

A NARRATIVA IRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

THE NARRATIVE IRONIC OF CLARICE LISPECTOR

Carlos Roberto dos Santos Menezes *

Resumo: O presente texto afilia o poeitar pensante de Clarice Lispector à tradição irônica de composição do romance moderno. Desde Cervantes há uma linhagem de escritores que fazem do espaço ficcional uma forma artística de reflexão crítica sobre o próprio ato de escrever. A autora brasileira compõe um texto aparentemente em êxtase, que se volta para o seu próprio fazer-se, cuja vitalidade está inseparavelmente do próprio ato de narrar. O eu que narra, e se narra, em *Água Viva*, só existe enquanto diz. Este texto clariceano desnuda-se aos olhos do leitor por meio de estratégias irônicas de composição que revelam por meio da linguagem poética a liberdade da sua expressão na forma da prosa.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Água Viva*. Romance irônico. Poema em prosa.

Abstract: This text affiliates the thinking poetizing Clarice Lispector the ironic tradition of composition, of the modern novel. Since Cervantes there is a line of writers who makes the fictional space an artistic form of critical reflection on the one act of writing. The Brazilian author composes the text apparently in ecstasy that came back to yourself whose her vitality is inseparably the one act of narrating. Herself narrative in *Água Viva* only exists when she say. This claricean text undress into the reader's eyes through ironic strategies of composition reveal through poetic language of expression freedom in prose form.

Keywords: Clarice Lispector. *Água Viva*. Ironic novel. Prose poem.

A escrita, quando bem governada, (como podeis estar certo que a minha é), é apenas outro nome para designar a conversação.
STERNE, Laurence. *A vida e opiniões de Tristram Shandy*.

A vida e opiniões de Tristram Shandy, romance de Laurence Sterne, pertence à tradição irônica da literatura, como bem observa Faria (2015). Desde o primeiro romance moderno, *D. Quixote*, de Cervantes, há uma linhagem romanesca que se utiliza do princípio irônico de composição. Evidente que esta ironia não se trata daquela concebida meramente como retórica, mas, sim, como duplo movimento da escrita: de um lado, a construção de uma trama de efabulação que visa iludir o leitor com todo o estratagema romanesco; e do outro, num viés contrário, o desnudamento do princípio de composição, constituindo um espaço no tecido textual, no qual é promovido um diálogo da literatura com a própria literatura. Nesta perspectiva, a passividade do leitor é posta de lado, cedendo lugar à sua participação na

* Mestrando em Letras Vernáculas no programa de Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Bolsista Junior do Real Gabinete Português de Leitura. E-mail: carlosroberto_sm@hotmail.com

construção do sentido do texto. A obra passa a livrar-se da sua motivação realista, de modo a revelar as engrenagens do seu fazer-se.

Nas linhas ficcionais da literatura brasileira, dentre os grandes escritores de nossa língua, há uma autora que também se afilia à essa tradição irônica. Clarice Lispector, desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1943), realiza o duplo movimento da escrita, assim como Sterne. Tal movimento pode ser percebido em toda a sua obra, contudo, é precisamente no livro *Água Viva*, de 1973, que a autora parece levar ao limite o ato irônico de composição. Num texto ficcional que caminha entre a linguagem poética e a forma da prosa: um poema em prosa de “fluxo contínuo”, a narrativa passa a experimentar os limites do narrável.

O texto de *Água Viva* não obedece à lógica da sucessividade e nem à da casualidade; a ação romanesca é suspensa, abrindo espaço para o pensamento crítico sobre o ato de criação. Isto porque antes de ser coisa narrada, a narrativa é a forma que narra. A narradora, portanto, em meio ao seu papel de doadora do discurso narrativo também promove a crítica consciente – num viés irônico – do seu próprio discurso, de modo a fazer com que o leitor sinta que “o texto não é um farrapo do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que [traz] o mundo no seu bojo” (CANDIDO, 1988, p. XIX). O gesto de escrita utilizado por Clarice Lispector rompe precisamente com a casualidade dos fatos narrados em prol da organicidade artística das ações paralelas e simultâneas, transformando a suposta trama de ações num drama repleto de emoções, ou seja, uma escrita em êxtase constante de eterno questionar-se.

[Em *Água Viva*], o tema [passa] a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto [é] elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice [mostra] que a realidade social ou pessoa (que oferece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 1988, p. XIX).

Nesta obra inquietante de Clarice Lispector a narrativa é construída em primeira pessoa¹, o que significa dizer que o eu narrante e o eu narrado são um e o mesmo. Enquanto

¹ Compreende-se que há uma diferença entre primeira pessoa gramatical e primeira pessoa narrativa. Isto ocorre, pois uma narrativa em primeira pessoa consiste na coexistência na mesma pessoa de dois «eus»: um narrante (narrador) e outro narrado (protagonista). Segundo Souza (2010) a narrativa de primeira pessoa obedece a seguinte estrutura: 1) o eu narrante (narrador) e o eu narrado (protagonista) são um e o mesmo; 2) Entre o

eu narrante, esta entidade ficcional se afasta do fluxo inercial dos acontecimentos para se haver criticamente com a interpretação, e não somente a narração dos eventos narrados. Ao se utilizar de uma narração na primeira pessoa, a autora implementa uma perspectiva dual na representação dos eventos narrados, já que a pintora se apresenta tanto como narradora, fato que lhe permite narrar na perspectiva externa distanciada do palco dos acontecimentos, quanto como protagonista, que narra na perspectiva interna passionalmente envolvida com as experiências imediatamente vividas.

Na medida que o sujeito vai escrevendo, e, por conseguinte, se inscrevendo, ele abandona a forma inercial da vida para outrar-se a cada etapa do seu itinerário existencial. O eu que se biparte sofre metamorfose existencial – a fome do mundo, o desejo de conhecer e se reconhecer na realidade o faz questionar não só a si mesmo, como também o próprio ato de escrita.

A história narrada pelo sujeito desdobrado em narrador e protagonista dramatiza a história da consciência vocacionalmente dotada do desejo de se conhecer a fim de reconhecer a realidade que o circunda. O ensimesmamento mais precioso da narrativa de primeira pessoa consiste no reconhecimento de que a significação da realidade depende da subjetividade que a representa. Não há realidade em si mesma. Toda realidade é duplamente filtrada pela reflexão do narrador e pela emoção do protagonista. (SOUZA, 2010, p.46).

A forma narrativa de primeira pessoa permite uma forma de cognição elevada, na medida que envolve não apenas a consciência racional, mas também a experiência emocional. A dualidade existente nesta modalidade narrativa faz com que o eu narrante e o narrado não só se alternem, como também se interpenetrem, fazendo com que os conhecimentos restritos da protagonista sejam suplantados pela consciência crítica do eu narrante. Com isso, Clarice insere pelas linhas da sua ficção uma forma de conhecimento cuja estrutura autorreflexiva se aproxima com a do sujeito humano que congrega em si a lógica da razão e a passionalidade.

A pintora que se divide em eu narrante e eu narrado faz do seu relato uma busca do autoconhecimento, pois ao narrar-se busca também interpretar-se. Ou seja, o eu que se narra se desdobra no intérprete e no sujeito interpretado. Este movimento textual acaba por remontar às famosas parábases de Aristófanes, e que foram levadas ao supremo princípio de composição por Friedrich Schlegel. A parábase com a qual o romance se constrói se dá tanto no plano temático quanto no plano estético, já que funciona como o contraponto crítico do

narrador e o protagonista impõe-se uma instância temporal; 3) A instância temporal acarreta metamorfose existencial.

drama que se representa, na medida que ao promover a cesura do drama, o eu narrante veicula a metalinguagem crítica no próprio tecido textual.

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

A narradora de *Água Viva*, para além do seu direito de narrar, descrever, revelar, esconder, antecipar, adiar; também realiza uma interação com o seu narratário através de um aparente diálogo em que, de forma crítica, passa a avaliar e questionar incessantemente a propósito das indagações ontológicas da relação homem/mundo, até as preocupações com os seres vivos, objetos, enquanto aquém e além da vida. O que a caracteriza como uma narradora parabática.

O gesto da escrita neste texto de 1973 busca ocupar o lugar de uma fala que está sempre em devir. A narradora incessantemente faz uso de um monólogo que se quer diálogo, um diálogo que se faz monólogo, ou seja, um monodialogo; a fim de representar as vicissitudes dramáticas da interioridade anímica do homem. Para que o questionar-se mantenha-se vivo é necessário comunicar-se, logo o eu biparte-se numa expressão bivocal: locutor desdobrado em interlocutor de si mesmo. A narradora-personagem, cindida em polêmica consigo mesma, passa a representar o seu próprio drama através da escrita. “E se eu digo 'eu' é porque não ousa dizer 'tu', ou 'nós' ou 'uma pessoa', sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

A narradora-personagem de *Água Viva* é a voz anônima de uma pintora que busca aventurar-se na floresta densa que é a escrita. Ao escrever (e se inscrever), este ser ficcional busca descobrir o mundo em patamares na medida em que vai paulatinamente encontrando uma linguagem capaz de produzir significados através do sentido da vida, do pensamento, do sentir e também da própria palavra. Aparentemente narra-se o relato de uma experiência que, num primeiro momento, se apresenta simples e rotineira, mas, que ao ser desnudada pela consciência crítica, se mostra dotada de uma força inusitada de revelação. A escrita, portanto, é um movimento que permite a percepção de uma realidade atordoante em que os objetos, os gestos, o sentir, as situações cotidianas são capazes de provocar uma iluminação súbita da consciência na narradora-personagem.

A iluminação proveniente do incessante narrar, e, por ventura, do inquietante questionar-se, corresponde ao gesto epifânico que caracteriza a obra clariciana. Diferente dos outros contos e romances, neste texto, em específico, a epifania é desencadeada pelo próprio gesto da escrita na medida que vai se fazendo/desfazendo em episódios de revelação entre o passado e o futuro — a lacuna temporal constituída como “instante-já”.

Próximo ao final da narrativa, a narradora-personagem descreve a situação em que se encontra: "Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro." (LISPECTOR, 1998, p. 89); o que aqui é narrado é uma cena do cotidiano desta personagem. O que se sucede após esta passagem se constitui num duplo movimento: o eu narrado nos transmite a experiência emocional vivenciada, enquanto que o eu narrante, já afastado dos eventos emocionalmente experienciados pela distância temporal que os separa, é capaz de nos transmitir criticamente o ocorrido: "Vi quando começou e me tomou. E vi quando foi se desvanecendo e terminou. Não estou mentindo. Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. Eu sabia quem era eu e quem eram os outros." (LISPECTOR, 1998, p. 89); O eu de agora é capaz de transpor conscientemente o momento epifânico vivenciado pelo eu de outrora. Contudo, não lhe é possível aprisionar o fluir, o "instante-já" que o momento da revelação demanda, pois ao descrevê-lo o eu narrante estará "destruindo" um pouco da sensação experimentada enquanto eu narrado: "Mas agora quero ver se consigo prender o que me aconteceu usando palavras. Ao usá-las estarei destruindo um pouco o que senti — mas é fatal." (LISPECTOR, 1998, p.89). Por fim, a narradora opta pelo comprometimento com a escrita crítica do seu poetar pensante e narra sem medo da aniquilação o momento de revelação:

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)

Percebe-se, após a leitura das passagens aqui transcritas, que o importante não é o que narrar, mas o como se narra, levando ao limite a autorreflexão crítica. O caleidoscópio

provocado pelo gesto da escrita funde em consonância texto e metatexto. A escrita, então, é a própria criação da vida (ao mesmo passo que disserta sobre si mesma) e a obra, passa a ser a sua própria gênese. A narradora-personagem “narra um narrado que vai sendo na medida em que vai vivendo”, ela “dissolve a narrativa da sua vida pregressa, perde-se em associações presentes de ideias momentâneas, destrói a história, entrelaça enunciado e enunciação, e faz do tempo da narrativa o seu próprio tempo” (FARIA, 2015, p. 111). Esta personagem clariciana “não narra a sua vida, mas vive a sua própria narrativa” (FARIA, 2015, p.111), passando a “narrativiver”, de modo que a suspensão do discurso é a afirmação de sua morte: “Penso que agora terei de pedir licença para morrer um pouco. Com licença — sim? Não demoro. Obrigada.” (LISPECTOR, 1998, p. 65)

O tempo desta narrativa pode ser concebido na busca pela sua própria atemporalidade. Isto porque pretende-se fundir três tempos distintos: o da escrita, o da leitura, e o da própria narração. Contudo, o instante — o «instante já» — não pode ser jamais capturado pelo discurso da pintora. Enquanto narradora ela é apenas capaz de definir o que seria este instante que reside entre o presente e o pretérito. Já como ser narrado, ela consegue vivenciar passionadamente o «instante-já».

Mas o instante-já é um pirilampo que 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 em um imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

O jogo temporal desenvolvido por Clarice Lispector se torna um verdadeiro caleidoscópio. Enquanto o eu narrado sente o instante, a sua tentativa de captura deste hiato temporal através da escrita torna este momento pretérito. Já para o leitor, o gesto de leitura se desenvolve entre o futuro do que virá a ser lido, e o presente do ato em si. Ao final da frase lida, o que ali estava escrito torna-se passado do passado, ou seja, configura-se como pretérito mais que perfeito. Sendo assim, o desejo da narradora-personagem pela busca do «instante-já» jamais alcançará o seu apogeu, pois narrar o instante equivale a narrar o silêncio, o que ocasionaria a morte do relato.

Água Viva é uma narrativa em que o fluxo temporal se aproxima da teoria bergsoniana da *durée* interior; que consiste no fluir da consciência e da sensibilidade, cujo ritmo próprio equipara-se ao ritmo da vida. O tempo, para Bergson, é constituído pela fluidez e continuidade. Já o instante buscado ininterruptamente no romance é uma categoria temporal

em contradição, pois configura ruptura e duração, continuidade e descontinuidade, que é fluxo, ou que se faz fluxo, pela intensidade de urgência e permanência deste «instante-já». Ao buscar o instante, o romance acabaria por negar o pensamento de Bergson, contudo, pode-se pensar o «instante-já» como uma categoria temporal expandida que congrega em si todo o tempo, de modo a ser pensado e sentido, ele mesmo, como a própria *durée*.

Não se pode deixar também de lado a aproximação com o pensamento de Kant, tratando o tempo como uma condição subjetiva anterior à experiência e capaz de torná-la possível. Sendo assim, é inegável que o instante desejado pela narradora-personagem seja exatamente o conceito de tempo vivido pela consciência humana.

Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Assim como o tempo é uma categoria temática recorrente da escrita clariciana; o próprio ato de escrever também constitui um dos seus obsessivos temas. Em *Água Viva*, a linguagem abarca o próprio objeto da narrativa, de forma a transformar o problema da existência em problema da expressão, e, por conseguinte, da própria comunicação. O drama da linguagem “reside não na maior eficiência, mas, sim, na menor resistência ao silencioso apelo da palavra que não fala nem cala, mas assinala a matéria vertente da seiva dionisiaca da vida.” (SOUZA, 1997, p. 124). A narrativa experimenta os limites do narrável num busca constante pelo silêncio. Deste modo, a narradora vivencia dramaticamente o constante empasse entre a palavra e o silêncio, entre o narrável e o inenarrável. “Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

O drama da linguagem constitui-se como um exercício de reflexão sobre o próprio fazer poético. Como bem frisa Heidegger: “é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, constitua também, de certo modo, o seu objeto” (*apud* NUNES, 1966, p. 66). A linguagem em Clarice necessita de uma forma capaz de traduzir o êxtase da escrita. A linguagem embebida de poesia excede os limites das formas pré-estabelecidas, o que a obriga a desaguar o seu fluxo no espaço da prosa, que se configura como abrigo ideal para a sua expressão vital.

O poema, advindo do verbo grego *Poeiem* (fazer plasmar, modelar), é algo composto, construído, perfeito. Concentração, totalidade de efeito, unidade, são imprescindíveis à sua existência. Compacto, coeso, firmemente atado, o poema é um bloco de cristal irradiante que performa um jogo e múltiplos reflexos. É um universo de relações comparável a um contraponto musical. Comporta desenvolvimento melódicos no plano horizontal, e associações harmônicas, no plano vertical, integrando as diversas “vozes” do poema, sonoridades, sugestões, metáforas, palavras. As ideias e imagens de um poema não se encadeiam logicamente, mas vibram em si mesmas, constelam-se, inter-relacionam-se com os astros do céu. Contudo, esta mesma poesia que desde a sua origem esteve ligada à música, e consequentemente às noções de ritmo, independe da forma versificada.

Desde o romantismo a poesia, portanto, busca livrar-se da métrica, rima, normas do verso clássico, e do “estilo nobre”, separação de gêneros, regras de gramática, de sintaxe, da lógica, etc. Isto se deve ao fato de que o ritmo da frase, as relações de sons e sentido, o sortilégio encantatório, as franjas de sugestões que superpõe ao conteúdo ininteligível podem ser encontrados numa escrita fluída, livre das convenções e preceitos que asfixiam o impulso poético.

Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero seu fluxo. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

A prosa, por sua vez, aporta o desdém por moldes, codificações, preceitos e convenções; a plasticidade de criar a forma no próprio ato de desenvolvê-la; o dinamismo que quer o instável, o ímpar, o descontínuo, o dissonante, e confere maior liberdade ao ritmo e à sintaxe; a maleabilidade apta a exprimir as mínimas nuances do homem e da realidade contemporâneas; a possibilidade de um vocabulário preciso, livre de interditos e censuras. Configura-se, portanto, como o espaço ideal de liberdade para que a poesia rompa com todas as tiranias das formas pré-estabelecidas.

E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor — este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. poderia dizer “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar sem pensar-sentir. (...) 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. (...) Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. Agora mesmo estou livre. (LISPECTOR, 1998, p. 90).

Água Viva nasce exatamente da junção do poema com a prosa, que por sua vez é uma criação voluntária, consciente e não algo amorfo e indefinido, a meio caminho entre a prosa e a poesia. Nasce de uma revolta contra as leis da métrica, da sintaxe, da linguagem, da prosódia, o poema em prosa abriga em si um princípio anárquico e destrutivo. Conta com toda revolta contra as leis vigentes sob pena de cair no informe e inorgânico e anular-se a si mesma. É uma exigência inerente à poesia a de criar uma forma. Isso significa que o princípio anárquico e destrutivo, ele mesmo, impõe e exige o seu contrário, princípio orgânico e construtivo. O impulso desagregador corresponde ao uso da prosa; a força estruturante e equivalente à organização em poema.

Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. Venho do longe — de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

O poema em prosa é uma arte “icárica” que quer transcender a linguagem, mas se serve desta linguagem, deseja romper com a forma, e cria uma forma. Esta construção interna que se resolve como uma complementariedade dialética, assinala o desequilíbrio entre o absoluto a que se aspira e os meios limitados para atingi-lo. Longe de se entregar aos delírios do inconsciente e da imaginação, o poeta em prosa medita, pondera e constrói: ele reflete criteriosamente sobre a sua arte e sobre as possibilidades da linguagem, incansavelmente perseguindo a descoberta de novas formas de expressão.

A construção textual em *Água Viva* demonstra-se lucidamente calculada desde as palavras que são arquetonicamente elaboradas para trazerem sentido e harmonia ao universo poético da narrativa, na medida em que a linguagem se fecha pelo sentido e se abre pela expressão poética.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como em um flash fotográfico. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

O texto ficcional de Clarice Lispector é um todo orgânico, autônomo, coeso e completo. Um universo fechado de relações, um microcosmos regido por um princípio articulador interno. Fato este que remonta à imagem de Plotino, conhecida como “princípio de emanção”, no qual as imagens da fonte e da árvore afiguram materialmente e dinamicamente a passagem do uno ao múltiplo. A partir destas imagens, pode-se depreender o princípio de multiplicidade da aparente dispersão de trechos que configuram o romance num mosaico textual que se desdobra por meio de uma única célula em outras formas novas:

Imaginal uma fonte que não tem origem; ela doa sua água a todos os rios, mas não se esgota nessa doação. Ela permanece, tranquila, no mesmo nível. Os rios que dela promanam confundem inicialmente suas águas, antes de tomar seus cursos particulares, mas desde logo, cada um sabe aonde seu fluxo o levará. Imaginal agora a vida de uma árvore imensa. A vida circular através da árvore inteira, mas o princípio da vida permanece imóvel. Ele não se dissipa pela árvore, mas reside nas raízes. Este princípio fornece à planta a vida em suas múltiplas manifestações. Ele mesmo, porém, permanece imóvel, e, embora não seja múltiplo, é ele o princípio daquela multiplicidade. (PLOTINO, 1925, *Enn.* III, 8, 10).

É isto que distingue o poema em prosa da prosa poética, que é uma prosa imagética, na qual pode-se escrever qualquer coisa, de romance a ensaio. A prosa poética é meio, não fim, a que o “poético” tem valor adjetivo. O poema em prosa, por outro lado, é um constructo rigoroso, um bloco, um objeto poético, no qual o todo preside à gênese e organização de cada parte. O todo antecede e excede cada parte, como um princípio genético. Não podemos deixar de lado a epígrafe que abre o livro, e que já enuncia para o leitor os passos a serem traçados pela escrita extasiante de Clarice.

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 e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1998, p. 7).

Logo, *Água Viva* demonstra-se como um texto criteriosamente estruturado, cuja filosofia de composição desnuda-se ao passo que o leitor se deixa guiar pelo fluir da própria escrita clariciana. Ao impregnar-se com a água viva da escrita, o leitor sente que ele mesmo é quem está a escrever, ou melhor dizendo, que a narradora diz aquilo que ele queria dizer. Pensada e realizada de modo a não esconder os seus alicerces, num constante devir, esta narrativa é tecida por um discurso poético que rompe com as *práxis* do gênero em busca da

liberdade criadora da prosa. Ao narrar-se, o sujeito questiona-se e questiona o próprio ato de existir, chegando a compreender que a vida só lhe é possível enquanto forma discursiva. Clarice Lispector, portanto, é uma das grandes vozes da literatura brasileira, assim como é uma das pertencentes à tradição irônica de composição do romance moderno ao ser capaz de elaborar uma obra cujo conteúdo se dá de forma isomórfica: o conhecimento é desencadeado tanto pelo ‘enredo’ da narrativa quanto pelas formas estéticas que o concebem.

Referências Bibliográficas:

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: NUNES, Benedito. (org.). *A paixão segundo G.H. – Edição crítica*. São Paulo: Editora UFCS, 1988. p. XVII-XIX.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Sterne e a tradição irônica da literatura. *Revista Brasileira*. (Rio de Janeiro. 1941), v. 85, p. 107-120, 2015.

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

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

SOUZA, Ronalds de Melo e. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2010.

_____. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro. V. 130/131. p. 123-144. Jul.-dez., 1997.

Artigo recebido em: 02/06/17

Artigo aceito em: 13/07/17