

# A Quarta Dimensão do Instante-Já

Marcele Aires Franceschini  
UEM

## Resumo

O presente artigo, cujo título faz referência a uma citação de Clarice Lispector em *Água Viva* (1973), trabalha a questão temporal na obra da autora, levando-se em conta apontamentos da Física Quântica para explicar a dinâmica não linear do tempo, incluindo-se questões da Teoria da Relatividade. Prezou-se relacionar o conceito de quadrimensão, que tanto influenciou os artistas de vanguarda, derrubando-se o valor de tempo-cronológico na literatura. Além de Einstein, Minkowski, Sagan e Hawking, o texto se respalda no tempo de duração interior de Bergson, bem como em concepções de Heidegger. A relação de circularidade também foi levantada, dialogando a obra de Lispector com o quadro “Urutu” (1928), de Tarsila do Amaral.

Palavras-chave: *Água viva*; quadrimensão; tempo ontológico.

## Resumen

Este artículo, cuyo título hace referencia a *Água viva* (1973) de Clarice Lispector, trabaja la cuestión temporal en la obra de la autora. Con tal fin, se consideran aportes de la Física Cuántica para explicar la dinámica no lineal del tiempo y se incluyen cuestiones de la Teoría de la Relatividad. También se usa el concepto de cuarta dimensión, que tanto influyó en los artistas de vanguardia, y que conmocionó el valor de tiempo cronológico en literatura. Además de Einstein, Minkowski, Sagan y Hawking, el texto se apoya en el concepto de tiempo de duración interior de Bergson y en concepciones de Heidegger. La relación de circularidad también se plantea a partir del diálogo de la obra de Lispector con el cuadro «Urutu» (1928), de Tarsila do Amaral.

Palabras clave: *Água viva*; cuarta dimensión; tiempo ontológico.

1. Pesquisa realizada entre janeiro e junho de 2007.

2. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 1989, p. 213.

3. Levando-se em conta que *continuum* aqui significa “o espaço topológico não vazio, separado, conexo e localmente compacto”. GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*, 2000, p. 322 [trad. própria].

“*Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já*”.

Clarice Lispector

Publicada em 1973 pela editora Artenova, *Água viva*, de Clarice Lispector, surge como o rebento de duas versões anteriores: uma primeira, datada de julho de 1971, cujo título era *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida; e uma respectiva, *Objecto gritante*, reunindo textos, fragmentos inéditos e crônicas escritas ao *Jornal do Brasil*. É, pois, este material disperso, fraturado, a gênese da ficção lispectoriana, que se fortalece na poesia extrema de um texto inclassificável, como a própria autora fez questão de esboçar no original, arquivado na Biblioteca Nacional<sup>1</sup>: “Trata[-se] de um antilivro”, escrito “com o menor políciamento possível”, ainda que pudesse transparecer a “aparência de fragmentário”.

*A quarta-dimensão do instante-já* fundamenta a relação temporal em *Água viva* – obra dilacerada, jamais descrita como uma narrativa que se submete a classificações arbitrárias quanto ao gênero e à forma. Utilizam-se, pois, no estudo desta ficção apontamentos da Física Quântica para explicar a dinâmica não linear do tempo, incluindo-se reminiscências da Teoria da Relatividade. Tal aplicação está intrinsecamente relacionada à quadrimensão, ideia que tanto influenciou os artistas de vanguarda, derrubando-se o valor de tempo cronológico na literatura – em especial na prosa moderna, como em Virginia Woolf, Faulkner, Breton, Cortázar, Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Guimarães Rosa.

É notório que o ser humano se organiza em três dimensões: comprimento (ou profundidade), largura e altura. A quarta dimensão é ortogonal às outras, isto é: em geometria, perpendicularidade (ou ortogonalidade) impõe-se como a noção que indica se dois objetos – retas ou planos – apresentam um ângulo de 90°. Portanto, ao ultrapassar o conceito euclidiano de tridimensão espacial, a quarta dimensão pode ser identificada como aquela relacionada ao plano do tempo.

Sobre o tópico, Heidegger elucidava que dimensão não pode ser pensada como a “circunscrição da possível medição, mas como o alcançar iluminador [...]. O tempo é quadridimensional. O que chamamos de quarta dimensão é o alcançar a que tudo determina”<sup>2</sup>.

Minkowski, professor de Einstein no início do primeiro decênio do século XX e inspirador de sua teoria espacial entende que os eventos manifestados no espaço (levando-se em conta a noção de tridimensionalidade) e no tempo (a quarta dimensão) ocorrem separadamente, contudo em um *continuum*<sup>3</sup> unificado. Em 1908, durante a leitura “Espaço e Tempo”, o físico explicou:

“Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality”<sup>4</sup>.

A partir destes estudos, a Teoria da Relatividade passa a oferecer uma quarta dimensão<sup>5</sup> temporal, desbancando a ideia de tempo absoluto. Einstein propõe que os eventos no Universo não acontecem em um espaço-tempo separado, porém em uma quarta dimensão intrínseca a tais eventos<sup>6</sup>. Stephen Hawking, em *A Brief History of Time*, esmiuça a questão: “It is required abandoning the idea that there is a universal quantity called ‘time’ that all clocks measure. Instead, everyone would have his own personal time”<sup>7</sup>.

Em *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, Paul Davies explica que Einstein revolucionou o embate do discurso porque demonstrou que o tempo é “elástico e pode ser expandido ou contraído, dependendo de seu movimento”<sup>8</sup>. Deste modo, cada indivíduo carrega um sentido de temporalidade pessoal, já que de acordo com os princípios da Relatividade, sua natureza não é fixa, todavia dinâmica: “It can stretch and shrink, and warp and even stop altogether at a singularity. Clock rates are not absolute, but relative to the state of motion or gravitational situation of the observer”<sup>9</sup>.

Estas observações resultam no fato de que todos os indivíduos vivem com seu “tempo” personalizado. Davies ainda pondera que “tais momentos, de perspectiva relativa, demonstram-se difíceis de serem capturados em uma narrativa cronológica”, sendo “amplamente absorvidos em obras literárias, através do uso da linguagem figurativa, uma vez que o aspecto cronológico não pode ser sempre aplicado de modo holístico”. Ele continua sua linha de raciocínio expondo que “as conexões entre o passado, o presente e o futuro relacionam-se e são recursivas – de tal modo que não podem ser facilmente mapeadas em uma linha de tempo plana, horizontal”<sup>10</sup>.

No âmbito da personalidade do tempo, de um lado pode-se citar Einstein com o seu “tempo-eternidade”, ligado ao conceito de que “o momento presente dilata-se como a íris quando em contato com a luz”<sup>11</sup>; e, de outro, Bergson com o seu “tempo-duração”, atado à intuição. Ao filósofo, na duração “interna” tudo se modifica continuamente, pois o progresso dos estados psicológicos é “dinâmico”: “Se algo se solidifica é porque nos deixamos representar, ilusoriamente, a nós mesmos, como se de fato existíssemos num tempo homogêneo e espacial”<sup>12</sup>.

Em compasso, *Água viva* tenciona a narrativa em um “tempo pessoal”, tempo de duração emocional; incomensurável. Já no original de *Objeto gritante* Clarice antecipa o caráter cíclico e infinitamente ecoante do tempo: “Será que tempo é o que dura

4. “De agora em diante, tanto o tempo quanto o espaço estão fadados a desaparecer em meras sombras, e somente a união dos dois poderá preservar uma realidade independente” [trad. própria], apud. NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*, 1992, p. 132.

5. A noção popular de quadrimensão e da dilatação do tempo ganhou atenção especial em 1895, anos antes de Einstein revelar sua teoria da relatividade. Foi quando H. G. Wells publicou seu romance *A máquina do tempo*. Nesta obra, o protagonista, que viaja para o futuro (oitocentos mil anos), explica a quarta dimensão do tempo em relação às três dimensões euclidianas – obviamente a partir de um campo de visão fictício, com suas limitações científicas. WELLS, H. G. *The Time Machine: an Invention*, 1992.

6. De acordo com a definição de Sagan, “espaço-tempo” (*space-time*) trata-se da estrutura que combina as três dimensões do espaço com a dimensão única do tempo. SAGAN, Carl. *Cosmos*, 1980, p. 166-167.

7. “É preciso abandonar a ideia de que há uma unidade universal chamada ‘tempo’, medida por relógios. Ao invés disso, todos teriam o seu tempo pessoal.” [trad. própria]. HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*, 1988, p. 98.

8. DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, 1988, p. 38 [adaptação própria do trecho em inglês].

9. “Ele pode se expandir ou contrair, deformar-se e até mesmo parar em um ponto de singularidade. As unidades de medida do tempo não são absolutas, mas relativas ao estado de movimento ou à situação gravitacional do observador.” [trad. própria]. *Ibidem*, p. 40-41.

10. *Ibidem*, p. 57-58, respectivamente [adaptações próprias dos trechos em inglês].

11. SAGAN, Carl. *Cosmos*, 1980, p. 130 [trad. própria].

12. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 64.

13. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 9.
14. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 25.
15. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 7.
16. *Ibidem*, p. 7.
17. Cf. NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, 1995, p. 29.
18. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 8.
19. *Ibidem*, p. 8.
20. “Se todos têm seu tempo pessoal, então o mundo não é baseado em uma causa ordenada ou em uma congruência de efeito, contudo na imersão do presente [...]. Nesta realidade, os artistas são dádivosos. Imprevisível é a manifestação de suas pinturas, músicas ou romances. Simplesmente porque eles se contentam com o inesperado; com os acontecimentos que não demandam explicações ou retrospectivas” [trad. própria]. LIGHTMAN, Alan. *Einstein’s Dreams*, 1993, p. 37.
21. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 19.
22. *Ibidem*, p. 8.
23. *Ibidem*, p. 8.

para atravessar um espaço? Mas se falo em ‘duração’, falo de um tempo. E volto ao ponto inicial”<sup>13</sup>.

Na definição de Bergson, eis “o tempo ontológico por exce-lência, anterior à trama e à própria consciência, identificado como o Cosmos ou a Natureza”<sup>14</sup>. Neste tempo ontológico, alheio ao plano horizontal ou meramente cronológico, o eu-narrador lispectoriano tenta “captar a quarta dimensão do instante-já, que de tão fugidioso não é mais”<sup>15</sup>.

“Instante fugidioso” que se engendra na natureza elástica do tempo, pois cada “novo instante-já”<sup>16</sup> morre no mesmo segundo em que nasce. Mal ele respira, já se esvai. Nesse compasso, a temporalidade expressa em *Água viva* se caracteriza como “ondulante”<sup>17</sup>, articulada à natureza erradiva do sujeito-narrador. Mas tal sujeito não desiste. Ele persiste na captura do tempo efêmero, ainda que os instantes decorram “no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço”<sup>18</sup>.

Entretanto, à autora não basta a posse do minuto etéreo. Ela ousa em admitir sua ambição de se fixar no “instante-já”, fruto do fluxo de pensamento que governa sua escrita: “Quero possuir os átomos do tempo”<sup>19</sup>. Ao se deparar com o desejo de reter os “átomos” do agora, Lispector trabalha com a perspectiva de tempo não linear, de resistência imediata:

If everyone has their own personal time, then the world is not based on an orderly cause and effect congruency, but one of immersion in the present [...]. In this world, artists are joyous. Unpredictability is the life of their paintings, their music, their novels. They delight in events not forecasted, happenings without explanation, retrospective.<sup>20</sup>

Desde as primeiras linhas, *Água viva* procura dar espaço ao conceito de tempo ligado à memória involuntária, pressuposto como descontínuo – a duração, em que a ação formal de passado-futuro desaparece totalmente: “É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘vive-rei’, é presente, porque eu os digo já”<sup>21</sup>. Imersa no “instante-já”, Lispector inicia seu texto sedenta por captar “a incógnita do instante, duramente cristalina e vibrante no ar”<sup>22</sup>, pois à mente que escreve a “vida é esse instante incontável”<sup>23</sup>. Constata-se o elogio ao “instante”, pois muito além de ser matéria central da obra, o “agora” se respalda na vigência do próprio eu-narrador. Escrever e viver tornam-se um só embate:

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

vivia tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago.<sup>24</sup>

Bergson expõe que um fenômeno exterior ocorre ao mesmo tempo em que é percebido interiormente: “Ele modifica os estados da minha consciência, visto que ocorre uma troca entre o espaço exterior e a duração interior. Nenhum momento dura, cada um é instantâneo. O tempo pulveriza-se e o psíquico recomeça a cada instante”<sup>25</sup>.

O instante que o caracteriza é absorvido no ato definitivo da escrita, pois antes mesmo de se apresentar como tempo concreto do relato, este “pírilampo que acende e apaga”, este movimento de “roda de automóvel” sempre prestes a tocar o chão, ambos se unificam como “dados imediatos da consciência; tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos e vivências”<sup>26</sup>.

Os lampejos que brotam da consciência criadora da narradora, ao contrário do que possa aparentar, revelam instantes de longa duração, pois através da intuição tanto o leitor quanto o autor são capazes de chegar ao que Leo Spitzer chama de “tempo em estado puro”<sup>27</sup>. Segundo o estudioso, o romancista faz de sua vida interior o motivo para redigir acerca do tempo, retendo a “essência das coisas, a região mais profunda”. A ele, a leitura da prosa moderna é complexa devido às “impressões que o tempo deixa em nosso espírito”. Nela, “podemos encontrar por trás do efêmero, o eterno; e por trás do particular, o universal”<sup>28</sup>.

Neste cenário, Lispector é a “ficcionalista do tempo por excelência”<sup>29</sup>, descrevendo suas impressões – compactadas no minuto transitório – à exaustão. Como resultado de sua experiência, *Água viva* expõe-se como uma obra de ficção a eleger o instante como mote de criação. A voz narrativa insiste para que a palavra brote no instante criativo, pois o seu “tempo é quanto dura um pensamento”<sup>30</sup>. Todavia, não é com a ação desenfreada de quem escreve por pura libertinagem que a autora se propõe à entrega do instante. Consciente, a voz narrativa assimila que para apreender o que corre com o poder de renovação da água, necessita ser “mais discursiva que o instante”, visto que “muitos instantes se passarão antes que desdobre e esgote a complexidade de uma e rápida de um relance”<sup>31</sup>.

Na ânsia de abstrair a substância ínfima do instante – ou do relance –, a escritora percebe que não basta se render ao que se esvai: é preciso comungar do objeto, criando uma ampla teia sensível com os sobressaltos que brotam no momento captado: “E está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência”<sup>32</sup>. A protagonista agarra a morfologia dos instantes quando deixa a sinestesia conduzir sua narrativa: “Que estou fazendo eu ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume”; “E eu aqui me

24. *Ibidem*, p. 16.

25. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 38.

26. *Ibidem*, p. 27.

27. SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*, 1968, p. 252.

28. *Ibidem*, p. 252. [adaptação própria dos trechos em espanhol].

29. MOISÉS, Massaud. “O Romance”, 1979, p. 134.

30. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 24.

31. *Ibidem*, p. 64.

32. *Ibidem*, p. 83.

33. Ibidem, p. 64 e 13, respectivamente.

34. CIRLOT, Juan E. *Dicionário de símbolos*, 1969, p. 63.

35. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.

36. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 27.

37. Ibidem, p. 27.

38. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 69.

39. Ibidem, p. 57.

40. MANN, Thomas. *A montanha mágica*, 1980, p. 541.

obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores”<sup>33</sup>.

Entre os mais distintos elementos presentes em *Água viva*, Clarice evoca a provocação do perfume – simbologia do aéreo; das lembranças e das reminiscências – e das cores – o branco é a própria cor de deserto (ou o domínio de abstração que se encontra fora do campo vital e existencial, aberto à transcendência)<sup>34</sup>. Ainda além, a escritora confessa sem pudores que se “obriga à nudez do esqueleto branco”<sup>35</sup>, ou seja, à folha de papel, de violência inerte. Eis sua sina diante da criação.

Tais realizações súbitas no ato pleno da escrita contêm o que Bergson chama de “representação da sucessão pura”<sup>36</sup>: “justapomos nossos estados de consciência de maneira a percebermos os estados simultaneamente”, seja “comendo da fruta” do iminente, seja “fotografando o perfume” ou confrontando a folha em branco. Aqui não importa como o “instante-já” alerta os sentidos: o primordial é penetrar na carne do instante, de tal modo que “projetamos o tempo no espaço, exprimimos a duração pela extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma cadeia cujas partes se tocam”<sup>37</sup>.

Clarice Lispector consome os lances da faculdade do sentir, permitindo-se à espontaneidade dos gestos, toques, cores e cheiros no acontecimento imediato da narrativa. A autora insiste: ora se entrega ao “êxtase” do “intenso cheiro sagrado” da flor no rompante da ficção (“Mas angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado”)<sup>38</sup>, ora se põe a escrever febrilmente, ansiosa por captar o tempo: “Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão”<sup>39</sup>. No entanto, que de fato ocorre? Lispector busca fazer da palavra o seu próprio alimento – não é simplesmente a questão de se “representar” a realidade, mas a “coisa em si”. Ao se aventurar no desejo de “segurar o passarinho”, metáfora da retenção dos “instantes trêmulos na mão”, a autora interpreta que a vontade escrita “esbate desordenadamente”. “Intolerável”, o movimento induz à “mão” uma abertura rápida “para liberar” aquilo que não mais pode ser contido. Eis a peleja da ficcionista: materializar em texto a essência fugidia do que a cerca no tempo da criação.

Thomas Mann, em um trecho de *A montanha mágica*, lança o desafio: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”<sup>40</sup>. A temática do transcorrer cronológico sempre assumiu um papel central na discussão das fronteiras entre a física, a filosofia e a literatura, em especial no século passado, momento em que tanto a ciência quanto a arte enfrentavam rupturas. Enquanto na Suíça Einstein formulava, em 1905,

a Teoria da Relatividade; dois anos depois Picasso pintava em Paris *Les Demoiselles d'Avignon*. Intrigado pelo fato de Einstein e Picasso terem produzido trabalhos de grande impacto em fases contemporâneas, Arthur Miller analisa:

A história da ciência e da arte remete aos tempos de Leonardo da Vinci e Galileu, que eram artistas e cientistas. Com o início da ciência moderna, houve uma ruptura entre elas. A arte passou a ser considerada frívola, e a ciência, uma coisa real. Penso que a partir de Einstein e Picasso elas passaram a se unir novamente. As disciplinas básicas cada vez mais se quebravam [...]. Todos estão interessados na interdisciplinaridade e em discutir seus temas de um ponto de vista que possibilite a abertura com a arte.<sup>41</sup>

O tempo da ciência é o tempo da linguagem como construção, que visa um agir. Já o tempo literário é o da duração interiormente vivida. Interpondo a questão, Bakhtin<sup>42</sup> pondera que o macrocosmo ao qual todo relato pertence está centrado na “cissura” da extensão espaço-temporal instaurada pelas palavras, pelas imagens visuais, pelos sons não verbais, pelos gestos, entre outros elementos. Neste vértice, importa compreender que a presença do cronotopo em *Água viva* não é meramente cênica. Ela se traduz em uma unidade representativa, induzindo o monólogo a gravitar em torno da indefinição “temporal” (levando-se em conta a definição formal de “tempo” como mera verossimilhança do tique-taque do relógio). A narradora “pinta” sua obra, escrita na plenitude do instante. Eis o seu tempo:

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 num 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.<sup>43</sup>

Nesta passagem a escritora confessa ao leitor seu método de escrita: não escreve apenas “no” instante-já, mas “o” próprio instante-já. Assim como o escultor necessita da matéria-bruta para dar forma à sua obra, a escritora busca o que jorra no ato singular da criação como seu instrumento narrativo. Como a autora afirma, ela já não é mais ludibriada pela “memória”, recusando-se aos fatos predeterminados. Lispector trabalha com o que está calcado no “momento-já”; com as vibrações do “agora”. Em carta a Fernando Sabino, ela relata: “Apenas o que é vivo e se mexe me interessa – a vida que simplesmente lateja, pulsa, viceja ou vegeta eu não alcanço mais. Só a ação imediata eu compreendo, e os verbos de movimento”<sup>44</sup>.

41. MILLER, Arthur. “Einstein e Picasso: mera coincidência”, 2006, p. 223-231.

42. BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, 1998, p. 211-362.

43. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 90.

44. SABINO, Fernando (org). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*, 2001, p. 204.

45. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 61.

46. *Ibidem*, p. 19.

47. “Cada minuto somos outro [...]. Somos tempo e, por sê-lo, nunca acabamos de ser; sempre estamos a ponto de ser” [trad. própria]. PAZ, Octavio. *Pasión crítica*, 1990, p. 72.

48. HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*, 1989, p. 60.

49. Trad. Maria Teresa de Freitas; Rosa Boaventura, 1986, p. 24 e 15, respectivamente.

50. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.

A vazão narrativa confere à produção literária clariceana sua qualidade poética, agitando os impulsos das palavras, enérgicas como água de cachoeira, independente de um enredo ou de personagens intermediárias. Livre de “molduras”, pode-se classificar *Água viva* como um “não romance”, situado em um “não tempo”, desprovido dos critérios formais da crítica literária passadista. Ou, segundo a crença da narradora, a impossibilidade de se contar com um tempo homogêneo e absoluto reside no fato de que ele, o instante, nunca finda: “Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca”<sup>45</sup>.

O mistério temporal galga pela capacidade de renovação do texto. Há uma circularidade imanente, pois o texto “nunca começou e nunca vai acabar”. Origem e fim mesclam-se na obra, daí a “percebibilidade” do tempo. A protagonista ensina: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca”<sup>46</sup>. A repetição sequencial de advérbios só faz reiterar que a única garantia temporal na obra é o aniquilamento do próprio tempo. Bebendo da inquietação que se perpetua no inconsciente do eu-narrador, Lispector não procura, de modo algum, resolver os dados dos conflitos. Ao contrário: eterniza as tensões, pois é só através da não resposta que o leitor se reconhece no tempo autoral. Octavio Paz reflete: a “cada minuto somos otro [...]. Somos tiempo y, por serlo, nunca acabamos de ser; siempre estamos a punto de ser”<sup>47</sup>.

“A ponto de ser”: Heidegger entende que “ser” não é outra coisa que “tempo”, na medida em que “tempo” é designado como pré-nome do próprio Ser<sup>48</sup>. Em *Arvano 17*, Breton acata esta visão de tempo “meditativo”; tempo de vida “instruída”, “consciente”: “A vida, como liberdade, não se surpreende nem se encanta parcialmente a não ser com o fato de que ela se instrui por si mesma, eleva-se à consciência total dos seus meios e dos recursos [...]. A poesia e a arte terão sempre um fraco por tudo aquilo que transfigura o homem nessa intimação de desesperada”<sup>49</sup>.

Ao se definir o tempo a partir de sua ligação intrínseca com a manifestação individual do ente, conclui-se que sua duração é relativa àquele que cria e àquele que lê: aos olhos que decifram o texto, vinga a tarefa de montar o “quebra-cabeça” que a mente atenta do autor captou no instante ínfimo. A condição de vigência de *Água viva* está focada, pois, no movimento da voz narrativa, “fixa[ndo] os instantes de metamorfose”<sup>50</sup> do texto, tais quais fractais que revelam e destroem as mais distintas facetas. No livro, a autora é o próprio rebento da “Super Nova” de sua criação: “[...] divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou”; “Nasci há alguns instantes e estou ficando ofuscada”; “[...] o

corpo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes”<sup>51</sup>.

Em *Timaeus*, Platão já alerta para a necessidade de fragmentação e movimento, ignorando o tempo cuja ação é linear:

Tanto o passado quanto o futuro são espécies temporais inventadas, as quais inconscientemente transferimos à essência eterna, pois dizemos ele “era”, ele “é” e ele “será”. No entanto, a verdade é que apenas o “é” se atribui ao tempo, pois tanto o “era” quanto o “será” existem somente no tempo de vigência, uma vez que sofrem deslocamentos [...].<sup>52</sup>

Este “é” compreendido pelo filósofo corresponde ao que Berta Waldman esboça como a respectiva fusão do tempo da história com o tempo da escrita e da leitura em *Água viva*: “Daí o esforço da narradora em se fazer entender, porque ela é alguém que, no papel, elabora um texto onde desenha, pinta, esculpe, fotografa uma escritura atemporal”<sup>53</sup>.

No texto, que escoia sem ligação a um passado ou futuro, a “coisa vivida espanta”<sup>54</sup> a presença narrativa. Seu empenho: “trazer o futuro para já”, pois “o futuro é para a frente e para trás e para os lados”<sup>55</sup>. Em *A arte da fuga em Clarice Lispector*, entende-se o argumento da obra: “Passado e futuro só serão chamados para intensificar ainda mais este presente. Ao invés de tornar-se ser da memória, o narrador torna-se o ser do instante”<sup>56</sup>.

Na vitalidade da escrita, Lispector exercita certo tipo de desprendimento, como um desejo de libertação, “um querer que obriga a voz a se libertar do discurso ordinário, a expectativa de um limiar que se realiza sob o signo do infinito e do eterno”<sup>57</sup>. “Infinito” como uma espécie de “vertigem”<sup>58</sup> abstraída pela escrita.

Reflexo do pensamento desde seus manuscritos originais, a experiência do tempo em *Água viva* dialetiza com princípios da circularidade, indispensavelmente porque o “sempre” e o “nunca” se entrecruzam: “Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?”<sup>59</sup>.

Nas palavras de Affonso Romano de Sant’anna, o discurso de Lispector apresenta o ritual de uma “sequência solene”, em uma espécie de processo circular, “[...] ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração”<sup>60</sup>.

Dando-se continuidade à ideia de círculo, de “anelo” no tempo eternizado, Biedermann, em seu *Dicionário de símbolos*, sintetiza o sempre e o nunca como a serpente enrolada em um ovo, figura comum para os egípcios, os druidas e os indianos. Não é por mero acaso que se lê em *Água viva*: “O instante é o vasto ovo de vísceras mornas”<sup>61</sup>.

51. *Ibidem*, p. 8, 49 e 50, respectivamente.

52. PLATÃO. *Timaeus*, 1963, p. 133 [adaptação própria da versão em espanhol].

53. WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*, 1993, p. 61.

54. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 61.

55. *Ibidem*, p. 33 e 62, respectivamente.

56. DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*, 2001, p. 83.

57. REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*, 2002, p. 82.

58. *Ibidem*, p. 126.

59. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 39.

60. SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”, apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, 1988, p. 242.

61. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 48.

62. AMARAL, Tarsila, apud. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 2003, p. 271.

Paralela à frase extremamente aliterante e poética de *Água viva*, a criação “O ovo”, de Tarsila do Amaral (1928), retrata com propriedade a forma rudimentar que caracteriza o início – e consequentemente o fim – de tudo. Criada em plena efervescência do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, a obra (também conhecida como “Urutu”) traz na figura do ovo a gênese; a renovação. A tela (60 x 72 cm) faz parte do acervo de Gilberto Chateaubriand, apresentando dimensões hiperbólicas e cores contrastantes:



**Fig. 01. O ovo (óleo sobre tela - 1928).  
Galeria Tarsila do Amaral, jan. 2009.**

Ao centro um ovo, estratosférico, circundado por uma cobra, enrolada a um mastro. Sua análise estrutural mostra uma distribuição quase simétrica da figura central em relação às linhas medianas, de maneira que o olhar se concentra diretamente na brancura do ovo. Brancura densa, enfatizada ainda mais pelos matizes do azul contrastante ao fundo, do jogo carmim/rosa da cobra e do verde da base inferior. Em página do catálogo de uma das exposições do Salão de Maio, na década de 1920, Tarsila discorre sobre o cromatismo presente em sua produção:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me que eram feias e caipiras. Segui ao ramerrão do gosto apurado... Mas depois me vinguei da opressão, passando para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura do branco. Pintura limpa, sobretudo sem medo de cânones convencionais.<sup>62</sup>

Notadamente, Tarsila é uma das pioneiras na tentativa de abandono às imposições do cânone nas artes modernas no Bra-

sil. Suas armas são justamente as cores contrastantes e a nitidez de seus contornos. Como não reconhecer a solidez e a assombrosa presença do ovo?<sup>63</sup> Sua brancura imponente revela a despreocupação da pintora em esconder a carnação de sua criação. Em “Urutu” percebe-se, além do branco, o encontro de tons que em nada prejudicam a imanência do ovo. Ao contrário: ressaltam ainda mais a sua presença no espaço. Ou, em compasso ao conto homônimo de Lispector, pode-se dizer que “o ovo é ovo no espaço”; “ovo sobre o azul”<sup>64</sup>.

Além da análise cromática, percebe-se que o predomínio das linhas curvas gera uma espécie de representação onírica, acrescentando vitalidade e movimento à pintura. Nesta atmosfera de sonho, o mistério intrigante do ovo representa uma espécie de corredor onde imagens e sensações escapam e retornam continuamente: “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”<sup>65</sup>, pois a Clarice – e concomitantemente a Tarsila – “o ovo é uma exteriorização”; “o ovo expõe”<sup>66</sup>.

Com a eventual prevalência da percepção gerada pela exposição do objeto “ovo”, as sensações tornam-se a antena pela qual a pintora e a escritora exteriorizam seus conhecimentos e devaneios criativos. Tanto a tela de Tarsila como a ficção de Clarice são objetos que convidam à “viagem” ao “outro lado” (“Será passei sem sentir para o outro lado?”<sup>67</sup>), uma vez que a vida reproduzida em frases feitas não passa de uma paisagem-morta. Neste entrave, a forma ultrapassa seu sentido na “grande força do ovo”<sup>68</sup>. É preciso, pois, que a paisagem – descrita/pintada – possua resquícios de dureza, ao mesmo tempo em que conserve o paroxismo de uma primitividade selvagem e inocente.

Exprimindo tal natureza abrupta e uterina, Lispector e Tarsila fixam o tema da origem da criação no ovo. O ovo é pai do tempo e as suas infinitas possibilidades de representação estão calcadas no profano anterior ao próprio homem. Quando o ovo surge, a mão tem de se apressar para captar toda sua superfície, de modo que “ver um ovo nunca se mantém no presente”, pois mal é visto e “já se torna visto um ovo há três milênios”<sup>69</sup>.

Observar os acontecimentos em estado de alerta apresenta-se como uma saída dramática para expressar o posicionamento do ser em um mundo caótico, em total ruptura com o cronotopo e com a ordem formal das análises, em especial no campo das artes. O tempo é destruído no princípio dos sonhos, de maneira que “permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica”, pois “os símbolos da noite são comandados pelas formas ovoides”<sup>70</sup>.

Paradoxo curioso, é exatamente na origem da “experiência onírica” que *Água viva* e “Urutu” apreendem a transmutação da massa concreta e real daquilo que nasce de uma “realidade

63. “[...] já pinte um ovo. E agora, como na pintura, só digo: ovo e basta”. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 95.

64. Idem. *A legião estrangeira*, 1988, p. 82.

65. Ibidem, p. 82.

66. Ibidem, p. 82.

67. Idem. *Água viva*, 1973, p. 21.

68. Idem. *A legião estrangeira*, 1988, p. 82.

69. Ibidem, p. 82.

70. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*, 1986, p. 161-62, respectivamente.

71. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 22.

72. *Ibidem*, p. 15.

73. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*, 1986, p. 184.

74. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, 1981, p. 47.

75. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 28 e 11, respectivamente.

delicadíssima”: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais, mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu”<sup>71</sup>.

O outro lado da moeda é o estado de latência que domina os autores de um mundo em ebulição interior. Assim, se a tentativa incompleta da palavra e do traço gera o delírio, o corpo, inevitavelmente, torna-se veículo do sonho, invólucro da inspiração:

Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.<sup>72</sup>

Eis a imagem perfeita do ciclo caótico de uma vida: o ser primário em liberdade, “solto a patear com cascos secos as trevas”. Ser engendrado de um “útero-gruta”, espaço dos “trópeis”, onde há o nascimento e o consequente “apodrecimento” daquilo que vingou como fruto maduro. Igualmente, apelando para o grotesco, Tarsila aposta no exagero não apenas para reproduzir o monstruoso, o sublime, mas para extrapolar os limites de representação formal. A fim de construir e atar ao caos da criação suas infinitas intuições, tanto a pintora quanto a escritora aniquilam a continuidade encadeada do tempo. Sobretudo porque o instante poético é de natureza quadrimensional: provoca, emociona, afronta, espanta, convida e revigora no segundo flexível. No mínimo, “o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica”<sup>73</sup>.

Assim como o movimento espiral indica evolução, reconstrução, *Água viva* e “O Ovo” evocam um eterno retorno, ou a “ampulheta da existência sempre virada outra vez”<sup>74</sup>, como infere Nietzsche no aforismo 341 de *A gaia ciência*. Substancialmente porque nas obras há um irrequieto questionamento sobre o tempo, indicando que sua exposição não se faz em polos opostos e inconciliáveis, mas em estilhaços de uma múltipla face. Logo, “sempre” e “nunca” são instâncias complementares de uma mesma realidade: “Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno”; “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo”<sup>75</sup>.

Considerando-se o tempo infinito e o jogo de forças nele contido, a alternância nunca acaba, “porque assim é o eterno”. Na *Teogonia*, as Musas não nascem antes, depois nem simultaneamente com Zeus. Para que ocorra uma dessas três possibilidades, é necessário que irrompa um tempo absoluto, preexistente

por si mesmo<sup>76</sup>. Contudo, ao contrário do tempo mitológico, em que o decurso homogêneo é cercado por acontecimentos que não o podem afetar, Lispector busca na “quarta dimensão do instante-já” um incansável contraponto, pois a menor fração do momento contempla a inquietação construtiva: “[...] fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância”<sup>77</sup>.

A autora não se delimita à presença numinosa<sup>78</sup> do eu-narrador. Sua escrita opera com o tempo expelido, como os relógios derretidos de Dali em “A persistência da memória” (1931) e o relógio sem ponteiros de Bergman em “Morangos silvestres” (1957). Todos os caminhos levam à impossibilidade de se pensar *Água viva* como a configuração de uma temporalidade sucessiva, abrangendo um antes e um depois. Dentro do contexto do sagrado na *Teogonia*, “anterioridade” e “posterioridade” são noções rigorosamente excludentes uma da outra<sup>79</sup>. E a obra de Lispector, ao contrário, não pretende apurar uma coincidência de contrários, mas sim de uma percepção e concepção do tempo tal que cesse estas duas noções. O papel da escritora/pintora é trabalhar com o fenômeno temporal, tomando a precaução de refletir antes de olhar seu objeto de escrita/pintura: “Ouço o ribombo oco do tempo”; “A palavra “perpétua” não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo. E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo?”<sup>80</sup>.

A quarta-dimensão do instante pleno em *Água viva* é da mesma essência do que instaura o instante poético – o tempo e sua multiplicidade. É esse o tempo que a autora aceita ao dispensar a formalidade cronológica do romance de tradição. A escolha pelo caos assegura que toda e qualquer horizontalidade “achatada”<sup>81</sup> se retraia e o tempo não mais delimite linhas de duração. Na obra o tempo extravasa; jorra no “instante-já”.

Começa então o tempo na cauda da serpente, pois, como pensa Mallarmé: “um livro não começa, nem acaba”<sup>82</sup>. Ou, nas palavras da própria Lispector: “O que estou te escrevendo não é para se ler é – para ser”<sup>83</sup>.

A autora é enfática: sua composição não foi criada para a “leitura”, mas para a “vivência”. Afinal, “ser” é o verbo primário da narrativa e do próprio ato de abandono ao tempo preso nas arestas do “real”. Adiante, em *Um sopro de vida*, a temática é retomada na seguinte conclusão: “O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos”<sup>84</sup>.

“Transladar-se” soa como uma excelente definição à essencialidade temporal da ficção de Clarice. Ela, a autora que bebe das “águas abundantes”<sup>85</sup> de uma fonte que jamais seca. Daí seu

76. HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 1989, p. 103.

77. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.

78. *Nome* é relativo ao Nome, ou à Presença Sagrada na narrativa (idem). Rudolf Otto, em *The Idea of the Holy* (1920) esclarece que o termo “numinoso” evoca sentimentos antigos e arraigados no inconsciente coletivo, colocando o ser frente àquilo que é divino. Em contraposição, pode-se dizer que Clarice captura para o mundo aquilo que, “divinamente”, é do homem.

79. HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 1989, p. 109.

80. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 42.

81. BACHELARD, Gaston. “O instante poético e metafísico”. Em: *O direito de sonhar*, 1986, p. 185.

82. MARINETTI, F.T. “Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste”, apud. ARANHA, Graça (org). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*, 1926.

83. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 42.

84. Idem. *Um sopro de vida: pulsações*, 1978, p. 5.

85. Idem. *Água viva*, 1973, p. 33.

86. Idem. *Um sopro de vida: Pulsações*, 1978, p. 7.

destino maior: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever”<sup>86</sup>.

## Referências

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Ed. UNESP/Hucitec, 1998.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de J. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*. New York: Penguin Books, 1988.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2001.

GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*. London: Oxford Unity Press, 2000.

HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*. New York: Bantam Books, 1988.

HEIDEGGER, Martin. “Ser e tempo”. In: \_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1980.

LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. New York: Warner Books, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. “O ovo e a galinha”. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: Pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARINETTI, F. T. “Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste”. In: ARANHA, Graça (Org.). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*. Rio de Janeiro: Pimenta Melo, 1926.
- MOISÉS, Massaud. “O Romance”. In: \_\_\_\_\_. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MILLER, Arthur. “Einstein e Picasso: mera coincidência?”. *Revista de História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 223-31, outubro 2006.
- NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*. New York: Springer, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Marcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Tradução de John Harvey. New York: Oxford University Press, 1920.
- PAZ, Octavio. *Pasión crítica*. Prólogo y notas de Hugo Verani. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PLATÃO. *Timaeus*. Tradução do grego, prólogo e notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- REY, Jean-Michel. “A versão poética”. In: \_\_\_\_\_. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SABINO, Fernando (Org.). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SAGAN, Carl. *Cosmos*. New York: Ballantine, 1980.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica Benedito Nunes (coord.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Tradução de José Riesgo. Madrid: El Gredos, 1968.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- WELLS, H. G. *The Time Machine: an Invention*. New York: Tor Book, 1992.

