

DO CONFLITO AMOROSO À TRAJETÓRIA PERCORRIDA PELA BUSCA DO AUTOENCONTRO: UM OLHAR EM RELAÇÃO À OBRA *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR

FROM THE LOVING CONFLICT TO TRAJECTORY PERCUSSED BY THE SEARCH OF AUTOENCONTRO: A LOOK AT THE WORK *ÁGUA VIVA*, BY CLARICE LISPECTOR

Airton Santos de Souza Junior¹

Resumo: O presente estudo objetiva realizar uma análise em relação à obra *Água Viva*, de autoria da escritora Clarice Lispector, enfocando o processo de construção do conflito/rompimento amoroso e a trajetória de autoencontro na qual a narradora-personagem se direciona. Toma-se como aporte teórico os estudos de Barthes (1973; 1992; 2007), Boeno (2017), Helena (1997), Matos (2009) e Sartre (1970), os quais contribuem para que se perceba instaurado já no início da narrativa a hipótese do conflito amoroso, constituído a partir de uma relação dialética entre um eu (narradora-personagem) e um tu (possível amante), cuja tensão provoca na personagem o desejo de se autoencontrar.

Palavras Chave: Literatura. Dialética. Autoencontro. Fruição.

Abstract: The present study aims to perform an analysis in relation to the work *Água Viva*, by the author Clarice Lispector, focusing on the process of construction of the conflict / love break, and the trajectory of self-encounter in which the narrator-character is directed. There are taken as theoretical contribution the studies of Barthes (1973; 1992; 2003); (2007), Boeno (2017), Helena (1997), Matos (2009) and Sartre (1970), which contribute to the realization of the hypothesis of love conflict, beginning with a dialectical relationship between a self (narrator-character) and a you (possible lover), whose tension provokes in the character the desire to self-meet.

Key Words: Literature. Dialectic. Self-discovery. Fruition.

Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo realizar uma análise a respeito da obra *Água Viva*, de autoria da escritora Clarice Lispector, enfocando o processo de tensão/conflito amoroso no qual a narradora personagem se encontra, compreendendo esse processo de conflito como ponto de partida rumo a uma trajetória pela qual se lança a personagem em busca de se autoencontrar.

Desse modo, se tomarão como aporte a sustentar os argumentos a serem desenvolvidos nos parágrafos subsequentes os estudos de Barthes (1973; 1992; 2007),

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: linguagem e identidade da Universidade Federal do Acre-UFAC, Graduado em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Acre. Email: airton.airtonsantos.santos09@gmail.com

Boeno (2017), Helena (1997), Matos (2009) e Sartre (1970), cujas pesquisas contribuíram para a construção deste olhar sobre a obra clariciana.

Ao se defrontar diante do texto literário, conforme postula Barthes (2007), faz-se necessário que o leitor/analista o encare como sendo por si só um vasto campo metodológico, isto é, que o perceba como um elemento que abriga diversas possibilidades de significação, contemplando desde o domínio puramente linguístico até as esferas irrestritas a tal domínio, como os campos da antropologia, filosofia, história, dentre outros, ou, sendo mais preciso, e utilizando a terminologia do próprio Barthes, desde os domínios da *semiosis* até a *mathesis*.

Nesse sentido, e restringindo-se ao caso de *Água Viva*, certamente isso não soa diferente, pois também se faz necessário que o leitor/analista o encare como sendo uma fonte repleta de significados, isso porque o texto possibilita o encontro com diversas estórias, tendo em vista que precisar o enredo da obra é uma tarefa bastante complexa, pois a mesma não apresenta uma estória fixa, centrada em acontecimentos e personagens bem definidos e delimitados.

Muito pelo contrário, assim como a água que se apresenta de modo fluído e liquefeito, também a narrativa de *Água Viva* se mostra envolta numa atmosfera fluída e ao mesmo tempo fragmentada, cuja própria narradora-personagem reconhece e ratifica a inexistência de uma estória fixa e linear, afirmando que “Não sei sobre o que estou escrevendo [...] transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som”. (LISPECTOR, 1994, p. 28-31).

Portanto, dessa maneira, ao mergulhar nas profundezas do texto de Clarice, umas das primeiras concepções que precisa estar clara diz respeito à terminologia proposta por Barthes (1992), que irá diferir entre Prazer e Fruição, cuja ideia de prazer estaria relacionada, num primeiro momento, a um texto que não ofereça maiores dificuldades para o leitor e que não o choque nem o abale por meio do estranhamento.

Por outro lado, conforme o autor, o texto de fruição será aquele que

[...] coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1973, p. 49).

Nesse sentido, e em consonância com a citação acima, é exatamente dessa forma que se percebe o texto de Clarice como uma narrativa que desconforta, provocando abalos

e deslocamentos por meio da linguagem. Diante disso, buscaremos ao longo desse artigo apresentar como o processo de tensão/conflito amoroso é construído durante a narrativa, compreendendo esse processo como ponto inicial pelo qual a narradora-personagem se lança em sua trajetória em busca de se autoencontrar, ou, mais precisamente, e nas palavras da personagem, “[...] captar o meu é”. (LISPECTOR, 1994, p. 14).

Algumas considerações quanto à macro estrutura de *Água Viva*

No que diz respeito ao contexto de produção da obra *Água Viva*, Boeno (2017), em um artigo sobre Clarice Lispector, vai afirmar que o período de gestação dessa obra durou cerca de três anos, cujos próprios títulos foram sofrendo modificações conforme o fazer criativo da escritora. Dessa forma, os títulos ficaram assim dispostos:

Primeira versão: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (1970-71)

Segunda versão: *Objeto gritante* (1972)

Versão final e publicada: *Água viva* (1973)

Este processo é interessante, pois revela o quão trabalhoso é para um escritor a produção de uma obra, desvelando que esse procedimento não é algo que ocorre de modo aleatório e arbitrário, fruto de uma inspiração, ou algo semelhante, mas que se efetiva a partir de muito esforço.

Uma das primeiras dificuldades ao ler *Água Viva* certamente está ligada ao esforço de se precisar um gênero e/ou categoria textual para esta obra, dificuldade esta assinalada e ratificada pela própria narradora-personagem ao afirmar, “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”. (LISPECTOR, 1994, p. 17). Isso acontece porque, de acordo com Helena (1997), este é um tipo de texto que já não comporta mais as designações convencionais de conto, romance ou novela, pois se trata de um texto de fruição, utilizando a terminologia proposta por Barthes (1973), como fora apresentada inicialmente.

Nesse sentido, Helena (1997) afirma que ao se observar um texto clássico realista, por exemplo, serão facilmente percebidos aspectos que revelam uma estória baseada em cronologias, eventos e personagens bem definidos, ainda que complexos, e portadores de uma moral.

Em consonância a isso, e levando em consideração tal processo, observa-se, no entanto, que *Água Viva* rompe com os moldes estéticos de construção do romance clássico realista, pois ao contrário daquele, neste os elementos constituintes da narrativa: narrador, personagem, tempo, espaço e enredo aparecem de maneira não linear, insinuando na obra

uma atmosfera de fragmentação em que a própria narradora-personagem se reconhece enquanto um ser fragmentado: “[...] fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com a vida que nasce com o tempo e com ele cresça”. (LISPECTOR, 1994, p. 14).

Dessa forma, e utilizando, ainda, terminologia proposta por Barthes (1992), que irá diferir entre texto legível e escrevível, sendo o primeiro aquele que obedece ao modelo de construção estética realista, e o segundo aquele que desvirtua esse padrão, cuja principal característica é a polissemia, pode-se observar que a obra clariciana se trata de um texto escrevível.

Diante disso, percebe-se que *Água Viva* se apresenta complexo desde sua estrutura externa, e que classificações convencionais já não são capazes de determinar e classificar esta obra, pois suas características composicionais transcendem a esfera do romance clássico realista “tradicional”, e insinuam dentre outras possibilidades um movimento de simbiose entre as manifestações prosaicas e poéticas da linguagem, cuja algumas passagens do texto deixam claro mesmo no plano formal um movimento de entrelace entre os versos da poesia, e os parágrafos que configuram o texto em prosa.

O conflito amoroso: uma busca de autoencontro

Na intenção de situar o leitor quanto ao enredo da obra Clariciana, em *Água Viva* tem-se uma narradora-personagem que, por sua vez, é artista plástica, pintora, e que num dado momento, quando se preparava para pintar uma tela, decide então escrever, possivelmente a uma segunda pessoa. Ao passo que essa personagem vai se iniciando junto à palavra, ela vai sofrendo diversos fluxos de consciência, o que colabora para a impressão de haverem várias histórias sendo apresentadas de maneira simultânea, desvelando, portanto, que a partir dessa história inicial de uma pintora iniciando-se no domínio da escrita ramificam-se e constroem-se muitas outras histórias.

Feito isso, situando-se agora na temática proposta neste estudo, a partir do primeiro parágrafo da obra a narradora-personagem sugere que vivenciou uma espécie de separação/conflito amoroso, como se pode perceber no seguinte trecho, “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação, mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais” (LISPECTOR, 1994, p. 13). O que, conseqüentemente, a deixou num estado novo, e até então incompreendido, como ratifica a citação abaixo:

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava [...] uma espécie de doida, doida harmonia". (LISPECTOR, 1994, p. 17).

Nesse sentido, e na intenção de entender esse novo estado que se configura como incompreendido, é que a personagem se lança numa trajetória em busca de se autoencontrar, fator este que encontra fundamento ao longo da narrativa por meio das diversas aparições do verbo ser, em que a personagem constantemente afirma com veemência, “cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa [...] Quero captar o meu é [...] Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.” (LISPECTOR, 1994, p. 13-32).

Um fator que vai atenuar a tese do conflito amoroso relaciona-se ao fato de até metade da obra, aproximadamente entre as páginas 49 e 50, toda a narrativa se construir a partir de um eu, que seria a narradora-personagem, se dirigindo a um tu, aqui compreendido como seu possível amante. Por esse ângulo, é possível que se compreenda a relação estabelecida entre os pronomes de primeira e segunda pessoa do singular como o registro da proximidade afetiva que houve e, principalmente, que ainda há entre a narradora-personagem e seu amante, cuja inexistência de tal relação terá como consequência a solidão, gerada pela ausência do outro, compreendida e sentida nas palavras da personagem como “E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão”. (LISPECTOR, 1994, p. 40).

Considerando isso, neste primeiro momento da narrativa a personagem percebe e afirma que “Ainda não estou pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’”. (LISPECTOR, 1994, p. 42). Nesse caso, aceitar a impessoalidade dos pronomes em terceira pessoa marcaria um distanciamento, culminando na desconstrução da subjetividade e proximidade marcada pelos pronomes de primeira e segunda pessoa do discurso.

É interessante observar, ainda, o fato de que a marcação dos personagens não é feita a partir da nomeação, os personagens não possuem nome, mas são identificados a partir da primeira, segunda e terceira pessoa do discurso, corroborando para as impressões já expostas nos parágrafos acima. Entretanto, existe um momento na narrativa em que a narradora-personagem cita um caso no qual o sujeito é identificado a partir do nome de João, conforme citação abaixo

Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos

indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra “João”. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente. (LISPECTOR, 1994, p. 65).

Partindo disso, compreendendo a nomeação do personagem como marcação de uma categoria específica dentro da narrativa, é possível compreender que a narradora-personagem especifica não apenas o personagem, mas também o lugar/região na qual ele se insere, nesse caso, a Amazônia.

Nessa lógica, seguindo o que versa o caso contado pela narradora sobre uma planta mistificada de modo ritualístico pelos indígenas, observa-se a presença de um imaginário da Amazônia enquanto um lugar místico que tende a prevalecer dentro da narrativa, se comparado às demais regiões, considerando que somente este espaço (Amazônia) é marcado pelo nome, enquanto que o próprio espaço/lugar de onde fala a narradora-personagem não se apresenta marcadamente, “Pela janela a lua cobre a minha cama e deixa tudo de um branco leitoso azulado”. (LISPECTOR, 1994, p. 70).

Esse imaginário que situa a Amazônia num universo místico corrobora e faz parte da construção de narrativas que fortalecem e que, por sua vez, sustentam o conceito de Amazonialismo, compreendido, conforme Albuquerque (2016), como o conjunto de narrativas construídas a respeito da Amazônia.

Retornando agora ao processo de autoencontro, é relevante observar que, para que este ocorra, faz-se necessário que se inicie um processo de apropriação da palavra, “É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra”. (LISPECTOR, 1994, p. 27). Depreende-se que até então a narradora-personagem se encontrava habilitada unicamente ao domínio das artes plásticas, mais especificamente da pintura.

Entretanto, ao imergir numa trajetória visando se autoencontrar, reconhecendo que cada coisa tem um instante em que ela é, e ao mesmo tempo almejando alcançar esse instante, reconhecendo-o enquanto fugaz tal qual

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. (LISPECTOR, 1994, p. 20).

A narradora-personagem percebe que somente por meio da palavra conseguirá captar esses instantes, “estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras” (LISPECTOR, 1994, p. 99), os quais são inerentemente fugazes, portanto

não possibilitando serem representados na pintura. Dessa forma, compreende-se que a narradora-personagem percebe que somente por meio da palavra é que conseguirá se autoencontrar, pois no estado em que se percebe a pintura já não representa, e, sobretudo, não capta aquilo que ela gostaria de expressar, como se verifica no trecho abaixo

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras [...] Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras. (LISPECTOR, 1994, p. 14- 22).

Nesse sentido, a narradora compreende a palavra como sendo uma quarta dimensão, como se apresenta no trecho seguinte: “A palavra é minha quarta dimensão.” (LISPECTOR, 1994, p. 14). Há um consenso entre os físicos em relação à afirmativa que postula que vivemos em um universo tridimensional, isto é, composto por três dimensões.

De acordo com Bianchin e Motomura (2010), oficialmente a física reconhece a existência de quatro dimensões, cujas três primeiras estariam relacionadas às noções de comprimento, largura e profundidade que regem o mundo físico espacial tal qual o conhecemos. Por outro lado, a quarta dimensão estaria relacionada ao que, na física, e conforme Hawking (2001, p. 33) se conhece por espaço-tempo, isto é, “tempo e espaço estão intricadamente interligados. Não é possível curvar o espaço sem envolver também o tempo. Assim o tempo possui uma forma”.

Diferentemente da primeira, segunda e terceira dimensão, na perspectiva de Bianchin e Motomura nós não percebemos a quarta, e é justamente por isso que não possuímos o controle de retornar no tempo e nos defrontarmos frente a nossos “eus” passados e futuros.

Partindo dessa lógica, é possível que se compreenda a palavra enquanto expressão por excelência, capaz de representar tanto um universo tridimensional, como o mundo tal qual conhecemos; quanto seres quadridimensionais providos de complexa subjetividade, como o próprio homem. Nesse sentido, a palavra transcende a esfera física espacial, alcançando e representando até mesmo “universos” e “realidades” impossíveis ao homem, pois por meio da palavra é que o indivíduo descobre vários mundos, avança e retrocede no tempo, e ainda, se afirma e reconhece enquanto sujeito, conforme pontua Bakhtin e Volochinov (2003).

Em consonância com essas considerações em torno da palavra, a narradora-personagem irá compreender, portanto, o ato/processo de escrita como

[...] 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. (LISPECTOR, 1994, p. 25).

Matos (2009, p. 313) vai afirmar que “É necessário morrer e nascer inúmeras vezes para se autoencontrar, e somente dessa forma que a experiência pode ser vivida de um modo radical”. Trazendo essa afirmação para o contexto de *Água Viva*, observa-se que é justamente isso que ocorre com a narradora-personagem, “Que febre: conseguirei um dia parar de viver? Ai de mim que tanto morro [...] mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas”. (LISPECTOR, 1980, p. 22-24). Processo este em que a personagem morre e renasce por meio de sua escrita.

A partir da metade da obra, mais especificamente entre as páginas 50 e 51, ao contrário do que até então vinha sendo desenvolvido, em que a narrativa se construía em torno de um eu (narradora-personagem) se dirigindo a um tu (possível amante), a narrativa passa a ser desenvolvida a partir da inserção do pronome em terceira pessoa do singular, ele/ela. Nesse sentido, é possível compreender que a narradora-personagem vence aquele medo inicial, “Ainda não estou pronta para falar em “ele” ou “ela”. (LISPECTOR, 1994, p. 42), que a impedia de se dirigir de modo impessoal a essa segunda pessoa, seu possível amante.

Nessa lógica, entende-se que a inserção do pronome em terceira pessoa surge como elemento para marcar o distanciamento que passa a existir entre a personagem e seu amante, momento este em que a narradora-personagem percebe e começa a aceitar a existência do rompimento

E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício. Sou só e tenho que viver uma certa glória íntima que na solidão pode se tornar dor. E a dor, silêncio. Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver. (LISPECTOR, 1994, p. 77).

Ao passo que a personagem vai aceitando e reconhecendo a ocorrência do término, também vai se percebendo como um ser livre, reconhecendo na liberdade grande responsabilidade. Nesse sentido, é possível se questionar até então o porquê ou, mais necessariamente, qual a responsabilidade exigida pela liberdade, e por que esta relaciona-

se junto à solidão. Como resposta, a própria narradora-personagem esclarece, ainda que de modo implícito, “E quando nasço fico livre. Esta é base de minha tragédia”. (LISPECTOR, 1994, p. 39).

Nessa lógica, percebe-se a liberdade como inteiramente ligada à tragédia/angústia, e isso ocorre, pois, diferentemente do pensamento que compreende a liberdade como algo natural e arbitrário ao homem. Sartre (1970) vai pontuar/defender que o homem é um ser condenado a ser livre, e isso acontece devido, nas palavras do filósofo francês, a existência preceder a essência, isto é, “em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define” (SARTRE, 1970, p. 04).

Nesse sentido, percebe-se que a liberdade surge como um fator a exigir demasiada responsabilidade, considerando que se a existência precede a essência, não existe, portanto, uma natureza humana na qual se possam creditar todas as responsabilidades pelo feito humano. E, desse modo, o homem se angustia por perceber que é o único responsável por suas escolhas, e que tais escolhas dizem respeito e afetam não apenas ao homem enquanto indivíduo, mas a toda coletividade.

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. Você é você. É vasto, vai durar. (LISPECTOR, 1994, p. 101).

Finalmente, conforme a citação acima, percebe-se que é somente quando a narradora-personagem aceita a existência do distanciamento e rompimento amoroso, que ela então se autoencontra. Em consonância com isso, interessante também é observar a extrema coesão interna com a qual o texto se inicia e finda, onde, na verdade, início e fim, ao contrário de demarcarem linearmente posição inicial e final do texto, são duas partes que se interconectam, culminando numa produção que além de não produzir uma estória fixa, não possui nem começo e nem fim, “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”. (LISPECTOR, 1994, p. 101).

Figura I. Coesão interna de *Água Viva*



Fonte: Elaborado pelo autor.

De acordo com a figura acima, ratificando o processo de coesão interna do texto, observa-se a extrema semelhança linguística entre as formas como se inicia e se é concluído o texto, cujo primeiro momento se constrói por meio da negação, marcada pela expressão, “E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão”. (LISPECTRO, 1994, p. 40). E o segundo momento se encerra a partir da aceitação de que “Simplesmente eu sou eu. Você é você. É vasto, vai durar”. (LISPECTOR, 1994, p. 101). Por fim, torna-se possível inferir, portanto, que é a partir dessa trajetória percorrida entre a morte e o renascimento por meio da palavra/escrita, entre a negação até a aceitação do rompimento amoroso, que finalmente a narradora-personagem de *Água Viva* se autoencontra.

Considerações Finais

Diante do que abordamos até aqui, fora possível constatar na obra clariciana a presença das três forças que, segundo Barthes (2007), comportam o texto literário, *mimesis*, *mathesis*, *semiosis*. Percebe-se a presença da *mimesis* (representação da realidade) na própria história (a partir do olhar focado nesta análise) que destaca a existência de uma relação amorosa entre a narradora-personagem e uma segunda pessoa,

relação esta que representa perfeitamente os laços humanos materializados no mundo real, conforme terminologia platônica.

A *mathesis* (mobilização dos diversos campos dos saberes) também é um componente que se apresenta no texto de Clarice, pois, como pudemos verificar na frase “E quando nasço fico livre. Esta é base de minha tragédia”. (LISPECTOR, 1994, p. 39), existe a presença de um saber para além do linguístico, o filosófico, mais especificamente situado na corrente existencialista sartreana. Na citação abaixo,

Quero que me enterrem diretamente na terra embora dentro do caixão. Não quero ser engavetada na parede como no cemitério São João Batista que não tem mais lugar na terra. Então inventaram essas diabólicas paredes onde se fica como em um arquivo. (LISPECTOR, 1994, p. 83).

Por sua vez, já se percebe a presença de um saber sociológico, atrelado a uma prática social que marca a tradição de algumas culturas em enterrar seus entes queridos sob a terra, cuja narradora-personagem, podemos inferir, se encontra também inserida nesta prática, ratificando seu posicionamento de negação frente a um processo que vai de encontro à sua tradição cultural.

E, finalmente, a *semiosis* (o ato de transgredir a linguagem), compreendida como o processo de construção da materialidade (texto) que sustenta a narrativa, construção esta que se firma mediante o processo de desautomatização do signo linguístico. Também é um fator que se mostra visível em *Água Viva*, em trechos como “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, 1994, p. 26), cujo processo de construção certamente se apresenta de modo a desestabilizar e ultrapassar os efeitos da linguagem cotidiana.

Desse modo, a partir do processo de construção da narrativa, assim como dos elementos citados acima, nos foi possível perceber como se efetivou a formação do percurso de autoencontro no qual a narradora-personagem se lança em busca, trajetória esta movimentada entre a morte e o renascimento por meio da escrita, entre a negação do rompimento/conflito amoroso, e aceitação.

O autoencontro se consolida e se firma diante do momento em que a narradora-personagem aceita a inexistência de uma proximidade afetiva junto ao seu amante, e reconhece a possibilidade do distanciamento não como uma fatalidade e fim em si mesmo, mas como um ciclo que, assim como a própria tessitura textual, incessantemente continua, “O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me

ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada”. (LISPECTOR, 1994, p. 101).

Referências

- ALBUQUERQUE, G. R. Amazonialismo. In: ALBUQUERQUE, G. R; PACHECO, Agenor Sarraf (Orgs.). *Uwa'küriü - Dicionário analítico* (fascículo 1). Rio Branco: Nepan Editora, 2016. p. 73-96.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V.N. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Prazer Do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- _____. *S/Z*. Tradução Lea Novaes. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BIANCHIN, Victor; MOTOMURA, Marina. *Quantas dimensões a física conhece?* Disponível em < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quantas-dimensoes-a-fisica-conhece/>> Acesso em: 25 jul. 2018.
- BOENO, Neiva de Souza. Água Viva, De Clarice Lispector: Crítica Textual, Escritura Entrelinhar, Palavra Objetivada. *Revista Da ABRALIN*, V.16, N.2, P. 387-414, Jan./Fev./Mar./Abr. 2017.
- HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Mandarim, 2001.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 13 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- MATOS, Anderson H. “Romance Sem Romance”: O Caso De Água Viva De Clarice Lispector. *Letrônica*. v. 2, n. 1, p. 306 - 316, julho 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

Artigo recebido em: 10/08/18

Artigo aceito em: 13/09/18