a execução motora é uma modulação do espaço manual, e toda a questão é saber como uma certa fisionomia dos conjuntos "visuais" pode pedir um certo estilo de respostas motoras, como cada estrutura "visual" finalmente se dá sua essência motora, sem que se precise soletrar a palavra e soletrar o movimento para traduzir a palavra em movimento (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 200).

Merleau-Ponty caracteriza esse movimento enquanto espacialidade do corpo próprio, ou seja, é um agir diante de uma dimensão corpo-objeto que se efetua pela sensação. As mãos experimentam os fenômenos por intermédio da motricidade que, por sua vez, localiza a disposição do corpo. Para Ponty os gestos não são objetivados pelo contato direto com o pensamento, mas por um hábito mediado pela relação simbólica com o mundo. No caso de *Água Viva*, a narradora integra seu espaço corporal pelo pulsar das mãos, que se faz a partir de uma narrativa ressoante pela improvisação. Isto é, as mãos circunscrevem ante ao papel projetando-se ao visível das palavras. “É verdade, literalmente, que o sujeito que aprende a datilografar integra o espaço do teclado ao seu espaço corporal” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 201). A linguagem é adotada a partir de uma configuração entre corpo e expressão.

O que se apresenta na obra é o aspecto de composição performática catalisada pela desconstrução de uma estrutura tradicional. Marília Librandi, em sua análise sobre *Água Viva*, se volta ao entrelaçamento entre a mulher escritora e a máquina de escrever, relação que é inferida a partir de citações extraídas da obra. “Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada” (LISPECTOR apud LIBRANDI; 1998, p. 86). Esse contexto se faz também porque, segundo a pesquisadora, Clarice datilografava seus manuscritos. O aparelho em que se digita torna-se imanência de um campo visual e também sonoro, pois ele é convertido em um objeto que grita (LIBRANDI, 2020, p. 187).

Nota-se que tanto a máquina quanto a escrita integralizam o “objeto gritante”, que seriam vinculadas ao corpo vivido. Isto é, ambas consistiriam de uma experiência literária. Segundo Merleau-Ponty as relações entre tocante e tocado não seriam “sensações duplas”, mas parte da espacialidade corporal, havendo nela uma só unidade (2018, p. 137). A máquina torna-se um objeto que fabula os sentidos dessa escritora, perfazendo pelas mãos a desautomatização entre corpo e aparelho.

O fenômeno da escrita interpõe a prática de uma experiência sinestésica formada pela justaposição de instâncias sensoriais, uma vez identificadas em *Água Viva*, pela perspectiva trazida pela escuta e o olhar. Ainda a partir dessas instâncias haveria, dentro uma ontologia fenomenológica, a unidade da esfera corpórea; sendo ela acionada pela integralização dos sentidos em questão. Não se trata de duas sensações distintas, mas a sedimentação de uma estrutura corporal capaz de reconhecer as modalidades de uma natureza subjetiva. “Pela sensação, eu apreendo, à margem de minha vida pessoal e de meus atos próprios, uma vida de consciência dada da qual eles emergem, a vida de meus olhos, de minhas mãos, de meus ouvidos, que são tantos Eus naturais” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 291).

Carlos Mendes de Sousa apresenta a possibilidade de se refletir sobre a máquina de escrever enquanto nuance de uma escrita clariciana. A intenção de Clarice, segundo Sousa, é projetar a figura do escritor à narrativa, revigorando efeitos próximos à construção literária. O escritor é aquele que se estende à máquina por intermédio de um gesto escritural. O traço marcante de Clarice é a interposição de uma linguagem sublinhada por esse contato com o leitor.

As interrupções da máquina constituem uma estratégia que marca um efeito de verossimilhança: o diálogo com o leitor a quem se prestam contas. O mesmo recurso é empregue nas crônicas, ou em livros que incorporam algumas das crônicas, como é o caso de *Água Viva*, e fá-los aproximarem-se dos procedimentos da escrita diarística (SOUSA, 2000, p. 332).

As inquietações da narradora-escritora de *Água Viva* referem-se à escrita primordial que é conduzida a partir de categorias fenomenais. Isto é, pela aproximação de um efeito abstratizante que não é reconhecido por instâncias meramente factuais. A dinâmica tenciona o “eu” natural localizado por um deslocamento de seu corpo frente ao objeto. A abertura de um campo fenomenal focaliza aspectos transcendentais no que se refere às experiências de uma consciência, estando esta circunscrita pelas sensações vinculadas ao seu corpo. Os fenômenos são, segundo Merleau-Ponty, operações dos quais o sujeito apreende o mundo natural. Por conseguinte, a percepção está atrelada ao instante presente de seu corpo frente à unidade de sentidos. Aspectos imbricados à síntese do corpo próprio que Ponty conceitua.

A narradora relaciona o caráter de improvisação de sua escrita ao ritmo do jazz, conduzida por um processo que também seria como “num flash fotográfico” (1998, p. 23), em que ambas captariam os instantes originários da palavra. “(...) improvisado como no jazz improvisam música” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Ao libertar-se de um certo mundo racional, a natureza orgânica marca o exercício da linguagem que a acompanha. Entretanto, ao intencionar pela desconstrução formal, a narradora subentende uma desordem que é precedida por uma ordem (OLIVEIRA, 2017, p. 266). Algo que se evidencia por um relato do domínio dessa linguagem tradicional, mas que se escapa pela decorrência de um instante-já:

Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto (LISPECTOR, 1998, p. 27).

As palavras cotejam uma intenção essencial à experiência, cabendo ao leitor captar os fios aparentemente desconexos e sem significados entre si, figurando uma espécie de testemunho ao nascimento da palavra (OLIVEIRA, 2017, p. 266). Por conseguinte, a narradora-escritora se dirige ao leitor como forma de enfatizar uma escrita não-convencional, que é esparso por uma consciência dialógica. A mensagem é projetada a partir de um contado direto, formando um elo fundamental na composição de uma linguagem nascente.

A ideia de temporalidade da criação literária é identificada pela apreensão de um instante-já, que seria o momento exato da composição escrita. Ou seja, “o aqui e agora” da palavra. “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu aguento porque comi a própria placenta” (LISPECTOR, 1998, p. 35). O instante do nascimento da escrita articula-se a partir metáforas que corporificam substâncias geradoras.

O nascimento pressupõe o registro de uma fonte primária, realçado pela decorrência de uma subjetividade vivenciada pelo processo da escrita. Sendo este mais importante que o resultado, a obra final. A aparente ausência de um padrão novamente materializa a gestação de da criação literária diante da impossibilidade de captar esse instante sensorial. Não obstante, é por meio de vocabulários e assonâncias gramaticais que a escritora tenta comunicar-se a fim de substanciar o instrumento da expressão literária: a palavra. A escrita ecoa no leitor que observa a composição do material linguístico.

Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas (LISPECTOR, 1998, p. 54).

A escritora estabelece relações entre a fala e a escrita, que seriam movidas por sua ressonante voz. Entre o dizer e o escrever manifestam-se as modulações dos gestos, das ideias e do espírito da consciência, exprimindo-se pela palavra apreendida. A linguagem adquirida não capta essencialmente o “ser” – que coexistiria ao indizível – mas torna-se o elemento primordial dessa significação existencial. A incorporação de um sentido ao modo de escrever aproxima-se de “uma voz” que fala, exercendo nela categorias de efetuação da comunicação simbólica com o leitor. Como também poderá ser identificada no seguinte trecho:

Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo.

Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio (LISPECTOR, 1998, p. 30).

O recado ao leitor parece verter o desafio de se absorver as entrelinhas, as metáforas de sua composição escrita que são construídas pela própria subjetividade do “ser” no momento em que escreve. Desta forma, ao retratar a vivência do instante-já a narradora desloca-se ao figurativo da palavra, não sendo, entretanto, possível determiná-lo.

(...) essa busca do já revela-se sempre impossível, justamente pelo intervalo estrutural e inevitável da linguagem: sempre haverá o momento do fato, elaborado no momento da escrita, para enfim ser apreciado por um outro, no momento da leitura (HOMEM, 2011, p. 23).

Não podemos refletir sobre a fala e a escrita sem nos atentar ao que Merleau-Ponty apresenta enquanto expressão de uma ordem já adquirida. Tanto a fala quanto a escrita desempenham funções correspondentes à natureza corporal do gesto. É uma abertura ao campo dos sentidos que é atribuída pela apreensão do mundo cultural, assim como a criança que aprende a falar. Todavia, conforme afirma o filósofo, não é pelo uso da razão mediante ao objeto pelo qual transita, mas pela vivência de uma realidade espacializada e aberta à experiência. O escritor é aquele que absorve a linguagem e a transforma a partir do movimento de sua interioridade. A busca da narradora pelo instante-já da palavra está condicionada a essa experiência fenomenal cuja intenção é deflagrar o objeto abstratizante:

A fala é o excesso de nossa existência por sobre o ser natural. Mas o ato de expressão constitui um mundo linguístico e um mundo cultural, ele faz voltar a cair no ser aquilo que tendia para além. Daí a fala falada que desfruta as significações disponíveis como a uma fortuna obtida. A partir dessas aquisições, tornam-se impossíveis outros atos de expressão autêntica — aqueles do escritor, do artista ou do filósofo. Essa abertura sempre recriada na plenitude do ser é o que condiciona a primeira fala da criança, assim como a fala do escritor, a construção da palavra, assim como a dos conceitos. É essa função que adivinhamos através da linguagem, que se reitera, apoia-se em si mesma ou que, assim como uma onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesma (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 267).

Água Viva parece subverter a lógica tradicional ao produzir um efeito de sentido próximo à composição artística que se revela como substrato à inquietação narrativa. Nesse sentido, a narradora parece enfatizar o parto dessa linguagem em contraste ao desprendimento de formas literárias tradicionais. Mais uma vez, revela-se a ruptura da perspectiva cartesiana em convergência ao desnudamento da linguagem. É interessante observar as alegorias formadas a partir de fontes geradoras, instâncias ocasionadas pela procura da nascente onde fecunda o líquido da criação, que seria “o it mole e vivo” (1998, p. 45). Por sua vez, o que se apresenta é

a ausência de uma escrita factual, descrevendo-se por uma narrativa sem enredo cujo cerne está nas sensações presentes; “o figurativo do inominável”;

Mas que fato tem uma noite que se passa inteira em um atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto — são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia (LISPECTOR, 1998, p. 81).

O aspecto figurativo da linguagem entrega-se à narrativa de busca dessas origens, algo que Carlos Mendes de Sousa caracteriza de *texto placentário*, que seria equivalente ao testemunho do “nascido do texto”. “O texto placentário é gerado, ao mesmo tempo, na equivalência do neutro, do “it”, a matéria viva que o gera” (SOUSA, 2000, p. 264). O figurativo desponta como criação simbólica do texto literário, haja vista o modo particularizado com que a escritora tece a experiência. A partir de tais atribuições o inominável aparece como ponto de convergência às categorias do indizível, percorrendo pelo silêncio a manifestação extralinguística do movimento das mãos.

A escrita não é categorizada por nomeações formais da língua, tendo em vista que ela percorre instâncias relacionadas à comunicabilidade do ser que se projeta ao mundo. Por conseguinte, em *Água Viva* há a confluência entre o dizer e o não dizer, ou seja, expressa o possível silêncio e ruído da escritora, que por outro lado, perfaz as modalidades do visível da palavra sem deixá-la codificar precisamente. Tal experiência transmite um estado de unidade corpórea a partir da mobilidade na qual a linguagem acarreta. A operação de expressão da narradora manifesta-se pela presencialidade do “corpo escritor” que seria seu próprio tema de vida. “Meu tema é o instante? meu tema de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Destaca-se o abandono da forma a partir da libertação do pensamento. O elemento literário, conforme Merleau-Ponty, traz nova perspectiva ao mundo instituído, tendo o escritor a autonomia para libertar-se de amarras quanto ao ideal e convencional da realidade. O escritor tateia através de palavras o ser da linguagem. Como disserta Leandro Neves Cardim acerca da ontologia de Merleau-Ponty:

O escritor se vale dos signos e das significações já disponíveis e pratica um descentramento e uma reestruturação que faz com que o novo e o diferente apareçam. A apreensão e a expressão destas significações novas sempre será compreendida por Merleau-Ponty de modo indireto ou alusivo. Ao prestarmos atenção no detalhe do ato expressivo vemos que há nele uma circularidade entre expressão e experiência,

momento em que o escritor retoma sua experiência linguística recriando-a (CARDIM, 2010, p. 50).

A tentativa de figurar algo não passível de nomeação está diante do desafio de converter a palavra em sensação, emergindo enquanto particularidade ao mundo linguístico. O relevo da composição narrativa é a passagem da perspectiva subjetiva para o visível, sendo a realização da escrita um ato de percepção. Para Ponty a percepção é a origem das instâncias do ser cognoscente, pois ela é preenchida por um conjunto de impressões que se tornam acessíveis pela consciência (2018, p. 26). A narradora refere-se à procura de algo que estaria “atrás do pensamento” justamente por transcorrer livremente à medida em que experimenta o instante-já.

Só é possível acessar os códigos linguísticos a partir da mediação com o campo perceptivo, pois tal experiência relaciona-se à expressão do pensamento. Entretanto, a logicidade não é determinante na construção de sentidos, tendo em vista que a exterioridade não é uma paisagem definitiva sobre os fatos. Na escrita, o processo se faz pela inteligibilidade do escritor ao percorrer componentes visuais e sonoros permeados pela interioridade (CHAUÍ, 1994, sp). A percepção é um fenômeno inerente ao ser do escritor que se liberta de formas tradicionais de representação. Em *Água Viva* a reflexão é feita pelo que a narradora chama de um “ato de percepção”, que seria justamente a travessia de sua liberdade de criação. Isto é, uma fenomenologia desprendida de uma prática verbal objetiva. A forma, tal qual descrita por ela, possui um alcance limitado diante da revelação de uma experiência vibrante.

Quando se vê, o ato de ver não tem forma — o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo — enquanto ato de percepção — não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário — enquanto ato de pensamento — já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso — por ter forma — um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. O verdadeiro pensamento parece sem autor (LISPECTOR, 1998, p. 89).

Apresenta-se o aspecto de impessoalidade do pensamento do autor, fazendo vigorar o elemento primário da palavra: o neutro, o it. A liberdade é figurada pela busca de um pensar-sentir autônomo, sem pretender-se alcançar um determinado fio condutor que estaria justamente atrelado a uma possível trama e à linearidade. Embora a narradora tenha consciência da imprevisibilidade de seu texto, se dirige ao leitor como interpelação do que será narrado: trechos

figurativos, palavras que expressam som, convulsões da linguagem, o nascer da natureza mãe. “De vez em quando te darei uma leve história — área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR, 1998, p. 33).

A palavra é o advento de uma intencionalidade comunicativa, embora a expressão seja ressignificada pelo corpo do escritor. A escritora de *Água Viva* nomeia esse processo enquanto “libertação” apenas para atribuir um nome ao que não pode ser nomeado. Ou seja, a ruptura do gênero literário e da tradição formal da língua. Atinge, desse modo, a substância geradora, a origem da composição que reside justamente no próprio sujeito. A menção à liberdade é a alegoria do êxtase do escritor, é sua conquista pessoal diante da dimensão linguística que o toca. Maria Lúcia Homem afirma que o tema da liberdade em Clarice é o regozijo ante a prisão racional da palavra:

A liberdade surge aqui como uma conquista arduamente obtida – não é um dado imediato para o sujeito, mas algo que vem somente *a posteriori*, depois da prisão. O tema da libertação é constante no romance – em diversos trechos, vemos a personagem se regozijar com o novo estatuto adquirido: a ruptura com algo que antes lhe cerceava. Uma das possíveis interpretações para a metáfora poderia se referir à própria linguagem: como se esta tivesse sido um peso atroz para se carregar, as palavras tivessem imposto seus sentidos e o discurso sua forma de modo ditatorial (HOMEM, 2011, p. 93).

A narradora vislumbra a possibilidade de produzir um efeito corporal de retomada à experiência, que se relaciona à subjetividade narrativa do romance moderno. Como afirma Adorno, a reflexão toma como análise a interioridade de um narrador que não se reduz inteiramente ao seu conteúdo literário. “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p. 62). A partir de tal perspectiva a criação literária conduzida pela narradora recupera a dimensão subjetiva de seu corpo em contato com a escrita.

O caminho percorrido é da imanência ao vivido como se a liberdade fosse a ampliação de um conhecimento da linguagem, seus percursos ante à materialidade de seu corpo. Desta forma, o escritor torna-se consciente de que suas sensações são imprescindíveis ao seu “trabalho de escrita”. É a entrega total à palavra que toca por vias que não se determinam pela racionalidade, embora não se esquive da compreensão quanto sua temporalidade.

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas — nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão

e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando que se sabe andar e — milagre — se anda (LISPECTOR, 1998, p. 68).

A entrega ultrapassa o conhecimento, pois compreender, segundo essa escritora, é esperar e aceitar que as coisas estejam unicamente fixadas na logicidade. A compreensão perpassa justamente pela incompreensão do “inominável”, sendo a metáfora do mergulho existencial da escritora. O escritor toma consciência de sua temporalidade física, sabe que a palavra transita por caminhos tortuosos e imprecisos à representação. A escrita torna-se um hábito que irradia o pensamento do escritor não por inspiração, mas por clareza experimental de sua percepção. Ela corresponde a vivências do mundo que são trazidas pelos fenômenos corporais.

A reflexão identifica-se por sensações que ultrapassam o entendimento, uma vez que os estímulos estão situados na dinâmica de seu campo fenomenal. Merleau-Ponty revela a insegurança do corpo em compreender sua espacialidade já que os objetos repousariam numa consciência que existe como fonte para ela mesma. Não havendo, portanto, um espírito que possa distinguir uma realidade definitiva;

Para a própria consciência, como ela seria um raciocínio se não existem sensações que possam servir de premissas, como ela seria uma interpretação se antes dela não há nada a ser interpretado? Ao mesmo tempo em que assim se ultrapassa, com a ideia de sensação, a ideia de uma atividade simplesmente lógica, as objeções que fazíamos há pouco desaparecem. Perguntávamos o que é ver ou sentir, o que distingue do conceito este conhecimento ainda preso a seu objeto, inerente a um ponto do tempo e do espaço. Mas a reflexão mostra que ali nada há para se compreender. É um fato que primeiramente eu me creio circundado por meu corpo, preso ao mundo, **situado aqui e agora**. Mas cada uma dessas palavras, quando reflito nelas, é desprovida de sentido e não coloca então nenhum problema: eu me perceberia "circundado por meu corpo" se eu não estivesse nele tanto quanto em mim, se eu mesmo não pensasse essa relação espacial e assim escapasse à inerência no próprio momento em que eu me represento? (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 67).

A escritora evidencia a consolidação de um instante-já que nada tem a perder diante da presença de seu corpo frente ao objeto. Sua atividade personifica o que a narradora chama de um “estado de graça”, que se trata de uma lucidez iminente à experiência do qual se vive. O corpo é silêncio que não se exprime pela exatidão de respostas. Na palavra há a tentativa de decifrar as sensações que permanecem no campo de si mesmas. É no interior desse corpo que se experimenta certo sobressalto da criação:

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da

tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se (LISPECTOR, 1998, p. 87).

É como se o próprio texto fosse se tornar parte desse eu e o leitor estivesse integralizado à experiência da leitura. A consciência se desnuda por significados originários de um mundo sonoro e falante, onde há uma ordem visível que se atravessa pelo silêncio que a sustenta. Desta forma, a percepção torna-se imprecisa à viabilidade da vida. Experimentamos o “estado de graça” enquanto lucidez da presença de um fio misterioso incomunicável ante a matéria e o mundo pelo qual vivemos. “É apenas a graça de uma pessoa comum que a torna de súbito real porque é comum e humana e reconhecível” (LISPECTOR, 1998, p. 87). A consciência retorna, portanto, as origens de seu corpo. O *it* é o elemento que conduz a narrativa ao campo perceptivo.

3.2 O *it* e o mundo perceptível

Água Viva é uma obra ressoante ao espírito da coisa vivida, ou seja, é a abertura de uma matéria-prima que se forma e se defronta a partir das experiências narradas. Identifica-se a neutralidade que recupera o processo contínuo da existência corpórea, sendo, no caso da narradora, a retomada de um mundo linguístico e visível, carregado pelo desejo de transfigurar a criação. Há a intenção de desvelar a potencialidade do nascimento. É interessante perceber as metáforas correspondentes à gênese da vida como adoção de instâncias comuns a todos os seres humanos. Ou seja, somos a encarnação de um corpo sexuado, falante, ouvinte e reflexivo; que por si só já é imanência de um corpo próprio (CHAUI, 2009, p. 12).

A efetuação da experiência ecoa enquanto subjetividade e seu nascimento propõe uma dialética à origem de toda emancipação do corpo próprio. O livro, tal qual personificado enquanto água viva, traz o experimentalismo da matéria em profusão à palavra, onde analisa as entrelinhas mais importantes do viver em estado líquido e dilatável. Benedito Nunes aponta em *Água Viva* o aparecimento de um texto que se pretende captar a fonte:

Nem “recado de ideias”, nem confissão íntima, esse livro, cujo título funde a conotação orgânica à conotação espiritual, anagógica – *Água Viva* tanto pode ser a medusa marinha (água-viva) quanto a água de vida, batismal –, traz a mesma obsessão da matéria primordial com que deparamos em *A paixão segundo GH*. Matéria primordial das coisas, como visão do inexprimível, o texto pretende converter a linguagem numa gestualística sonora; as entrelinhas, mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o

âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é a palavra (NUNES, 1995, p. 158).

A matéria batismal é o núcleo de uma natureza orgânica, tratando-se de um fundo interminável e imprescindível na elaboração de movimentos sensoriais. Retrata-se, desse modo, em *Água Viva*, a instância percorrida em toda narrativa que sugere o contorcer da experiência: o *it*. A análise do *it* perfaz a filosofia da gênese⁸ cuja reflexão demonstra o estado efervescente da linguagem em contato com o ser. A narradora relata o parto de um *it* impessoal, partindo de alegorias quanto ao entrelaçamento do invólucro existencial e o incorpóreo. Ou seja, a força motriz da natureza que seria um *it* preconcebido a sua existência. A junção promove um imbricamento ao ser em seu estado de ebulição, assim como o limão pingado na ostra;

A transcendência em mim é o “*it*” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o *it* vivo. O *it* vivo é o Deus (LISPECTOR, 1998, p. 30).

A transcendência tal qual apresentada pela narradora é “vivo e mole” e a narradora encara a possibilidade de ser movida pelo contorcer da natureza que seria um estágio de emancipação do corpo frente às objeções racionalistas. A inquietude é germinativa quanto ao mistério impessoal, deflagrando um *it* flexível às ações e sensações do tempo presente. O “fascínio pelo contorcer” identifica a diluição do movimento incansável da linguagem, acompanhando justamente as experiências do corpo-escritora. “Mas para quem narrar é sempre narrar-se, essa palavra mínima de uma única letra submete-se ao regime reflexivo do si-mesmo, indicando, em vez de apropriação subjetiva, a pertença ao âmago impessoal que transborda do pessoal” (NUNES, 1995, p. 158).

A ostra é a própria coisa inclassificável ao contorcer do limão pingado em sua aparência mole. Por sua vez, na narradora – o limão perdura em suas profundezas – enquanto nervo intempestivo que pode ser visto enquanto adoção dessa linguagem interrogativa. “Em *Água Viva*, do ponto de vista da enunciação, o texto apresenta uma forte propensão para o discurso interrogativo” (SOUSA, 2000, p. 120). Assim como a ostra, a narradora refere-se a sua entidade elástica, bem como às inquietações quanto às experiências da vida. Retoma, em páginas subsequentes, o verbo “contorcer” como associação de uma vivência dentro de si. Isto é, o limão pingado é a atividade que jorra na matéria a difícil tarefa de existir. “O nervo raivoso dentro de

⁸ Marilena Chauí propõe uma filosofia da gênese nos estudos sobre Merleau-Ponty (2009, p. 11).

mim e que me contorce” (LISPECTOR, 1998, p. 39). A narradora toma para si o alvoroço pingado em suas vestes, não havendo pensamento e sim a sobreposição da intensidade corporal.

O contorcer abandona antigas certezas e experimenta a impossibilidade de captar a ordem dos acontecimentos, uma vez que as sensações não são factuais, mas o íntimo secreto do ser ante ao mundo. Ou ainda, a subjetivação narrativa da ocorrência de aspectos que impulsionam o corpo próprio, aqui metafórico ao limão na ostra. Merleau-Ponty, no capítulo “O corpo como objeto e a fisiologia mecanicista”, da primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*, revela o traço de uma corporeidade atrelada à reação do campo perceptivo, configurando noções quanto à dinâmica *estímulo-resposta*:

Enquanto habito um "mundo físico", em que "estímulos" constantes e situações típicas se reencontram — e não apenas o mundo histórico em que as situações nunca são comparáveis —, minha vida comporta ritmos que não têm sua razão naquilo que escolhi ser, mas sua condição no meio banal que me circunda. Assim, em torno de nossa existência pessoal aparece uma margem de existência quase, impessoal, que é por assim dizer evidente, e à qual eu reporto o zelo de me manter em vida, em torno do mundo humano que cada um de nós se faz, aparece um mundo em geral ao qual é preciso pertencer em primeiro lugar para poder encerrar-se no ambiente particular de um amor ou de uma ambição. Assim como se fala de um recalque no sentido estrito quando, através do tempo, mantenho um dos mundos momentâneos pelos quais passei e faço dele a forma de toda a minha vida — da mesma maneira pode-se dizer que meu organismo, como adesão pré-pessoal à forma geral do mundo, como existência anônima e geral, desempenha, abaixo de minha vida pessoal, o papel de um *complexo inato* (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 124).

O reconhecimento de uma existência quase impessoal faz com que o mundo humano, discutido por Ponty, se abra à ontologia essencial do corpo vivido. Os movimentos acompanham o campo perceptivo por meio das sensações, que, por sua vez, estão vinculadas a processos *sensório-motores* da experiência (NOBREGA, 2008, p. 142). O que se revela é a condição reagente desses estímulos, refletido enquanto integração à espacialidade. A personificação de um sentido ao limão em *Água Viva* parece ser o rebuliço desse corpo que se defronta pela matéria prima do objeto. É preciso haver estímulos que residam em sua natureza para que as experiências do mundo sejam o fundo de silêncio do qual se busca significar. A narradora interroga esse it enquanto procura do “elemento primeiro”;

Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? Será que a ostra dorme? Qual é o elemento primeiro? Logo teve que ser dois para haver o secreto movimento íntimo do qual jorra leite (LISPECTOR, 1998, p. 31).

A conotação de um sentido primeiro faz com que o “it” seja um modo de nomear instâncias que não conseguem ser descritas por uma linguagem pura e não intencional.

Deflagra-se, mais uma vez, a consciência encarnada que persegue o esforço em atribuir significações às sensações presentes. Destaca-se a “impossibilidade da intencionalidade pura” que revela o aspecto readquirido e modificado pela subjetividade (CHAUÍ, 2009, p. 20). A criação reside no mistério borbulhante da linguagem e assim como a ostra, o ser se reveste de uma natureza essencial. A metáfora parece explicar a ideia de que a corporeidade não está vinculada diretamente a um agir/pensar, mas na condição natural de seu corpo. Ou seja, a natureza é antecessora ao pensamento, sendo a substância mole e em brasa.

A composição literária do “it” parece verter a facticidade da vida. “Os fatos da vida são o limão na ostra?” (LISPECTOR, 1998, p. 31). O processo se cobre de um núcleo entendido enquanto criação, detendo-se ao material que lhe é próprio (OLIVEIRA, 2017, p. 266). A palavra se volta ao nascimento e a relação com a arte abstrata, reiterando a libertação de estruturas convencionais. Marília Librandi identifica o encontro da “língua it” com outras artes que não se enfocam pela palavra, mas cuja língua pode ser encontrada “atrás do pensamento”:

O “it” é um dos temas principais que Clarice persegue em *Água Viva*, parte de um esforço maior, de uma busca para encontrar uma maneira de dizer aquilo que as palavras não dizem. A “língua it” seria uma linguagem pré-adâmica, uma língua cuja nomeação não seria distinta da coisa que nomeia, e que poderia ser alcançada através da pintura, música, gestos, ou seja, por tudo que não seja palavra. Essa “língua it” pode ser encontrada, segundo a autora, “atrás do pensamento” (LIBRANDI, 2020, p. 150).

O it é língua que ecoa em um organismo vivo e que não pode ser destituído de suas funções biológicas. Porém, é irreversível pensar na continuidade da existência de um ser que se projeta justamente ao incorpóreo. O que há por trás de uma materialidade indistinta é impalpável ao toque das mãos ou do olhar, uma vez que é como a água fervente que não se pode tocar. Apresenta-se a profundidade de uma natureza “it” que não é relatável às compreensões formais. “A verdade do mundo, porém, é impalpável” (LISPECTOR, 1998, p. 88). As perguntas se localizam no fundo inesgotável que não cessa em dizer, figurar, sentir e perceber. O objeto está à frente de si como interrogação interminável. O it é o elemento que acaba por desconstruir a realidade apreendida culturalmente. Ou seja, é anterior à formalidade:

Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela (LISPECTOR, 1998, p. 31).

A decorrência desse caráter desconhecido se sustenta pelas perguntas narrativas ao longo do texto. As indagações são narradas como forma de colocá-las a mostra e estabelecer um diálogo acerca do elemento *it*. A partir da efetuação de uma escrita sem enredo aparente, a narradora se dirige ao leitor relatando que sua obra é vivida pelo *it*. A palavra se volta ao entrelaçamento de um sentido metafórico entre a ostra e a placenta. É como se sua escrita respirasse a nascente, bem como a associação de texturas muito próximas entre elas. Isto é, tanto a ostra quanto a placenta possuem em sua composição um aspecto líquido e mole. A identificação se faz a partir do seguinte trecho:

Eu sou puro *it* que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem *it*. Quem suporta? *It* é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo — sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo (LISPECTOR, 1998, p. 38).

O *it* apresenta-se enquanto perspectiva germinativa e inclassificável da palavra, sendo a maneira de estender o seu corpo ao originário da consciência “que será sempre consciência perceptiva” (CHAUÍ, 2009, p. 16). Esse nascer mostra o papel assumido pelo corpo ao transcorrer o indizível. “O “*it*” é o que se associa ao embrião onde se engendram as palavras, à espessura da matéria prima, em seu lado animal, onde, sob um fundo indiferenciado, tudo se torna difícil de classificar” (SOUSA, 2000, p. 264). A palavra perpassa, novamente, pelo “figurativo do inominável”, cuja instância está diante de um nascer literário. A análise é sobretudo a referência de uma relação entre o objeto e o corpo. Por conseguinte, o ato da escrita é constituído pela implicação de um corpo nascente que sentiria a dor do parto.

A inquietação quanto ao mundo é o nascer que se revela da experiência. O nascimento é a condição impessoal de todo ser humano, fazendo-se pela abertura de um campo possível quanto sua decorrência corporal. Merleau-Ponty aborda que não há um determinismo sobre o corpo encarnado, mas é completamente imaginável que o “ser” viva de toda sua inerência corporal. Assim sendo, a linguagem é um horizonte aberto e que reside na dimensão dos sujeitos falantes. “de que o modo de ser da instituição não é o de um fazer eficaz ou eficiente fundado numa relação entre meios e fins e numa escolha, mas é uma operação simbólica ou um ato, que pode ser designado como *nascimento*” (CHAUÍ, 2009, p. 31). A instituição da palavra está fecundada na abrangência da natureza e da cultura, sendo a emancipação de um nascer enquanto estrutura subjetiva.

O desdobramento da linguagem é como o parto e está posta enquanto fundação de uma expressão. O nascimento seria a condição própria da existência e que pela matéria elementar se

percebe existente. Ou seja, o parto é a sua criação e sua existência é aberta às sensações. Não é possível definir de que forma atingimos a essência motivadora, mas compreendemos pela experiência de que o corpo não renunciará em perceber. Merleau-Ponty descreve a fenomenologia como procura das essências, sendo o modo de refletir sobre a projeção de um mundo que está diante de nós enquanto nascimento:

O que é então a liberdade? Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos ao mesmo tempo. Portanto, nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca sou consciência nua (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 608).

Nascer é a abstração de um movimento que se coloca a nós por nuances sensoriais, uma vez que estamos sujeitos à imprevisibilidade da vida. O que vem depois, cabe-nos instituir enquanto interioridade. Já em *Água Viva*, a “dor do parto” sugere a confluência de sensações presentes na narradora, atingida a partir do âmago da criação que seria o it. Matéria pelo qual não é possível definir por constituições formais a não ser pelo imprevisto de si mesma. É, nesse sentido, que jorraria a substância primordial, o impessoal particularizado pelo pessoal. O it seria “mole e vivo”, pois atingiria um estágio em que não há fórmulas, mas a vivência de uma criação libertadora. Não há nele a rigidez de uma linguagem imperecível e convencional, pois no parto se deixaria nascer a fonte de toda indagação literária. Destaca-se o trecho abaixo;

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar (LISPECTOR, 1998, p. 45).

A configuração da composição escrita está atrelada às duas instâncias narrativas: o it e o instante-já. Pretende-se compor pela decorrência do instante-já o estado perene da escrita. O it apareceria nesse momento instantâneo da nomeação da palavra que se abre ao não-dito. Chega-se ao objeto anterior a consciência e adquire forma a gestação simbólica da linguagem. O que se percebe é a abrangência do it no momento em que se evola de uma corporeidade temporal. A narradora reflete sobre a temporalidade da criação, exercendo no seu elemento puro o significado de seu nascimento. Ou seja, o it seria germinativo para que houvesse o parto de

uma linguagem apreendida pela matéria prima. O processo da narradora estaria em algo que o pensamento não pode determinar, residindo no núcleo da escrita.

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer (LISPECTOR, 1998, p. 34).

Há muitas referências relacionadas à construção de sentidos quanto ao nascimento. Na narrativa ecoa o processo de subjetivação da narradora, localizando-se por caminhos onde o sujeito se constitui (HOMEM, 2011, p. 113). O parto configura a nova instância geradora da palavra, sendo dirigido ao leitor a fundação desse ser em expansão. A voz narrativa se constituirá de um desprendimento ao leitor após o parto, percebido pela metáfora quanto ao “corte do cordão umbilical”. “Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

A junção entre a experiência e a expressão concebem a transposição de assonâncias gramaticais e vocábulos que se dirigem ao leitor pela sensação da palavra escrita. Na composição reside a imanência de um estado sentido por esta corporeidade. “(...) estabelece-se a conexão entre a construção do ser e o parto vivenciado pela protagonista, restaurada, ressuscitada, num novo nascimento que constituirá seu processo de subjetivação que se dá no tempo e no espaço” (HOMEM, 2011, p. 97). O it vem de um esforço em desvencilhar-se do automatismo da palavra que seria como “pedra seca” (LISPECTOR, 1998, p. 45), pois o que há atrás do pensamento é uma substância mole e sem semelhança com a linguagem pura. Ou seja, nas palavras não há apenas a conjunção de sintagmas, mas o sentido de uma expressão multiforme. Como argumenta Merleau-Ponty:

Não seria mais assim se levássemos em conta o sentido emocional da palavra, aquilo que mais acima chamamos de seu sentido gestual, que é essencial por exemplo na poesia. Acharíamos agora que as palavras, as vogais, os fonemas são tantas maneiras de cantar o mundo, e que eles são destinados a representar objetos, não como o acreditava a teoria ingênua das onomatopeias, em razão de uma semelhança objetiva, mas porque eles extraem e, no sentido próprio da palavra, exprimem sua essência emocional. Se pudéssemos retirar de um vocabulário aquilo que é devido às leis mecânicas da fonética, às contaminações das línguas estrangeiras, à racionalização dos gramáticos, à imitação da língua por si mesma, descobriríamos sem dúvida cada língua, um sistema de expressão muito reduzido, mas tal, por exemplo, que não seria arbitrário chamar de luz a luz se chamamos de noite a noite (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 254).

Ponty destaca o mundo percebido, onde as coisas não estariam a frente de um contexto simplista de representação. As palavras adquirem forma e sentido a partir do sujeito que se comunica, tornando-se presente por uma retomada de sua expressão simbólica. Em *Água Viva*, romper o saco de água, como exposto na citação acima, corresponde ao aspecto figurativo da placenta. Desta forma, identifica-se a metáfora enquanto ruptura de uma lógica para dialogar por vieses que descontroem uma estrutura narrativa. Como resultado, a escrita torna-se fluida e alarga-se pelo imaginário da escritora. É implicitamente na condução de um it intangível que a narradora se depara com a figura transcendental de um deus impessoal.

Assim como o it ressoa repetidas vezes como útero/placenta do mundo, o elemento recai em nuances incorpóreas, como a descrição do Deus it. O movimento de capturar uma concepção divina fortalece a relação simbólica entre a narradora e o mundo. A inquietação reflete nas derivações quanto ao impessoal de Deus. Vale ressaltar que essa experiência perpassa pelo silêncio de sua criação, ou seja, mais uma vez, o diálogo com um mundo que não se pode tocar. O it seria justamente essa substância indizível e inclassificável, tal qual a personificação de Deus. A nomeação da palavra encontra-se em caminhos tortuosos onde não reside um fato, mas uma experiência subjetiva. Carlos Mendes de Sousa levanta algumas proposições sobre a referência a Deus nos romances de Clarice Lispector, interrogando a possível figuração da imprecisão da nomeação:

A mesma "alguma coisa" que pode receber diversas denominações consoante o lugar (espacial, social, etc.) do enunciador, essa mesma "alguma coisa" pode ser desejo de homem, missão de homem ou, por que não, também aqui uma figuração da escrita? Escrita do homem. A extensão é a página? A referência a Deus (um Deus que entendesse a obra do outro Deus, clara referência a uma criação) e ao emergir é equivalente ao acto de escrever? Está subjacente a questão da metáfora. Como se pode chegar à coisa? Ou como chegar ao nome da coisa? (SOUSA, 2000, p. 441).

A nomeação, segundo Sousa, seria a própria interrogação e a impossibilidade de encontrar o nome. “A própria pergunta é a única possibilidade de nomear” (SOUSA, 2000, p. 441). A criação habita em uma natureza subjetiva que estaria no mundo percebido, segundo Merleau-Ponty. A narradora-escritora se materializa pelo aspecto insustentável da nomeação, atravessando, no trecho abaixo, uma possível autobiografia da escritora Clarice:

No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. Que silêncio. “Deus” é de um tal enorme silêncio que me aterroriza. Quem terá inventado a cadeira? É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar. O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi — não se dizem. Vou falar do que se chama a experiência (LISPECTOR, 1998, p. 85).

A narradora se dá conta da dificuldade de nomeação do objeto, algo que contrasta com a decorrência de sua subjetividade. Por conseguinte, o processo torna-se uma maneira de relatar ao leitor que escrever habita um fundo de extrema libertação pessoal. A comunicabilidade parece ser o menos importante na busca de significações à palavra para enfim se atingir a totalidade do existente. Entretanto, a narradora está ciente de seu fracasso ao apreensível.

Marília Librandi se utiliza do termo *amputação* para referir-se à composição de *Água Viva*. Trata-se de um modo de escrita de Clarice que busca não categorizar o objeto que permanece na incompletude, pois toda nomeação seria um ato de amputação. “Pode-se avançar e dizer que o apelo ao silêncio em sua obra teria como um de seus pontos de atração justamente a possibilidade de não nomear, sendo este um modo de sair do sistema de amputação” (LIBRANDI, 2020, p. 153). O termo está atrelado a fragmentação narrativa da obra e a perseguição de Clarice em transferir a nomeação ao lugar secreto da escrita.

O it seria o lugar – relativo à placenta – que se constituiria de uma aparência líquida e se tornaria o elemento vivificador da natureza. Na escrita, o it seria a extremidade de um “eu” que se comunica com ele mesmo a partir da força escritural. Isto é, se principia pelo corpo-escritor e se estende ao campo linguístico. Por isso Librandi relaciona ao sânscrito, uma língua pré-adâmica, anterior à linguagem que temos hoje. Isto é, uma língua primitiva que estaria imbricada na fundação do homem. “(...) uma linguagem não de Adão, mas de Amptala, que precede Adão” (LIBRANDI, 2020, p. 153). Deus é a insurgência da experiência de um campo corporal ao mesmo tempo em que a escrita percorre o invisível, realizando a operação que retoma o mundo pela percepção (CHAUÍ, 1994, p. 489). No trecho abaixo, a narradora se localiza pelo paradoxo da comunicação verbal e descreve a unidade de um pensar-sentir:

Essa beatitude não é em si leiga ou religiosa. E tudo isso não implica necessariamente no problema da existência ou não-existência de um Deus. Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade — que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo (LISPECTOR, 1998, p. 90).

Água Viva expressa ruídos corporais, fazendo parte de uma escrita que tem a intenção de atravessar a imanência de aspectos sensoriais. Não à toa, Marília Librandi descreve Clarice Lispector como “uma ficcionista-filósofa, uma escritora-centaura” (2020, p. 55). A narradora expressa a beatitude enquanto libertação da forma, ultrapassando uma realidade em que o autor poderia supostamente comunicar-se com exatidão. “A beatitude começa no momento em que o

ato de pensar liberou-se da necessidade de forma” (LISPECTOR, 1998, p. 90). Nesse sentido, somente pela visibilidade de seu corpo para consigo mesmo poderia haver uma compreensão de seu sentido. Para Merleau-Ponty o corpo próprio é disposto pelas categorias de seu sistema corporal em que apenas o sujeito pode manuseá-lo e captar sua variação. Esse contato se estabelece também a partir de coisas exteriores.

Em outros termos, observo os objetos exteriores com meu corpo, eu os manejo, os inspeciono, dou a volta em torno deles, mas, quanto ao meu corpo, não o observo ele mesmo: para poder fazê-lo, seria preciso dispor de um segundo corpo que não seria ele mesmo observável. Quando digo que meu corpo é sempre percebido por mim, essas palavras não devem então ser entendidas em um sentido simplesmente estatístico e deve haver na apresentação do corpo próprio algo que torne impensável sua ausência ou mesmo sua variação. O que é então? Minha cabeça só é dada à minha visão pela extremidade de meu nariz e pelo contorno de minhas órbitas (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 135).

A extremidade do corpo-escritora e a ciência de sua temporalidade aparecem a partir das menções que haveria de confabular por uma morte simbólica cujo autor renasce à medida em que experimenta sua criação. Há uma dicotomia presente entre nascimento e morte que seria a fonte de sua subjetividade, ressuscitada pelo *it* da linguagem. “Trata-se de um renascimento, após o despojamento da linguagem e sua reconstrução, passando pela aquisição do verbo no tempo” (HOMEM, 2011, p. 94). A escrita se interpela pela transitoriedade do movimento linguístico que ultrapassa o sentido rígido/denotativo – tal qual um “pessoal duro e apodrecível” (LISPECTOR, 1998, p. 30) – para configurar-se pela conotação germinativa do *it*. “Demonstro “aquilo”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e — como uma respiração do mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 37).

A apreensão da palavra é a vibração do corpo, uma vez que a literatura possibilita a experiência da percepção de modo mais profundo. Desta forma, não cabe fixar o processo do escritor enquanto escopo de um mundo visível, pois o ato de expressão também transcende aquilo que pensamos culturalmente. O núcleo dessa vibração se instala na própria palavra que estaria nutrida para além de seu sentido.

E verdade que a comunicação pressupõe um sistema de correspondências tal como o que é dado pelo dicionário, mas ela vai além, e é a frase que dá seu sentido a cada palavra, é por ter sido empregada em diferentes contextos que pouco a pouco a palavra se enche de um sentido que não é possível fixar absolutamente. Uma fala importante, um bom livro impõem seu sentido. Portanto, é de uma certa maneira que eles o trazem em si. E, quanto ao sujeito que fala, é preciso que o ato de expressão também lhe permita ultrapassar aquilo que anteriormente ele pensava, e que ele encontre em suas próprias falas mais do que pensava nelas colocar, sem o que não se veria o

pensamento, mesmo solitário, procurar a expressão com tanta perseverança (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 519).

A expressão é a vida correspondente em seu interior, resultando no efeito sonoro e visual de sua integração. A narradora-escritora se alimenta do fruto e toma para si a liberdade da criação. A morte é o fim da personalidade cujas palavras ressoam como it, inclassificável e inesgotável em sua origem. É por ele que se busca continuamente a experiência do parto da linguagem como alusão à escrita materializada pelas sensações. “Mas a imagem da nebulosa e a metáfora do parto, de um modo exultante, constituem um dos motivos que mais veementemente irrompem no livro. Impõe-se a dimensão cósmica em que se inscrevem os reenvios à criação literária” (SOUSA, 2000, p. 372). Identifica-se algo semelhante ao gosto por este gesto escritural;

Perceberei — assim como se come e se vive o gosto da comida. Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Roland Barthes, no ensaio *A morte do autor* (2012), se depara com o texto do escritor moderno. Para ele a escrita surge do neutro onde prefigura uma instância em que o texto se sobrepõe a figura do autor. A tomada de consciência de um composto que se busca exprimir pela escrita se relaciona à perspectiva do *corpo encarnado* de Merleau-Ponty. É pelo corpo que instituímos a gênese interminável da obra de arte, sendo a criação o ato insondável de sua representação. O impessoal age enquanto intencionalidade artística, chegando a essa neutralidade que argumenta Barthes:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2012, p. 57).

Entretanto, em *Água Viva*, a escritora ficcionalizada, parece brincar com o modo particular de sua escrita. Ou seja, há o núcleo da impessoalidade como também indicações de uma personalidade que residiria na escritora Clarice. “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio” (LISPECTOR, 1998, p. 35). Desse modo, figura-se a construção literária de um sentido que habita a linguagem, sem, todavia, parecer impossível perceber o corpo-escritor em ebulição criativa.

Escrever não pode designar uma resistência à palavra pois a nomeação se instala no momento em que se escreve, segundo Barthes. “(...) outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (2012, p. 61). É interessante perceber a confluência de interpretação sobre o instante-já da obra que é elemento intrínseco ao it. Ou seja, há o presente da experiência a partir da interpelação da matéria primordial em que ambos se dinamizam.

3.3 A pintura pelo olhar do corpo

É evidente que em *Água Viva*, não só a literatura, como também outras nomeações artísticas apareçam em sua narrativa. O diálogo se faz mais potente sobretudo com a pintura, trazendo um recurso quanto às atribuições imagéticas. É pelo campo da visão que a narradora pretende inferir sobre a experiência de sua corporeidade. Não obstante, o olhar é a tomada de uma percepção do mundo espacial para prosseguimento de uma experiência corporal. A pintura aparece no texto como recurso emblemático de visualização sensorial da narradora como também um esforço gestual em transfigurar o objeto. Assim como o movimento das mãos ao escrever, a pintura traz essa mobilidade de seu corpo que se retira do automatismo para pintar. Destaca-se o trecho abaixo:

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas; sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Os gestos de sua escritura se relacionam ao movimento do pintor e suas nuances “hieráticas e triangulares”. Assim como os dedos tencionam o pincel para que o traço seja feito, as mãos ao correr da máquina perfazem a maneira de instituir uma nova operação da linguagem. “É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Marilena Chauí analisa a relação essencial entre literatura e pintura, uma vez que, ambas seriam a abertura da percepção que se funda por uma nova criação:

Como a pintura, a literatura é retomada de uma tradição mais antiga do que ela, a do mundo perceptivo, e é abertura de uma nova tradição, a da obra como cultura. Assim como o pintor tateia entre linhas e cores para fazer surgir no visível um novo visível, assim também o escritor tateia entre sons e sinais para fazer surgir na linguagem uma nova linguagem. Essas operações instituem o mundo cultural como mundo histórico

no qual o momento instituinte se enraíza no instituído, abrindo uma nova instituição que se tornará, a seguir, instituída e uma tradição disponível para todos (CHAUÍ, 1994, p. 489).

A instituição de uma relação simbólica entre literatura e pintura localiza-se estritamente pelo momento percívvel de sua composição. *Água Viva* aproxima-se de um exercício figurativo da operação de expressão que pode ser vista enquanto projeção do olhar do artista. Por conseguinte, a narradora indaga sobre a profundidade do espelho enquanto objeto que circunda o vestígio de uma imagem. Isto é, a narrativa ecoa um espelho em que não há representação, mas o vazio da forma. Algo que está imbricado com a tela branca do pintor. “É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água” (LISPECTOR, 1998, p. 79). O espelho seria a alegoria da desconstrução de um modelo artístico do qual não pode ser partilhada concretamente pois o que está refletido é a recriação do movimento do artista. Como destaca Carlos Mendes de Sousa acerca do objeto especular na narrativa clariciana:

Os "quadros" funcionam como um espelho cujo reflexo permite descortinar a concepção da escrita de Lispector. Vejamos como passar, na adequação do exemplo, da imagem à reflexão especular (suscitada pela visão). Não sendo possível a ingênua crença na fidelidade da reprodução de um qualquer modelo, entra-se pela via dos ensinamentos adquiridos e consolidados na estética moderna, que não partilha de uma concepção estritamente mimética em relação ao real mais imediatamente perceptível. A questão vai assentar na procura de uma solução plástica para a possível tradução de um certo modo complexo de ver o real (SOUSA, 2000, p. 312).

O artista renuncia de sua espacialidade exterior para fundar a experiência do ser, algo que viria a divergir da tradição clássica. Nesse sentido, toda fundação enuncia a vigência do instante em que se compõe o objeto a sua frente. Para Merleau-Ponty é o “próprio mundo que se põe a si mesmo” (CHAUÍ, 2009, p. 475), pois o que se irradia é a abstração da imagem projetada. O filósofo analisa o espelho enquanto correspondência de um vazio cuja intenção é observar as estruturas aparentes, assim como o sujeito que se vê diante dele. Não é possível captar a sensação do corpo espelhado, mas apenas o entrelaçamento de um espaço-corporal que é a própria indeterminação:

No espelho, meu corpo não deixa de seguir minhas intenções como sua sombra, e, se a observação consiste em fazer variar o ponto de vista mantendo fixo o objeto, ele não se subtrai à observação e se mostra como um simulacro de meu corpo tátil, já que ele imita suas iniciativas em lugar de corresponder a elas por um livre desenrolar de perspectivas. Meu corpo visual é objeto nas partes distanciadas de minha cabeça, mas, à medida que se aproxima dos olhos, ele se separa dos objetos, arranja no meio deles um quase-espaco ao qual eles não têm acesso, e, quando quero preencher este vazio recorrendo à imagem do espelho, ela ainda me remete a um original do corpo que não

está ali, entre as coisas, mas do meu lado, aquém de qualquer visão (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 135)

Para a escrita vir à tona a narradora sugere um estado de interrogação ao corpo irrefletido. O espelho consiste de um delicado espaço que busca preencher o vazio, reconhecendo pela imagem, o silêncio daquilo que é visto. Há o sujeito que observa essa experiência como aparente transfiguração de sua corporalidade. Do mesmo modo a narrativa de *Água Viva* presencia ao leitor o atravessamento de sua escritura pelo movimento sensível de seu corpo. O que o leitor experimenta é o espelho de uma composição interminável e inacabada, articulada pela ausência de um sentido factual, pois o que se lê é a experiência do irrefletido. A narradora pretende trazer na escrita o que a pintura focaliza pelo recurso visual.

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar em um quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado em um dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito (LISPECTOR, 1998, p. 78).

A escrita funcionaria como “ver a si mesmo”, sem, todavia, traduzir precisamente a dimensão de sua vibração. Sua criação literária é imanente ao ser, sobretudo, porque sua existência está no espelhamento da formação da linguagem. “Não, eu não descrevi o espelho — eu fui ele” (LISPECTOR, 1998, p. 79). O recurso reside no entendimento de que não há representação puramente, mas atribuições de imagens que são vestígios daquilo que se pretende. Nesse sentido, o espelho se configura na dialética da subjetividade, uma vez que é próprio corpo que se olha e preenche o espaço vazio que há entre eles.

O escritor é aquele que assimila a linguagem e a ressignifica por um movimento que vai espelhar a criação. A narradora descreve o espelho como vazio, habitando sua própria profundidade. Ao perpassar o olhar sobre seu corpo o objeto se fixa sobre a imagem refletida em uma perspectiva que o faz perceber a intimidade da experiência. Destaca-se a relação entre a escritora e o aspecto originário da palavra, tal qual um espelho vazio:

Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do outro que o refletiu em um tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o

campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros (LISPECTOR, 1998, p. 77).

O que se observa é a relação intrínseca entre a descrição de um espelho e o título “Água Viva”, sugerindo a liquidez de ausência de representação. “O termo espelho sugere reflexo, que, se pensarmos na multiplicidade de reflexos de espelhos frente a outro, sugere infinitude, que sugere reflexo a escorrer, que sugere água, título do texto, água viva, gerando vida” (HOMEM, 2011, p. 108). A experiência literária é a transparência e o prenúncio dessa busca da gênese, onde a linguagem se multiplica pela dimensão perceptiva do sujeito escritor. Além disso, na pintura habita a referência da imagem translúcida que a literatura não conseguiria captar.

Para o pintor ou para o sujeito falante, o quadro e a fala não são a ilustração de um pensamento já feito, mas a apropriação desse mesmo pensamento. É por isso que fomos levados a distinguir entre uma fala secundária, que traduz um pensamento já adquirido, e uma fala originária, que o faz primeiramente existir para nós mesmos assim como para outrem. Ora, todas as palavras que se tornaram os simples índices de um pensamento unívoco só puderam fazê-lo porque em primeiro lugar funcionaram como falas originárias, e nós ainda podemos recordar-nos do aspecto precioso que elas tinham, como uma paisagem desconhecida, quando as estávamos adquirindo e quando elas ainda exerciam a função primordial da expressão (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 520).

A pintura é a potencialização artística que a narradora busca atravessar no momento em que se vê. Ou seja, o olhar é o entrelaçamento de atribuições de sentidos corporais que presentificam o ato de sua composição, pois tanto a pintura quanto a literatura procuram verter o próprio instante de sua subjetivação. Desta forma, estabelece-se a relação entre a fenomenologia e a ficção de *Água Viva* como significação ao momento criador. É o que reflete também o professor e pesquisador Cícero Cunha Bezerra;

Contrariamente ao ativismo do pensamento científico, a pintura, tanto para Clarice Lispector quanto para Merleau-Ponty, reúne o mundo sob o signo da inocência criadora a partir de uma atividade que excede a qualquer urgência além do ato mesmo de pintar. A relação do pintor com as coisas ocorre sempre no espaço instantâneo do já. No *instante-já*, as coisas são (BEZERRA, 2012, p. 51).

O instante evidencia o fenômeno das coisas que seriam justamente percebidas pela convergência de uma experiência que imobiliza o pensamento. O que diz sobre a abstração de uma perspectiva determinante, como aquela compreendida pelo racionalismo. A narradora perfaz os caminhos de um processo fenomenológico que se predispõe a experimentar a presencialidade da construção artística. O sujeito se põe a mostra e oferece ao leitor as

categorias indizíveis de seu corpo vivo, ou seja, há o ser da linguagem que se comunica enquanto atitude corporal. A pintura é o trajeto da visibilidade desse instante presente. Como destaca o seguinte trecho:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto em um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (LISPECTOR, 1998, p. 75).

A “passagem para outro instante” identifica-se pelo despojamento de uma linguagem ordenada, oferecendo a desordem da inspiração. Algo que a narradora discorre a partir da simetria. A construção narrativa caminha-se a refletir sobre a coisa vivida cuja simetria estaria no esforço gestual de se vislumbrar as linhas que evocam um sentido textual. Isto é, a simetria é a aparência da forma restituída por estes *instantes-já* de desarticulação de uma estrutura literária. O que se observa são variados reflexos assimétricos que se encontrariam em uma possível simetria. “O reflexo só é visto de soslaio. Ele não se oferece à nossa percepção como uma meta, ele é seu auxiliar ou seu mediador. O reflexo não é visto ele mesmo, ele faz ver o resto” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 414).

Tal análise dialoga com aspectos do espelho cujo objeto redireciona a palavra ao seu lugar de reflexo da corporeidade. O que se espelha é o próprio irrefletido que não se justapõe às representações causais, ou seja, o texto é aludido a partir de recorrências e assonâncias figurativas. Todavia, a libertação das formas e a intensificação de uma criação abstrata localizam-se dialogicamente à sucessão de assimetrias que se encontrarão na simetria.

Destaca-se a ideia de que a narrativa configura um sentido que está na própria obra. Há um elo que sustenta a linguagem e que ramifica pelas metáforas uma experiência literária. Ou seja, assim como a princípio a simetria, o espelho e a água parecem desconexas na construção narrativa, o que se apresenta é justamente a composição simbólica delas, uma vez que se trata da relação fenomenológica da expressão desse indizível.

Foi assim que vi o portal de igreja que pinte. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem. Não, não é propriamente uma tranquilidade

o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé (LISPECTOR, 1998, p. 76).

As palavras não parecem mais sorvidas por uma desordem excessiva e sem pretexto, pois o que se experimenta é a desconstrução de modelos literários tradicionais que se sustentam pelo exercício dessa linguagem. Não obstante, segundo a narradora, só se alcançaria a unidade da simetria pelas vigas condicionadas às experiências sinestésicas atingidas a partir de muito esforço. “Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Essa mesma passagem está no texto “Gastão Manoel Henrique”, do livro *A legião estrangeira* e foi publicado por Lispector em um catálogo da exposição desse artista realizada em 1964. A simetria reside na disposição de pequenas partes que se encaixam no prolongamento da escrita. Por conseguinte, subtende-se *Água Viva* enquanto obra contínua e inacabada que estaria no próprio efeito de simetria semelhante à pintura abstrata.

O essencial é a composição de uma escrita fluida e que, posteriormente, se encontraria por caminhos de sua realização linguística. Ou seja, há uma espécie de experimentalismo da palavra que ressoa enquanto gesto escritural e que possivelmente encontra-se em uma narrativa que privilegia essa construção. “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” (OLIVEIRA, 2017, p. 267). É interessante observar o modo com que a escritora Clarice compôs a obra, reunindo fragmentos e colagens que constituíram sua versão final. A simetria poderia estar justamente nessa unificação fragmentada que daria a *Água Viva* um sentido de escritura literária. Isto é, a conjunção de assimetrias que formariam a simetria final.

A pintura concebe a possibilidade de encontrar-se com o abstrato e fazer surgir uma literatura que abandona os formalismos para impulsionar a natureza de sua composição. O diálogo com as artes plásticas estaria na reflexão sobre os caminhos da criação artística e não à toa há uma epígrafe de Michel Seuphor acerca da libertação da forma na arte abstrata. O objeto é antes de mais nada a consolidação de uma existência corporal e o texto é o desvelamento da palavra. “Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Merleau-Ponty argumenta sobre a emanção de uma natureza preexistente ao conhecimento em que a arte funda e reconhece pela consciência seu instrumento:

O que é verdadeiro ainda é que na fala, melhor que na música ou na pintura, o pensamento parece poder separar-se de seus instrumentos materiais e valer eternamente. De certa maneira, todos os triângulos que existirão pelos acasos da causalidade física sempre terão uma soma de ângulos igual a dois retos, mesmo se os homens tiverem desaprendido a geometria e se não restar nem mesmo um que a conheça. Mas isso se deve ao fato de que, nesse caso, a fala se aplica a uma natureza, enquanto a música e a pintura, assim como a poesia, criam seu próprio objeto, e, a partir do momento em que são conscientes de si o bastante, encerram-se deliberadamente no mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 523).

Para Ponty o pintor é aquele que é arrebatado para seu mundo subjetivo cuja experiência é a fonte indubitável de sua composição. “O pintor realiza, no traçado de uma linha ou no matiz de uma cor, um enlace de olhar e mundo olhado, amar e mundo amado. Daí o seu papel exemplar no interior do discurso fenomenológico” (BOSI, 1988, sp). O caráter fenomenológico estaria na mobilização do corpo que contém em seu gesto o sentido de sua criação artística. Por conseguinte, *Água Viva* ressoa dessa fonte de onde se bebe a literatura e a experiência cindida por este *instante-já* narrativo. É pelo olhar do corpo-escritor que a matéria adquire vida e se projeta a sua possível comunicação.

4. Considerações finais

Na literatura de Clarice Lispector parece ser indispensável a reflexão sobre uma escritura que é indistinta ao papel do escritor. Observamos a intrínseca relação entre esse movimento e o modo perene da experiência ficcional. Não obstante, em seus romances, especialmente, é possível identificar a convergência de uma assinatura literária que habita o corpo da escritura. Ou seja, não há um distanciamento racional entre a linguagem e as instâncias narrativas que se apresentam por meio do narrador. Edgar Cesar Nolasco destaca que a autora assume a matéria prima da palavra como marca de sua ficção. Desse modo, para ele a leitura do texto clariciano é a enunciação de uma narrativa contínua e fragmentada, pois o que se experimenta são as múltiplas experiências desse “eu” pessoalmente exposto (2001, p. 27).

A observação quanto à sua ficcionalização inacabada estabelece um delicado fio condutor entre o narrador e o leitor. Algo que pôde ser percebido em *Água Viva*. A produção crítica relacionada aos textos de Clarice identifica-se por um importante caminho acerca da perspectiva filosófica de sua linguagem. Não por coincidência a leitura de Benedito Nunes sobre o *Drama da linguagem* figure nas principais discussões sobre a obra clariciano. Apresentou-se, portanto, nessa pesquisa, a investigação dos profundos aspectos que tematizam com a fenomenologia.

Inicialmente restituída de sua tentativa de compreender a facticidade da existência, a fenomenologia abraça o sentido da experiência artística como articulação da expressão do artista. Por conseguinte, é com Merleau-Ponty e sua *Fenomenologia da Percepção* que a essência atinge o espaço visível das coisas e percorre as instâncias originárias da vivência subjetiva. Cabe aqui destacar a perspectiva ontológica do corpo enquanto unidade sensível aos fenômenos. “O olhar fenomenológico e estético de Merleau-Ponty une corpo, alma e mundo” (BOSI, 1988, sp). Revela-se uma filosofia sob o qual habita a indeterminação do mundo percebido, pois a percepção é fundada por impressões dinâmicas quanto a realidade.

No diálogo com a literatura Merleau-Ponty traça um paralelo entre a fala e a escrita no que se refere ao processo de aquisição da linguagem. O que se revela é a expressão de retomada ao sentido que reside no próprio ser da linguagem e, no caso do escritor, é a instituição do próprio ato de significar. “(...) nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 12). Foi possível perceber na análise a convergência temática entre *Água Viva* (1973) e os estudos de Ponty acerca de instâncias presentes na criação do objeto literário.

Tal observação ocorreu a partir de figurações que são apresentadas quanto ao movimento do corpo, sua espacialidade e temporalidade. Desta forma, deflagrou-se a ocorrência de uma narrativa em *Água Viva* que prefigura a experiência desse corpo-escritor no momento em que se escreve, sendo denominado pela narradora de *instante-já*. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Por conseguinte, o processo é evocado por uma expressão que tenta libertar-se das amarras tradicionais, funcionando enquanto regozijo da escritora.

O que se experimenta, afinal, é a procura pelo elemento primário que é sorvido pelo *it*. Não há um modo evidente de captar tal experiência da composição literária, entretanto, a narradora indica pela impossibilidade a espessura elástica de sua matéria prima. Assim como o contorcer de uma ostra a escritura é o nascimento de substâncias geradoras. É como se houvesse a efetuação de uma linguagem instituída que vai se moldando a partir da vibração de seu conjunto verbal. Não obstante, em *Água Viva* o leitor testemunha a decorrência dessa criação. Tais aspectos se aproximam da expressão literária discutida por Merleau-Ponty. Por uma análise dialógica entre a literatura e o *corpus* da fenomenologia refletimos sobre o desnudamento dessa linguagem borbulhante que poderá ser vista enquanto continuidade de novos recortes de pesquisa.

Como resultado, identificou-se o advento de instâncias sensoriais no gesto escritural que procedem dessa interação subjetiva. Algo que foi possível perceber em *Água Viva* a partir de sua interrogação interminável pela fonte literária.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance**. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BEZERRA, Cicero Cunha. **O enigma da visão: Clarice Lispector e Merleau-Ponty**. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 24 (dez. 2012). Acesso em 16 de abril. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25087>>.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. Artepensamento/ Instituto Moreira Salles, 1988. Disponível em: <<https://www.artepensamento.com.br/item/fenomenologia-do-olhar/>>. Acesso em 19 de abril de 2021.
- CANDIDO, Antonio. **No raiar de Clarice Lispector**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.
- CARDIM, L. A expressão literária em Merleau-Ponty. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 2, n. 17, 2010, p. 44-56, 11.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: da constituição à instituição. **Cadernos Espinosanos**, n. 20, p. 11-36, 15 jun. 2009.
- _____. **Merleau-Ponty: obra de arte e Filosofia**. Artepensamento/ Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FEIJOO, Ana Maria Lopez Calvo; MATTAR, Cristine Monteiro. A fenomenologia como método de investigação nas filosofias de ocorrência e na psicologia. **Psic. : Teor. e Pesq.**, Brasília, v. 30, n. 4, p. 441-447, dezembro de 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010237722014000400009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 abr. 2020.
- FITZ, Earl E. **Caracterização e Visão Fenomenológica nos Romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes**. *Travessia*. Florianópolis, (14): 136-147, jun. 1987.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.
- _____. **Ser e tempo** (Parte I). Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 15 ed., 2005.
- HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. 2001. 207 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, 2001. Versão corrigida, 2011.
- HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Ed. Idéias e Letras, 2006.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta**. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 13, n. 2, pág. 141-148, agosto de 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200006&lng=en&nrm=iso>. acesso em 14 de março de 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2008000200006>.

NOLASCO, Edgar Cezar. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2 Ed., 1995.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. Clarice Lispector: um diálogo entre filosofia e literatura. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 11, p. 69-76, dezembro de 1988. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731988000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 de fevereiro de 2020.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector**. Aletria, Belo Horizonte: v.27, n.2, p261-276, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12286>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2021.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

RONCADOR, Sônia. **Clarice Lispector esconde um objeto gritante: Notas sobre um projeto abandonado**. LITCULT, nov 2012. Disponível em: <<https://litcult.net/2012/11/06/clarice-lispector-esconde-um-objeto-gritante-notas-sobre-um-projeto-abandonado/>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

_____. **Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. **Revista USP**, n. 41, p. 198-206, 30 maio 1999.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança**. In: O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SEVERINO, A. E. As duas versões de Água Viva. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 115–118, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636567>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Figuras da Escrita**. 1ª Ed, Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.