

# ANUÁRIO DE LITERATURA

## UMBRAL

### ÁGUA VIVA: ORIENTA(LIZA)ÇÃO MODERNISTA

Larissa da Mata

**RESUMO:** O cânone modernista é relacionado, convencionalmente, à Semana de 1922 e analisado por meio do foco na forma como unidade primordial. Nesse trabalho, propõe-se analisar *Água viva* (1973), da escritora Clarice Lispector, modernista dissidente, por via do Taoísmo chinês, filosofia que desperta o interesse pela proposição da heterogeneidade através do *Tao*, e o retorno a uma cultura cíclica e produtora de tensão. No Taoísmo, como na caligrafia chinesa, a forma se esvai, devolvendo potência ao vazio e ao informe; aspectos que permitem uma mudança no modo ocidental de analisar a arte, ressaltando o confronto, a força, ao invés da forma. Essa “herança oriental” está presente tanto na artista brasileira Maria Martins (1894-1973), autora de *Ásia maior: o planeta China* (1958) como no escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998), autor de *Conjunciones y disyunciones* (1969) obras que serão centrais nas considerações acerca da presença do Oriente em *Água viva*. O interesse pelo Oriente tem como consequência não só a ampliação dos estudos culturais, como também resulta em um meio de se tratar do hibridismo pós-moderno presente nas teorias pós-estruturalistas. Nesse trabalho, ele será utilizado para tratar da obra mencionada, rearticulando-a no modernismo, de forma a lhe permitir novos meios de disseminação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira, Oriente, Modernismo.

**ABSTRACT:** The Brazilian modernist canon is usually associated to the writers who took part in the Week of Modern Art in 1922, whose works are analyzed considering structure as the main feature. This paper aims to analyze *Água viva* (1973), written by Clarice Lispector, a dissident modernist poet, by means of Taoism, philosophy that proposes the *Tao*, a heterogeneous unity, reminding a cyclical culture producer of strain. In Taoism, as in Chinese calligraphy, the shape is undone, giving back strength to the shapeless matter; features that enable a change in the Western way of dealing with art; emphasizing strength, instead of shape. This “Eastern heritage” may be found in the Brazilian artist Maria Martins (1894-1973), who wrote *Ásia Maior: o planeta China* (1958) and as in the Mexican writer Octavio Paz (1914-1998), author of *Conjunciones y disyunciones* (1969); works which will be essential to consider the East’s presence in *Água viva*. The increasing interest in the East influences on the cultural studies and it becomes a tool to the post-structuralist theories deal with post-modern hybridism. In this paper, the East will be useful to analyze *Água viva*, producing new connections with Brazilian modernism allowing different means of dissemination of this work and of this literary movement.

**KEYWORDS:** Brazilian literature, Eastern, Modernism.

#### Oriente e Modernismo brasileiro

A maneira tradicional de se analisar obras do modernismo recorre incessantemente à institucionalização nacionalista do movimento pautando-se, muitas vezes, numa concepção materialista da história. Afora isso, esse olhar crítico é mediado pela percepção da forma como matéria a ser analisada, da estrutura condicionada pelo meio, como elemento de inovação literária. Contudo, essa “aparência” teria como medida (como lei) uma fortuna literária prévia, a qual o escritor deveria procurar superar ou buscar como modelo. Na literatura brasileira, o marco de superação e o parâmetro para se avaliar obras futuras estariam na Semana de Arte Moderna.

Antonio Candido pode ser utilizado para exemplificar essa crítica tradicional, que, como a de Alfredo Bosi, provém de uma vertente uspiana. Embora possamos encontrar alguns princípios inovadores nas apreciações de Candido, seu julgamento aponta, tipicamente, a importância da forma na análise e no fazer literários. Essa forma, ligada a uma interpretação sociológica (como vemos, claramente, em *Literatura e sociedade*, por exemplo), reconhece como paradigmas, essencialmente, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

A forma em Candido é inerente a uma idéia de formação, de herança e, por conseguinte, de hierarquia. No caso da literatura brasileira, no ápice dessa hierarquia, encontrar-se-iam os dois grandes escritores modernistas correntemente associados à vertente antropofágica do movimento. O cânone modernista é, portanto, orientado pela antropofagia, na qual, por meio do reviramento das raízes *formadoras* do brasileiro (europeu, indígena ou africano), buscava-se consolidar a cultura e a literatura nacionais na qualidade de mescla, de mistura desses diversos elementos. Por conseguinte, o cânone e as obras modernistas se tornariam homogêneos, de “forma” determinada por aspectos herdados e, portanto, existentes *a priori*.

Uma alternativa a essa perspectiva seria uma tentativa de interpretação que se afastasse das especulações em torno do caráter nacionalista do movimento e que, por outro lado, estivesse desassociada da forma como ponto de partida. Além disso, para que se torne possível um exame literário do devir, do “vir a ser”, é necessário, para além da forma, encontrar pontos de confronto, de tensão, o que se dá pela valorização da heterogeneidade em detrimento da homogeneidade (mescla), da força em detrimento da forma.

Nesse trabalho, encontram-se intenções que caminham nesse sentido: enfatizar a heterogeneidade e a fuga da forma em um romance brasileiro. Isso será feito com relação ao livro *Água viva*, de Clarice Lispector, tendo como ponto de partida a suposição de que a filosofia oriental taoísta pode funcionar como instrumento para examiná-lo para além da tradição do modernismo brasileiro.

*Água viva* foi o penúltimo romance publicado pela escritora Clarice Lispector, em 1973, quando a autora, já de volta ao Brasil, vivia a ditadura militar. Talvez por ser um texto mais maduro, nele Clarice parece consolidar questões que estiveram presentes ao longo de toda sua obra, como o fascínio pela “coisa” (a barata de *G.H.*, por exemplo), que é, muitas vezes, responsável por oferecer ao personagem uma experiência de epifania. Essa “coisa”, contudo, pode ser descoberta como parte da essência do homem, como sua parcela

de inumanidade e não, como sugere uma crítica mais orientada para o existencialismo como a de Benedito Nunes, como meio para se descobrir a efemeridade da vida humana[1].

Um retorno a esse romance por vias do Oriente é um modo de desvincular o modernismo do primitivismo, das raízes “totêmicas” buscadas pela antropofagia, que já não podem ser encontradas em Clarice Lispector, e de oferecer-lhe novos meios de disseminação. O Oriente que será mencionado neste trabalho provém das reflexões sobre o *Tao* tecidas pela artista Maria Martins em seu livro sobre a China (*Ásia Maior: o planeta China*, 1958), bem como das considerações sobre o confronto Oriente/Ocidente em *Conjunciones y disyunciones* (1969) de Octavio Paz.

Desse modo, estará aliada à Clarice Lispector a artista brasileira Maria Martins, autora de uma biografia de Nietzsche[2], que daria frutos a considerações semelhantes às que serão feitas sobre *Água viva*. A escultora, que esteve vinculada ao surrealismo internacional, não é mencionada em sua relação com o modernismo brasileiro, embora compartilhe muitas características com a antropofagia. Por vias nietzschianas, também seria possível valorizar nessa artista a sua condição de híbrida devido à relação de sua obra com a de Marcel Duchamp[3].

Por sua vez, o ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz, autor de *Apariencia desnuda* (1976), demonstra um interesse pela arte e pela literatura pouco estudadas ou não desvendadas pela crítica, “el arte y la literatura de las afueras o, más exactamente, de las inmediaciones”[4]. É um autor que, não só na obra de que trataremos, como em *Peras del olmo*, por exemplo, deposita no amor a esperança de dar à arte e à literatura “desgarradas” um momento de integridade, de heterogeneidade[5].

A heterogeneidade que esse trabalho procura valorizar é muito clara na filosofia taoísta. O Taoísmo chinês parte do pressuposto de que existiria uma unidade primordial, o *Tao*, que encerraria em si pares de opostos. Segundo Maria Martins, “o *Tao* compreende o Ying e o Yang, dois princípios contrários, o feminino e o masculino, as trevas e a luz, o frio e o calor, e assim infinitamente.”[6] Reunindo em si forças contrárias, o *Tao* supõe uma “lei de retorno”, na qual cada uma dessas forças encontra ação e reação, e resulta em um neutro que é, ao mesmo tempo, ponto de mutação, de não-forma.

Neste trabalho, veremos que *Água viva*, potência que queima, fere, neutraliza, também propõe uma unidade heterogênea, o *it*, que é coisa e não-coisa, informe e irrepresentável. O *it* é em Clarice como o *Tao*: essencial, mas indefinível, na medida em que impede à personagem dar forma ao próprio pensamento, dar linearidade e organização ao livro. Impelida pelo amor e pela liberdade que lhe deu uma provável separação, denota o seu pensamento de verborragia irrefreável, libertando-o de sua forma e dando vazão à força que esse possui, ao mesmo tempo em que expressa silêncios, desertos, o seu *it* ou a sua “desumanidade” interior.

### **Escritura e abstração**

*Água viva*, romance de Clarice Lispector, é um exemplo de como o modernismo brasileiro pode tomar uma dimensão que pende à tensão resultante da heterogeneidade e do

informe através da valorização de uma unidade híbrida e da percepção da incapacidade do signo de constituir um sentido único. A escritora produz um excerto literário no qual a linguagem libera-se em um fluxo contínuo e desordenado que demonstra a intenção de desvincular o significante do significado. Nesse sentido, a obra se aproxima de uma visão de Oriente como a de Maria Martins, que descreve o *Tao*, que concentra o hibridismo taoísta, e que percebe o informe na caligrafia chinesa, a importância do espaço em branco na (in)significação da palavra. Ambas tratam, portanto, da impossibilidade de representar por meio da linguagem, à qual são inerentes características como neutralidade, tensão e ambivalência.

Como vemos em *Ásia Maior, o planeta China*, de Maria Martins, o Taoísmo baseia-se em uma concepção de tempo cíclico e natural. Parte da unidade primordial que aproxima valores e conceitos opostos e contém, portanto, toda divisão; supõe um retorno, uma reação recíproca entre as forças: “os objetos, como as criaturas, desaparecem, mas existe uma lei de retorno inevitável: tudo que vai ao extremo sofre uma reação em sentido contrário.”[7] Daí a inelutabilidade do retorno, que sempre será recíproco e infinito, visto que todo valor irá provocar tensão contra o valor oposto correspondente que, por sua vez, irá restituí-lo com uma reação.

Baseados nos ensinamentos do lendário Lao Tse, transcritos no livro *O Tao Tö King*, os taoístas proclamavam uma entrega à natureza de tal forma que suas vidas eram regidas pela ordem regular das coisas. A filosofia, de acordo com Maria, “prega a necessidade de tranquilidade e de se restringir a atividade ao estrito indispensável, seguindo o exemplo da natureza, ‘reduzir, reduzir mais a atividade até atingir a não atividade’”[8], em que vemos mais um exemplo de ambivalência de valores: a atividade deve ser reduzida até atingir o seu inverso, a ausência total de atividade, a neutralização.

Na obra de Maria Martins, há ainda a descrição de um outro aspecto da cultura chinesa que vale a pena ser ressaltado: a caligrafia. A caligrafia é, na China, considerada uma forma de arte a que já se deu maior valor do que à pintura; é uma técnica praticada independentemente da literatura e que servia como exercício para encontrar o equilíbrio, a elevação do espírito. Para as discussões levantadas aqui, o mais importante acerca da caligrafia chinesa é que ela é feita com palavras, como a literatura, mas não se baseia exclusivamente na produção de significados; logo, “fazer sentido” é secundário para os calígrafos; o essencial é a técnica empregada no traço.

É de interesse ressaltar que a caligrafia chinesa é composta pelo traço e pelo vazio ao seu redor, tanto pela forma quanto pelo informe: “A beleza das linhas vem delas mesmas e não do que possam representar. Não existe a simetria no sentido convencional ocidental, e os espaços vazios adquirem valor extraordinário pela ausência de qualquer traço.”[9] Logo, a “representação” na caligrafia, como a atividade para os taoístas, deve atingir a “não-representação”, visto que nos interessa apenas a “imagem” sobre o papel. Ela é, portanto, pura técnica, procedimento, significante sem significado. É, simultaneamente, ambivalente: representação e fuga da representação, vazio e traço, forma e informe.

O romance de Clarice Lispector remete constantemente à impossibilidade de representação, a uma impraticabilidade intencional, posto que a artista plástica, personagem

do livro, almeja a liberdade de escrever “distraidamente”, sem se preocupar em produzir “analogia” entre palavra e sentido. A suposta autora (a personagem, não Clarice Lispector), tem conhecimento acerca das relações entre significante e significado, mas opta por desvincular o primeiro de seu sentido. Daí um dos aspectos da impossibilidade de representar: como na caligrafia chinesa, o que vale é o traço, pouco importa a significação deste, pois só assim será possível a propagação do texto, libertando-se da marca do signo impressa no papel[10].

A personagem de Clarice tenta uma espécie de abstração do pictórico na escrita por meio do “esvaziamento” da palavra, ao procurar escrever sem produzir sentido. É como se desse maior valor, numa pintura, ao espaço em volta do traço do que a ele próprio. Nesse sentido podemos pensar que a narradora, artista plástica, transporta questões aplicáveis às artes plásticas para o campo da literatura, tal qual enunciado pela epígrafe do livro, uma citação de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história, não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

Ora, não podemos nos esquecer a relação dessas questões com o que costumamos denominar de crítica pós-estruturalista. A noção de circularidade histórica, a que se referem as idéias sobre o Oriente apresentadas neste ensaio, além das considerações sobre a impraticabilidade de representação, ajudam-nos a pensar na hibridação, no confronto, como meio de disseminação de sentidos. Sendo assim, o *Tao* e a caligrafia chinesa remetem, como o “neutro” (Roland Barthes) e o “platô” (Deleuze e Guattari), à crise da linguagem que impede a escolha (ou hierarquia) de sentidos, possibilitando o informe na literatura.

Além das reflexões acerca do platô como instrumento de propagação de novas conexões ou articulações textuais[11], Deleuze e Guattari também tratam do espaço vazio, da abstração, como Clarice Lispector e Maria Martins. Além de ser associada à origem da arte, a abstração é um modo de restituir-lhe potência, como vemos em *O liso e o estriado*, de Deleuze e Gattari, e em *Existe uma estética deleuziana?*, de Jacques Rancière. No primeiro dos textos o espaço liso é ligado à abstração na arte nômade, e liso e estriado, forma e não-forma, são considerados complementares na constituição da arte. Já no segundo, é questionado o fato de haver uma “estética” deleuziana devido à valorização da abstração e da heterogeneidade pelo autor de *Mil Platôs*.

Em *O liso e o estriado*, o espaço liso, sem forma, é aquele que se opõe ao estriado, delimitado por traços alinhados e simétricos. O espaço estriado é percebido pela visão e é “centrado”, por sua vez, o espaço liso é háptico (refere-se à tatibilidade) e contínuo. O liso seria, portanto, o elemento principal na composição da arte abstrata, aquele que possibilita que, além da linha, da forma, a arte seja também o volume que extravasa a simples figura. A abstração estaria, portanto, no princípio da arte[12].

Para Rancière, essa composição de dois elementos, liso e estriado, traço e vazio, figuração e abstração, e, também, apolíneo e dionisíaco, devolveria poder à obra. Na

batalha constante que é a relação de Deleuze com a estética, o filósofo estaria procurando opor a *doxa* apolínea, ou a representação, à imanência do espírito não individualizador: “O programa estético da arte significará, então: inverter a direção de espírito que vai da arte à doxa, fazer da obra a reconquista do espiritual perdido nesse movimento, fazer do ‘espiritual’ o inverso da potência clássica de encarnação e de individualização.”[13] Essa imanência partiria de uma associação entre figuração e abstração, entre forma e espaço em branco, liso: “O trabalho da arte é o de desfazer esse mundo da figuração ou da *doxa*, de despovoar esse mundo, de apagar o que está previamente sobre qualquer tela, de fender a cabeça dessas imagens para aí colocar um Saara.”[14]

Além da analogia com a discussão sobre figurativo e abstrato que ronda as artes plásticas, podemos pensar que a palavra também perde o seu sentido de unidade formal quando interligada a características musicais. Na escritura de *Água viva* é atribuída à palavra a capacidade de “vibrar”: “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano.”[15] O som, novamente, dota o signo da qualidade de “dis-forme”, pois ele é mais força, energia, que aparência.

Não podemos nos esquecer que Friedrich Nietzsche também tratou da música como o elemento da tragédia que teria aspecto indeterminável. Em *O nascimento da tragédia* (1872), vemos como ele considera o coro, ou a música, o componente dionisíaco que dá à tragédia um sopro vital como contraposto ao “aparente” de seu elemento apolíneo. A música seria, no drama, a sua idéia sem forma, sem aspecto visível: “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente inversa: a música é a autêntica Idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Idéia.”[16]

A música, arte sem forma, é ouvida pela personagem, através da vibração; ela não a escuta, mas sente a energia musical propagando-se pelo seu corpo: “Vejo que nunca te disse como escuto música — apóio de leve a mão na eletróla e a mão vibra espraiando as ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.”[17] Como em Nietzsche, a música (ou musicalidade) no livro de Clarice é a vitalidade da palavra e a expurgação da individualidade.

### **Erotismo e hibridação**

Em *Conjunciones y disyunciones*, o ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz reflete justamente acerca do Oriente e da diluição da individualidade por meio do erotismo, questões que, como veremos, também estão presentes em *Água viva*. Se a artista Maria Martins trata do *Tao* como coincidente com o traço decisivo de uma caligrafia que recebe o estatuto de obra de arte[18], o ensaísta mexicano discorre sobre este como o meio de reintegração ao cosmos, como o ritmo dual que pode resumir-se, basicamente, à junção entre *corpo* e *não-corpo* e à abolição de um materialismo que sobrepõe cegamente a matéria à espiritualidade.

Octavio Paz, em *El orden y el accidente*, capítulo de *Conjunciones y disyunciones*, se dedica aos efeitos da relação que Oriente e Ocidente estabelecem com o que o autor denomina *corpo* e *não-corpo*, caracterizada, nesses hemisférios, pela conjunção e pela

disjunção entre os dois elementos, respectivamente. Segundo Octavio Paz, o encontro entre ambos os princípios, impulsionado pela noção taoísta do sêmen como substância vital, é o que na arte e na literatura restituiria tensão e neutralidade à unidade *corpo/não-corpo*. Há, portanto, a valorização do erotismo como meio de reconstituir a qualidade de híbrido. Nesse sentido, Octavio Paz tem em comum com o surrealismo a fé depositada na capacidade do amor de submeter o homem à unidade primordial: o neutro[19].

No Ocidente, esses signos encontram-se totalmente distintos, de tal forma que a noção de *não-corpo* se afasta cada vez mais da idéia de espiritualidade e se aproxima do materialismo. Como conseqüência, o *corpo* é subordinado ao *não-corpo*, e tudo o que apresenta algum parentesco com relação ao elemento inferior dessa dialética avança em direção ao exótico, ao animal: “Para el Occidente cristiano las sociedades extrañas fueran siempre la encarnación del mal — vieron en ellas al enemigo del *no-cuerpo*. Las sociedades extrañas — salvajes y civilizadas — eran manifestaciones del mundo inferior: cuerpo.”[20]

Em *Água viva*, a heterogeneidade está no fato de que o pensamento transbordante da narradora é fruto de uma essência “coisa”, inorgânica, que desfaz a sua individualidade: o *it*. O *it* é o “algo” de impessoal que integra o indivíduo (*corpo*) ao universo (*não-corpo*), como uma força dionisíaca, como um espaço liso ou o vazio: “Mas há também o mistério do impessoal que é o *it*: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo.”[21] É o que permite, na obra de Clarice, a expansão do “eu” pela integração com “algo” ou com um “outro”. Nesse sentido, o *it* pode ser pensado como uma espécie de espiritualidade que devolve o *não-corpo* ao *corpo* da narradora. Essa espiritualidade, que é um meio de estar além da matéria, é evocada por todo o romance nas referências a Deus (à sua ausência e à sua presença[22]) e pela afirmação desse contato com o todo, com o cosmos, na desintegração de si, de seu próprio corpo.

É possível ver no “escoamento de si” da personagem de *Água viva* um eco da crítica de Octavio Paz ao materialismo destituído de toda espiritualidade. A conseqüência dessa dissociação é que a sexualidade e a natureza se tornam dejetos que se subordinam à história. Assim, a substituição do *não-corpo* espiritual do Oriente pelo *não-corpo* material do Ocidente produz uma sorte de platonismo ao revés. Nesse caso, abolir a noção de divindade significa estabelecer um outro tipo de idealismo, no qual a matéria e a ciência se encontram no topo, mas o corpo é ignorado e desrespeitado.

A opinião de Octavio Paz acerca do materialismo como forma de subjugar o corpo à ciência encontra pontos de semelhança com o surrealismo. Georges Bataille, escritor que esteve associado ao movimento, expressa no verbete *Materialismo*, publicado na revista *Documents*, a mesma idéia. Nesse fragmento o escritor francês critica uma forma muito freqüente de materialismo que, excluindo a espiritualidade, entra, como em Paz, no idealismo da Ciência. Encontra, portanto, novas relações hierárquicas que aboliriam o préstimo oriental dado ao corpo, matéria viva. Para Bataille, muitos materialistas

Han situado la materia muerta en cima de una jerarquía convencional de hechos de diverso orden, sin percibir que de esa manera cedían a la obsesión de una forma *ideal* de la

materia, de una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *deberia ser*. [23]

Afora isso, tanto Octavio Paz quanto Georges Bataille propõem contra a submissão do corpo à matéria a integração entre *corpo* e *não-corpo*, que pode finalmente ser atingida no Ocidente por meio do erotismo. Na perspectiva de ambos, o erotismo foi, também, a solução adotada pela arte, como vemos no tratamento dado por Paz ao amor cortês (e nos seus comentários acerca da obra de Marcel Duchamp) [24] e nos ensaios de Bataille sobre literatura em *A literatura e o mal* (1957) e em *O erotismo* (1957), o qual, como o título indica, trata da questão com mais profundidade.

Partindo do “amor cortês”, origem de nossa poesia, Octavio Paz fala de como, pela primeira vez em nossa literatura, ambos os signos se integram numa relação de ambigüidade, na qual o adultério pode ser uma forma de idealismo e a nudez não significa necessariamente o toque [25]. Nesse adiamento do gozo, semiconsumação do sexo, encontra-se o erotismo, forma distinta da sexualidade, caracterizada por sua ambigüidade ou ambivalência.

Bataille também identifica esse princípio de “junção” entre os dois signos, intermediada pela literatura em *A literatura e o mal* [26]. No ensaio em que trata de Emily Brontë, por exemplo, ele considera *Wuthering Heights* uma obra que combina amor e morte, bem e mal, valores que dão base ao erotismo, “a aprovação da vida até na morte”. Bem (razão) e mal (animalidade), vida e morte são complementares tanto no erotismo como na literatura. Para Bataille, o erotismo parte de um desejo por um outro que, quando obtido, consome a negação do indivíduo e a transformação em um duplo, um híbrido. Já na literatura, à semelhança do que ocorre na experiência mística, a ambivalência se dá na transgressão, no arrebatamento causado pela poesia.

A duplicidade instituída pelo *it* em *Água viva* está também na relação que a narradora estabelece com o ato sexual. A personagem se dirige constantemente a um “você” de quem parece ter se desligado (“Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” [27]); contudo, ainda que a narradora afirme não amar mais aquele a quem escreve, ela deposita no amor, como Octavio Paz, a possibilidade de aproximar *corpo* e *não-corpo*, matéria e cosmos, de encontrar o impessoal ou o universal pela perda da própria individualidade:

Só no ato do amor — pela límpida abstração da estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes — e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. [28]

Como podemos ver, o amor é, em *Água viva*, heterogêneo, encontro entre dois que passam a formar um único, andrógino, neutro. É, também, uma maneira de “abstrair-se” de si mesmo, de “extravazar” a figura humana com os fluidos sexuais (não nos esqueçamos



que o sêmen, de acordo com Octavio Paz, era o princípio vital para os taoístas), devolvendo potência para si pelo anulamento.

A neutralidade também é encontrada em *Água viva* com o *it*, que pode ser a parcela “coisa” do ser humano, mas é também sua parcela animal. A partícula que se refere em língua inglesa aos objetos e aos animais serve, em Clarice, para simbolizar uma integração com o natural, como uma força telúrica, dionisíaca, que impele a se comparar, ao longo do texto, a animais, dando vitalidade ao que poderíamos pensar inicialmente como apenas “objeto”: “A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva viva. Também eu estou truculentamente viva — e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.”[29] Logo, o *it*, como o *Tao*, sugere o retorno ao natural, o respeito ao tempo espontâneo do cultivo.

Eis a porção de Oriente presente em *Água viva* a lhe devolver tensão: o ser que se funde ao universo e se esvai, que perde o signo que o designa, que deixa de ser autor de um pensamento que se liquidifica. Isso porque o Oriente, como sugeriram Deleuze e Guattari é, de fato, uma cultura que valoriza e interliga fragmentos, e por isso, a-hierárquica, rizomática:

O Oriente apresenta uma outra figura: a relação com a estepe e o jardim (em outros casos o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por *fragmentação* do indivíduo, um afastamento, um pôr entre parênteses a criação confinada em espaços fechados ou relegado à estepe dos nômades.[30]

Em Clarice, o Oriente se resume a desfazer a forma, encontrar um pouco de nada, de branco, ao redor da palavra. E nesse esvaziar do pensamento, do texto, Clarice reativa a sua escritura, fala através do silêncio, dá potência ao seu texto através do encontro entre forma e informe, orgânico e inorgânico, de onde pulsa a tensão híbrida que permite propagar a literatura autônoma da matéria.

### **Preâmbulo a uma reflexão sobre o modernismo**

Não é possível afirmar que o assunto tenha se esgotado aqui. No entanto, pretende-se que o retorno ao romance de Clarice Lispector por vias do Oriente tenha lhe restituído potência. Regressamos à escritora modernista quase inclassificável, embora de valor literário exaltado, para mostrarmos de que modo *Água viva* desempenha, na verdade, a reedificação do modernismo por caminhos inversos aos propostos pela tradição desse movimento. Isso se dá quando a autora transporta para a literatura um pensamento liquefeito, cujas palavras encontram o caminho da abstração, contradizendo a impropriedade desse meio para a literatura, como crê Antonio Candido quando afirma que “na literatura o esforço de transformar a palavra em mancha de quadro é impossível. Mesmo quando tratada como pincelada, ela é palavra, nunca objeto.”[31] Em *Água viva*, Clarice Lispector, aparentemente alheia à condição de hipertrofia política, encontra autonomia para sua obra, buscando a libertação pela fuga da forma, pela abstração do sentido e, ao mesmo tempo, reconhecendo a impropriedade da hierarquia da matéria.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Masculino, feminino, neutro. In: *Masculino, feminino, neutro: ensaios sobre semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976.

BATAILLE, Georges. Materialismo. *Documents*. Trad. Esp. Caracas: Monte Avila, 1969.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luís Forbes, prefácio: Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.  
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. V. I. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: 34, 1995.

\_\_\_\_\_. O liso e o estriado. In: *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. V. V. tradução: Peter Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 2.ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 2.ed., 7ª reimpr.. (Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PAZ, Octavio. El orden y el accidente. In: *Conjunciones y disyunciones*. 2.ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979.

\_\_\_\_\_. *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

\_\_\_\_\_. *Peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana? In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.

[1]Mestranda em Literatura do curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

[2] Benedito Nunes é autor de duas obras sobre Clarice Lispector: *O mundo de Clarice Lispector* (1966) e *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989, com textos já publicados anteriormente em *Leitura de Clarice Lispector*, de 1973), além de organizador da edição crítica de *A paixão segundo G.H.* (publicada pela UNESCO em 1989). Em *O drama da linguagem*, Benedito Nunes escreve que esse “fascínio pela coisa” causa a *náusea* sartriana, sensação de descoberta que o autor descreve da seguinte maneira: “Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* (mais primitiva do que a angústia e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absoluto do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que é, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da existência em geral.” NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 117.

[3] A biografia de nome *Deuses malditos I: Nietzsche*, publicada pela editora Civilização Brasileira em 1965.

[4] Esse será o assunto da minha dissertação de Mestrado, que dará continuidade ao projeto *Outro olhar, novo espaço no mesmo lugar: Adalgisa Nery, Maria Martins e Nietzsche no Modernismo Brasileiro*, apresentado à Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, em novembro de 2005.

[5] “A arte e a literatura dos confins ou, mais precisamente, das imediações.” (Tradução minha). É o que o autor escreve na nota introdutória de seu livro *In/mediaciones*, PAZ, Octavio. *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

[6] Em *Peras del olmo*, o autor escreve que crê “que todos los poetas de todos los tiempos han afirmado lo mismo: el deseo es un testimonio de nuestra condición desgarrada; asimismo, es una tentativa por recobrar nuestra mitad perdida. Y el amor, como la imagen poética, es un instante de reconciliación de los contrarios. Al escribir estos artículos y notas no me propuse sino a reconocer, en la variedad de algunas obras que admiro, esta verdad común a todos.” Todos os poetas, de todos os tempos, afirmaram o mesmo: o desejo é um testemunho de nossa condição desgarrada; e, ainda assim, uma tentativa para recuperarmos nossa metade perdida. E o amor, como a imagem poética, é um instante de reconciliação dos contrários. Ao escrever esses artigos e notas não me propus senão a reconhecer, na diversidade de algumas obras que admiro, esta verdade comum a todos. (Tradução minha). PAZ, Octavio. *Peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

[7] MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 66.

[8] Idem, p. 65.

[9] Idem. *Ibidem*, p. 66.

[10] *Ibid.*, p. 231.

[11]“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.” LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 2.ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 23.

[12] Os autores definem “platô” como “toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” na introdução de *Mil Platôs*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. V. I. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: 34, 1995, p. 33.

[13] A respeito da relação da arte nômade com a abstração e da abstração como o princípio da arte, os autores escrevem a seguinte passagem: “Enquanto a linha egípcia retilínea (ou ‘regularmente’ arredondada) encontra uma motivação negativa na angústia daquilo que passa, flui ou varia, e erige a constância e a eternidade de um Em-si, a linha nômade é abstrata num sentido completamente distinto, precisamente porque é de orientação múltipla, e passa *entre* os pontos, entre as figuras e entre os contornos: sua motivação está no espaço liso que traça, e não na estriagem que operaria para conjurar a angústia e dominar o liso. A linha abstrata é o afecto dos espaços lisos, e não o sentimento de angústia que reclama a estriagem. Por outro lado, é verdade que a arte não começa senão com a linha abstrata; mas não porque a retilínea seria a primeira maneira de romper com uma imitação da natureza, imitação não estética, da qual ainda dependeriam o pré-histórico, o selvagem, o infantil como aquilo que carece de uma ‘vontade de arte’. Ao contrário, se existe plenamente uma arte pré-histórica, é porque ela tem o manejo da linha abstrata, embora não retilínea”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: *Mil Platôs — Capitalismo e esquizofrenia*. V. V. (Trad. Peter Pelbart e Janice Caiafa). São Paulo: 34, 1997, p. 209.

[14] RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana?. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000, p. 513-514.

[15] Idem, p. 510

[16] LISPECTOR, Clarice. op. cit., p. 10.

[17] NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 2.ed., 7ª reimpr. (Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg). São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 128.

[18] LISPECTOR, Clarice. op. cit., p. 10.

[19] Essa foi a sugestão dada por Raúl Antelo durante as aulas de pós-graduação do curso “Parâmetros modernistas (Como elaborar uma leitura não-indulgente da tradição moderna

brasileira?)”, oferecido na Universidade Federal de Santa Catarina, durante o primeiro semestre de 2006.

[20] Essa unidade seria o Andrógino primordial, o neutro que teria dado origem ao homem e a mulher: “Trata-se, com efeito, aí mais que em outro lugar, principalmente da necessidade de reconstituição do Andrógino primordial, do qual todas as tradições nos falam, e de sua encarnação, acima de tudo desejável e tangível, através de nós.” BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luís Forbes. Prefácio: Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 228.

[21] “Para o Ocidente cristão as sociedades estranhas sempre foram a encarnação do mal — elas foram vistas como inimigas do não-corpo. As sociedades estranhas — selvagens e civilizadas — eram manifestações do mundo inferior: o corpo.” (Tradução minha). PAZ, Octavio. *El orden y el accidente*. In: *Conjunciones y disyunciones*. 2.ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979, p. 114.

[22] LISPECTOR, Clarice. op. cit, p. 33.

[23] “Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência de Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo a Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor.” Idem, p. 65.

[24] “Situaram a matéria morta no ápice de uma hierarquia convencional de fatos de ordem diversa, sem perceber que dessa maneira cediam à obsessão de uma forma *ideal* da matéria, de uma forma que se aproximaria mais que nenhuma outra do que a matéria deveria ser.” (Tradução minha). BATAILLE, Georges. *Materialismo. Documents*. Caracas: Monte Avila, 1969, p. 147.

[25] Para não me estender muito nessa seção com um assunto que poderia ser inesgotável, opto por apenas transcrever o fragmento em que Octavio Paz trata do artista francês em “El orden y el accidente”: “El universo de desdobra en el cuerpo, que es su espejo y su criatura. Nuestra época es crítica: deshizo la antigua imagen del mundo y no ha creado otra. Por eso no temos cuerpo. Arte de la desencarnación, como en Mallarmé, o arte hilariante y escalofriante como en la pintura de Marcel Duchamp. La última imagen de la Virgen cristiana, la dama ideal de los provenzales y la gran Diosa de los mediterráneos es *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. El cuadro está dividido en dos partes: arriba la diosa, convertida en un motor; abajo sus adoradores, sus víctimas y sus amantes — no Acteón, Adonis ni Marte sino nueve fantoches uniformados de policías, porteros de hotel y curas. El semen, la esencia vital de los taoístas, vuelto una suerte de gasolina erótica, que se incendia *antes* de tocar el cuerpo de la Novia. Del rito al juguete eléctrico: una bufonería infernal.” O universo se desdobra no corpo, que é seu espelho e sua criatura. Nossa época é crítica: desfez a antiga imagem do mundo e não criou outra. Por isso não temos corpo. Arte da desencarnação, como em Mallarmé, ou arte hilariante e pavorosa, como na pintura de Marcel Duchamp. A última imagem da Virgem cristã, a dama ideal dos provençais e a grande Deusa dos mediterrâneos é a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. O

quadro está dividido em duas partes: acima a deusa, transformada em um motor; abaixo seus adoradores, suas vítimas e seus amantes — não Adeon, Adonis nem Marte, mas nove fantoches uniformizados de policiais, porteiros de hotel e padres. O sêmen, a essência vital dos taoístas, convertida em uma espécie de gasolina erótica, que se incendia antes de tocar o corpo da Noiva. Do rito ao jogo erótico: uma bufonaria infernal. (Tradução minha). PAZ, Octavio. op. cit., p. 129. O autor aprofunda a análise do Grande Vidro em outra obra, *Apariencia desnuda*.

[26] Octavio Paz escreve acerca do “amor cortês”: “Pues bien, en este último no hay negación de ninguno de los dos signos: la ambigua exaltación del adulterio y de la dama ideal, el rito de la contemplación de la amada que se deja ver desnuda a condición de no ser tocada y esa suerte de idealización del *coitus reservatus* que era el asang, afirman simultáneamente al cuerpo y al no-cuerpo.” Pois bem; no último não há negação de nenhum dos dois signos: a exaltação ambígua do adultério e da dama ideal, o rito de contemplação da amada, que se deixa ver nua com a condição de não ser tocada e essa sorte de idealização do *coitus reservatus* que era o asang, afirmam simultaneamente ao corpo e ao não-corpo. (Tradução minha). Idem, p. 119-120.

[27] BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

[28] LISPECTOR, Clarice. op. cit., p. 7.

[29] Idem, p. 8.

[30] Idem. Ibidem, p. 27.

[31] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. V. I. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995, p. 29.

[32] CANDIDO, Antonio. Entrevista. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 342.