

ÁGUA VIVA: POR UMA ONTOLOGIA POÉTICA DO ROMANCE

ÁGUA VIVA: AFOR A POETIC ONTOLOGY OF THE NOVEL

Nathaly Felipe Ferreira Alves¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo compreender o livro *Água Viva* (1973), escrito por Clarice Lispector, por meio de uma perspectiva que assume o caráter ontológico do romance, marcado por uma construção verdadeiramente poética e que, portanto, aproxima o texto a determinados mecanismos utilizados na poesia, particularmente a moderna, filiada consequentemente, a determinadas práticas da arte moderna em geral. Para tanto, parte-se dos estudos de Anatol Rosenfeld (2015) e de Marthe Robert (2007) sobre o estudo do gênero romance e de Paul Valéry (2007) e Octavio Paz (2012), no que diz respeito ao estudo da poesia, sua lógica e seus procedimentos.

PALAVRAS-CHAVE: *Água Viva*; Clarice Lispector; Romance; Construção poética; Ontologia poética do romance

ABSTRACT: This work aims to understand the book *Água Viva* (1973), written by Clarice Lispector, through a perspective that assumes the ontological character of the novel, marked by a truly poetic construction and, therefore, approaching the text of certain mechanisms used in poetry, particularly the modern, affiliated consequently, to certain practices of modern art in general. For this purpose, Anatol Rosenfeld's (2015) and Marthe Robert's (2007) studies of the novel genre are used, such as Paul Valéry's (2007) and Octavio Paz's (2012), regarding the study of poetry, its logic and its procedures.

KEYWORDS: *Água Viva*; Clarice Lispector; Novel; Poetic construction; Poetic ontology of the novel

Este trabalho apresenta-se como um esboço de reflexão que privilegia observar o caráter genuinamente híbrido do gênero romance, refletindo particularmente sobre seu entrelaçamento com a poesia, a partir da leitura da obra *Água Viva* (publicada em 1973) de Clarice Lispector. Para tanto, partimos do pressuposto de que este livro congrega, em seu arcabouço temático-estrutural, questões que recuperam sensivelmente discussões acerca da própria concepção do gênero que, desde sua gênese, configurar-se-ia “legitimamente

¹ Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Bolsista FAPESP. E-mail: nathaly_felipe@hotmail.com.

bastardo”² justamente por absorver, de diversos outros gêneros literários, temas e formas distintas.

A leitura de *Água Viva* também permitiria aproximações com o que alguns críticos, especialmente Anatol Rosenfeld (2015), ponderam sobre determinadas características que os romances modernos e contemporâneos abarcariam. Haveria, nessas expressões literárias, a conciliação de certas práticas de escrita às da pintura moderna (não figurativa e que se desvia conscientemente do conceito de “perspectiva”). O “eterno-agora” temporal empreendido em tais obras substituiria as formas de narração no pretérito, reconfigurando a própria “perspectiva histórica” da narrativa, tornando-a desarticulada em seu plano cronológico. Além disso, surgiria um certo distanciamento do “realismo retratístico” dos romances modernos clássicos do século XIX, na medida em que os romances do século XX revisitariam, até as últimas consequências estilísticas, o legado do “realismo psicológico” do século anterior, promulgado de forma decisiva pelo “monólogo interior”, por exemplo. Em outras palavras, os romances modernos e contemporâneos revolveriam o “subsolo interior” de suas personagens que não mais agem, mas que pensam sua relação “eu”/ “mundo” ou intensificam seu processo de interiorização, via escritura literária.

Marthe Robert, no ensaio “Por que o romance?” (2007), discute a intrincada determinação que leva os romances a “contar uma história”, utilizando-se essencialmente da prosa. A autora inicia suas reflexões pensando numa possível origem do gênero³, afirmando

² Sobre a gênese “bastarda” do romance que, em seus primórdios (levando-se aqui em consideração as publicações oitocentistas de Defoe, Richardson e Fielding) passa por depreciação crítica por parte de alguns de seus contemporâneos, Sandra Guardini Vasconcelos afirma que: “Para além das acusações de sedição, blasfêmia, obscenidade ou difamação que fustigaram o romance em diferentes momentos da sua história, esse ‘vão caudal de tinta sobre papel esfarrapado’ teve ainda de se haver com aqueles que o consideravam apenas um gênero bastardo, destituído de tradição e da nobreza do teatro e da poesia. Um *parvenu* da República das Letras, o romance não mereceria senão desprezo e desconfiança, e o *establishment* literário não perdeu as oportunidades de golpeá-lo, como o fizeram Pierre Nicole ou Gotthard Heidegger.” (VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “O romance como gênero planetário: a cultura do romance”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, São Paulo, mar. 2010.).

³ Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012, p. 55), localiza as origens do romance na publicação do *Quixote* de Cervantes, ao problematizar a relação entre escrita romanesca e realidade. De acordo com o crítico: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo [pensando-se o século XX], esse procedimento tornou-se questionável.”

que o romance seria fruto de uma mescla de discursos literários e extraliterários diversos, uma vez que:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia [sic]; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. Quanto ao mundo real com que mantém relações mais estreita que qualquer outra forma de arte, permite-se-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que faz dela no seio de seu mundo fictício. Se fizer questão, é livre para se sentir responsável por seu julgamento ou sua descrição, mas nada o obriga a isso: nem a literatura nem a vida pedem-lhe contas da forma como explora seus bens (ROBERT, 2007, p. 13-14).

O romance já nasceria com a vocação ilegítima de sincronizar uma emaranhada tessitura de formas estilísticas diversas, dada a potência de liberdade escritural e discursiva que carrega. Destarte, esse gênero literário, apesar de ter um íntimo relacionamento com o real, pode (exatamente por isso mesmo) redimensioná-lo literariamente, conforme lhe aprouver. O romance, nesse sentido, não importando sua localização na cronologia literária (notando-se que alguns teóricos relacionam o seu surgimento com a própria noção de “literatura”, em detrimento do que se entendia por *Belles Lettres*), imprime em sua escritura uma nova forma de entendimento do dado mimético: aproxima-se à realidade, mas faz dela o que deseja. Dessa maneira, não seria fruto de uma “ilusão teórico-crítica” a ideia de que mesmo os romances modernos clássicos configurar-se-iam como um produto “ilusoriamente real”, a despeito da *mot juste* ansiada por Flaubert.

O gênero romanescos, portanto, surgiria como o grande representante das letras apto a não exatamente operar uma reprodução da realidade, mas capaz de “subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos” (ROBERT, 2007, p. 30). Isto posto, o romance se diferenciaria dos outros gêneros, exatamente por sua propensão a deslocar as relações que estabelece com a sociedade, palco em que vigoram todas as posições das categorias humanas às quais ele redefine pelas vias da escritura literária.

Pensando particularmente no romance produzido no século XX, ainda que observando os frutos da primeira metade desse século, Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (ensaio publicado em *Texto/ Contexto I*, nos anos 60) apresenta-nos algumas hipóteses interessantes para pensarmos no romance *Água Viva*, publicado na década de 70.

Rosenfeld (2015, p. 75) parte da premissa básica de que cada momento histórico é portador de um *Zeitgeist* peculiar, que se coaduna às manifestações artísticas abarcadas por ele. A unificação advinda desse espírito de época promoveria não apenas a interdependência, bem como a “mútua influência” (ibidem, p. 76) dos campos autônomos das artes, das ciências e da filosofia, por exemplo. É devido a este espírito unificador, portanto, que a segunda pressuposição do crítico se sustenta. Para Rosenfeld, é importante refletirmos conjuntamente o campo das artes plásticas modernas ao da literatura, primando pela análise de sua “desrealização” constituinte. Colocando em outros termos, o que Anatol Rosenfeld defende é a necessidade de ser pensar o conceito de “desrealização”⁴, que para ele provém da pintura, como uma resposta do século XX à maneira pela qual a mímese passa a ser realizada (ou desrealizada), uma vez que:

[...] a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo (ROSENFELD, 2015, p. 76).

Tal mudança engendrada pelo fazer artístico, particularmente o das vanguardas históricas, pertence, em certa medida, a um ato de ruptura dissonante da herança figurativa,

⁴ H. Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna* (1978), evidencia o conceito de “desrealização” como um procedimento ou uma espécie de dispositivo estético próprio da poesia moderna. A “desrealização” estaria vinculada ao desejo de desvencilhar-se do mimético, tal como Rosenfeld observa na pintura moderna, numa tentativa de esvaziá-lo. Assim, os poemas não poderiam mais ser lidos à luz de uma “visão mimética” de mundo, justamente porque, em seu conteúdo e forma (incluindo-se aí a utilização da linguagem e suas funções), “desrealizar” seria a premissa básica. Como consequência desse ensejo, os poemas tornar-se-iam, em certa medida, “autossuficientes”, haja vista que estariam afastados da realidade. Para além disso, a configuração da própria subjetividade lírica também se modificaria, aderindo à categoria negativa da chamada “despersonalização” do eu lírico, aludida, no estudo do Friedrich, ao fazer poético de Mallarmé.

cujos pontos altos são a noção de perspectiva⁵, que vigorava nas artes desde o Renascimento. No momento em que a pintura moderna abole ou redimensiona a perspectiva, (de) ou (re)modelando o ser humano, a ilusória realidade advinda do plano posto em perspectiva é colocada em xeque, de maneira a negar não apenas uma prática artística, mas toda uma cosmovisão de universo que vigorava, de forma plena, desde o século XVI. O que se verifica nesse rompimento com a lógica clássica, a que o pensamento do *cogito* de Descartes deve, é uma espécie de negação da mimese, em que o mito, a irrealidade, a psicologia profunda, a depuração das instâncias espaço-temporais (unificadora dos tempos passado, presente e futuro, numa espécie de *continuum* de reenvios constantes, em que nada se fixa em um espaço determinado) e o princípio gerador de dúvida frente ao real estremecem a consciência dos indivíduos, já que não existem mais verdades absolutas. De acordo com Rosenfeld (ibidem, p. 81), haveria, no plano das artes e da literatura, um “processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum”, em que:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte.

Por meio dessas associações, Rosenfeld chega a sua terceira hipótese de reflexão sobre o romance moderno: as formas de “desrealização” verificadas na pintura moderna se aproximam àquelas desenvolvidas nos romances, tanto temática quanto formalmente. Mapeando de que maneira isso se estabelece, o crítico afirma que:

[...] A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se

⁵ Rosenfeld (2015, p. 76-77) apregoa que: “[...] A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*”.

na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 2015, p. 83-84).

Quando debruçamo-nos sobre *Água Viva*⁶, de Clarice Lispector, o intenso fluxo de consciência experimentado pela entidade narradora do romance (que se apresenta como feminina, ainda que não se vincule a um “ela” e, talvez por isto, não possua um nome), amalgama-se, delicadamente, em um contra-fluxo espaço-temporal em que não existem dimensões de um tempo cronológico; o que há é um “eterno-nunca”, o “instante-já”. Assim, tanto a instância do narrador, quanto a do leitor, irmanam-se, nunca espécie de rede provisoriamente precária, instituída por uma narrativa porosa, que (des)enreda uma linha comum de leitura e inquire o leitor a mergulhar nessa espécie de “oceano primordial”, em que nadam e sobrenadam, concomitantemente, criaturas aparentemente tão distintas. O ser-autor e o ser-leitor dinamizam-se e, em um jogo de alteridade (paradoxalmente indiciado pela subjetividade extrema indiciada no plano da escrita), ainda que ilusoriamente, trocam de papéis: ambos estão fadados a buscar a essência do que é esta “água viva”. Formula-se, dessa maneira, um sempiterno “ato presente” de escritura e de leitura, que habilita uma mudança de nomenclaturas literárias: o narrador, cuja potência discursiva é autocentrada, perscrutadora de seu próprio interior, cede espaço ao “Eu” (termo tão caro aos estudos da poética) que surge imperioso, não apenas por rascunhar o esboço da “selva escura”⁷ de sua interioridade, mas porque arquiteta poeticamente (pensando aqui na *poiesis* – ato, criação por excelência) imagens que saltam do plano da narrativa, amalgamando-se aos “versos” de uma espécie de “grande poema em prosa” que se articula, linha a linha:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. 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. Continuo

⁶ O título original da obra seria “Objeto Gritante” (há duas versões deste prototexto disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa) e teria mais de 150 páginas. Outra curiosidade é que *Água Viva* foi escrito em um período em que Clarice Lispector estava pintando quadros de natureza não figurativa.

⁷ A metáfora da “selva escura” é muito presente no romance e reatualiza o tópos da “selva oscura” de Dante, no Canto I do “Inferno” da *Divina Comédia*. Se o poeta, no texto medieval, tinha de enfrentar grandes feras para endereçar-se às entranhas infernais do mundo, a entidade narradora de *Água Viva* adentra uma floresta metamorfa e (no exemplo que citaremos, de natureza líquida), aparentemente ínfima, em que ela mesma se transubstancia em existência microscópica indefinida, dirigindo-se para o seu próprio interior: “Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, protozoário.” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem seu instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de 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 refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiamento 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. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

É assim que começa o livro de Clarice Lispector. *In media res*, não se sabe de que, *Água Viva* se inicia por uma oração que não apresenta um sujeito: “É com uma alegria profunda”. Tal não-subjetivação (ou extrema subjetivação não definida) será a tônica do romance narrado por um sujeito que esgarça sua interioridade na trama textual. Apesar de se autodenominar como um “eu feminino” agente de todas as reflexões (e não ações) vislumbradas no texto – jamais entrecortado por “capítulos de ordem episódica” e mantendo-se como um fluxo contínuo – não se sabe de quem se trata este “eu”. É como se essa subjetividade amorfa, irremediavelmente lançada à sorte das páginas “em deriva reflexiva”, tentasse recuperar uma essência perdida e, por este motivo, descobrir-se na própria matéria informe do que irá narrar. Desrealizam-se, portanto, tanto os tropos tradicionais do romance, tais como tempo-espaço bem definidos, assim como a própria constituição da narradora-personagem que, se age, é impelida ao ato de simplesmente falar o que sente e pensa. Sua fala, dessa maneira, é o último lastro do que poderíamos vincular a uma “ação” no e do romance (para além de uma tentativa de descrição do ato de pintar, também metáfora para o fazer artístico) e é justamente pelo ato da fala que a reflexão perene se dissemina.

A narradora clariceana, dado o devido distanciamento crítico, aproxima-se, em certa medida, ao narrador de Dostoiévski em suas *Memórias do subsolo*⁸ (novela escrita em 1864 que se afasta do expediente da “descrição episódica” do mundo para imergir na subjetividade do sujeito que não mais age, mas fala o tempo todo), quando se dirige ao seu leitor e expressa o desconforto de seu narrar:

Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo. Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Além disso, a narradora de Clarice Lispector exprime, tal como o “homem do subsolo” um mal-estar interior profundo. Se na narrativa do escritor russo a questão de sua indisposição é um problema no fígado⁹ (algo que poderia aproximá-lo à teoria dos humores e à bile negra, fonte da melancolia), em *Água Viva*, o mal-estar é interdito e até mesmo impulso para a criação (reatualizando uma espécie de “fingimento poético”), também de certa forma melancólica, que se estabelece:

Não me sinto bem. Não sei o que é que há. Mas alguma coisa está errada e dá mal-estar. No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me

⁸ Bakhtin (2008, p. 59-60), no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, discute questões acerca de *Memórias do subsolo* que dizem respeito aos procedimentos técnicos que desaguam no conceito de polifonia, baseado nas singularidades do “narrador-personagem tagarela” de Dostoiévski. O que o teórico russo reflete é a forma pela qual o “homem do subsolo” se relaciona consigo mesmo, como o outro e com o mundo: a partir do expediente da palavra. Assim sendo, por meio da palavra que pensa sobre si e sobre o mundo, a protagonista da narrativa de *Memórias do subsolo* constitui-se como o primeiro representante do que Bakhtin denominaria como “herói ideólogo”, na medida em que: “[...] O que o ‘homem do subsolo’ mais pensa é no que os outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada ideia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa. [...] Ele [o escritor Dostoiévski] não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo.”

⁹ No primeiro parágrafo da novela, o narrador-personagem denuncia seu estado: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15).

aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado (ibidem, p. 44).

A metáfora do subsolo também se apresenta, de certa maneira, nos trechos em que a entidade narradora do romance de Clarice se refere às grutas ou à floresta escura que pinta (relatando uma de suas pouquíssimas ações), instaurando uma figuração digna de um quadro surrealista:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e carnisais desejos de realização, e tudo isso é uma prece negra, e um pedido rastejante de amém [...] (ibidem, p. 20).

Indiciávamos, mais acima, a possível potência poética desse romance. Cremos que essa força não advém de um possível (e desajustado) vínculo com a “lírica”, simplesmente porque a entidade narradora é antes de tudo um “eu”¹⁰. A grande questão é que *Água Viva* revela, em sua armação estrutural, elementos que aproximam essa obra a determinados procedimentos poéticos e, por isso, constroem-se imagens lírico/poéticas marcantes.

Aproximando-nos dos dois primeiros parágrafos do romance, acima citados, para além da indefinição constitutiva do primeiro período, lemos no segundo: “É uma tal aleluia.”. Tal sentença, diferentemente da anterior (“É com uma alegria profunda”) apresenta o termo sintático que designa a função de sujeito do verbo “ser” (“uma tal aleluia”), sempre mencionado no tempo presente do indicativo. Não há, contudo, um termo que constitua o predicativo deste sujeito, que apenas “é”. Além disso, o segundo período introduz no texto a noção do canto, da “aleluia” (canto de júbilo para cristãos, entoado nos tempos da Páscoa e da Ressureição), que acreditamos estar disseminado em toda a constituição estrutural e discursiva do livro, uma vez que a reiteração de tropos figurativos, muitas vezes ocasionadas pelo paralelismo sintático e semântico (em certos momentos aproximados inclusive aos refrãos dos cantos entoados) são determinantemente frequentes na obra.

¹⁰ Até porque esta noção de “eu” mencionada por Anatol Rosenfeld (2015) parece-nos estar muito mais vinculada à reflexão de ordem psicanalítica (que também percebemos no romance, ainda que não seja o foco de nossa presente discussão), por assim dizer, do que com as investigações relacionadas ao vínculo entre “prosa” (romance) e “poesia” que tentamos estabelecer.

A “aleluia” indicada, no entanto, não provém de uma melodia harmoniosa, tais como as dos ritos religiosos: rasga-se em grito puro, na garganta do “eu” que o intui. Tal júbilo não comemora grandes atos que são da ordem do “por vir”, como na sintonia cristã, mas amalgamam brutalmente todos os tempos em um “instante-já” eterno, em que o “eu” que narra se vê preso, ele mesmo fundido “com o mais escuro uivo humano da dor de separação” que é também “grito de felicidade diabólica”. Assim, as primeiras linhas do romance explicitam “poeticamente” o fundamento constitutivo de sua busca. A metáfora do nascimento e conseqüentemente do descobrir-se insurge de forma insólita: vislumbramos a dor do parto de um ser, cujo bramido tem uma natureza de “felicidade diabólica”. Tal sentimento contraditório pode ser possível se lido por meio da dor da separação irremediável com a figura materna, que apesar de traumática, possibilita “profanamente” (fora da zona do sagrado e, portanto, em estado contínuo de imersão nas tramas de uma realidade quase impossível, ainda que a única a ser sentida pelo sujeito que “fala”) um ato de liberdade do ser por excelência, uma vez que, conforme o próprio “eu” afirma: “[...] ninguém me prende mais”.

Na próxima seqüência de períodos, relativamente curtos, essa voz destituída de uma forma corpórea definida, afirma que deseja o “[...] plasma – quero me alimentar diretamente da placenta”. Este “plasma”, termo que fluirá em diferentes momentos da narrativa, repete-se, metamorfoseando-se por meio ora do procedimento da sinonímia, usado para reiterar e alargar o sentido da palavra, bem como metaforicamente, de modo que, a cada vez que se aluda ao “plasma”, a transposição do nível semântico do termo aponte para a temática de errância ou de busca contínua pela essência informe do “eu”.

No mais, o plasma pode ser entendido tanto como a chamada quarta dimensão da matéria, obtida por meio do superaquecimento dos gases, fazendo com que suas moléculas se rompam, produzindo-se, assim, íons e elétrons neutros entre si. Pode-se conceder como plasma também a parte líquida do sangue, responsável pelo transporte de substâncias pelo organismo, inclusive o oxigênio e nutrientes essenciais. Nesse sentido, o plasma se aproxima à imagem da placenta, como a bolsa líquida em que o feto se nutre durante os meses de gestação. Plasma e placenta, portanto, não se aproximam apenas no nível sonoro dos vocábulos (com a reiteração fonética do afixo “pla” seguido do fonema /s/), mas também pela carga semântica que carregam: ambos se correlacionam a partir de sua função “interior” e “nutridora” do ser.

No trecho “[...] estou tentando captar *a quarta dimensão do instante-já* que de tão fugidioso não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (destaque nosso), por exemplo, o plasma transubstancia-se na quarta dimensão não mais da matéria (posta que esta é insondável e aparentemente impossível ao toque do “eu”, apesar de ser o índice mais próximo de uma “realidade tangível” a ele), mas na quarta dimensão do instante, em que o tempo cronológico já não existe e agencia um novo espaço-tempo plural, amorfo e, principalmente intempestivo, justamente por agregar todos os tempos em um – apenas neste “instante-já” eterno – numa atitude aproximada àquela em que Agamben¹¹ observa como se dá a contemporaneidade. Já no excerto:

[...] Só no ato do amor – *pela límpida abstração de 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 joia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes [...]*” (destaques nossos).

A palavra “plasma” recupera uma das formas visíveis de sua matéria essencial: as estrelas. Esferas de luz (e de plasma) que flutuam errantes pelo cosmo, esses corpos siderais produzem e emitem energia, a partir de sua luz própria, em movimento contínuo. Seu deslocamento na esfera celeste, contudo, faz-se de maneira imperceptível ao observador na Terra. Em processo análogo à imagem que se cria da “abstração de estrela” a entidade narradora do romance baila erraticamente em um tempo-espaço indefinido em que o que se determina é o desejo constelar de se alcançar o intangível (o mundo caótico que se estabelece ao redor de uma voz que ecoa, aparentemente, no vazio). A imagem analogicamente reiterada da estrela remodela-se no “instante de impessoal joia” que “refulge no ar”, aproximando-se também à configuração plasmática do próprio “eu” que tenta formalizar-se via texto, dinamizando-se, assim, em um corpo estranho que se apresenta sensibilizado “pelo arrepio dos instantes” que o comovem e o fazem continuar a escrever.

¹¹ Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009, p. 65) apregoa, partindo das reflexões sobre as “Considerações Intempestivas” de Nietzsche e o poema “O século” (1923) de Osip Mandel’stam, que se manter na condição de contemporâneo exige um ato de coragem, uma vez que isso “significa ser capaz não apenas de manter o olhar fixo no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. Esse distanciamento do próprio momento presente se deve ao fato de que o homem contemporâneo reside na lacuna que as fraturas temporais provocam. A cronologia, assim, é transformada pela contemporaneidade e suas questões (sua urgência, sua intempestividade e seu anacronismo), instaurando em tempo de “não mais” e “mais não”.

A escrita quase compulsiva da narradora realiza-se, dessa maneira, sempre agenciada pelo “monólogo interior” comentado, dentre outros estudiosos, por Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012). Para o teórico, por meio dessa forma estilística, propiciada pelo fluxo de consciência, o narrador contemporâneo seria capaz de tragar o mundo que o circunda para o seu interior, remodelando-o de forma não mais tributária à mímese “clássica”. Seria a instância-narradora a responsável pela criação do mundo (e não mais pela descrição de um mundo previamente concebido), uma vez que:

[...] O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista [sic] do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2012, p. 58).

Dessa forma, seria o fluxo de consciência – gerenciado pelo “monólogo interior” – um dos eixos técnicos motivadores do romance *Água Viva*, na medida em que o que está em jogo é a captura da essência da consciência de si e do mundo (mundo este fraturado por acontecimentos que imprimem uma espécie de “semântica da distância” que, de certa forma, apaga os sujeitos), como percebemos nos seguintes trechos, que apesar de já mencionados anteriormente, ilustram bem o estado da questão:

Quero apossar-me do é da coisa”/ [...] “Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já”/ [...] “Quero captar o meu é”. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

À esta altura, a “aleluia” previamente indiciada pela entidade que narra ganha um duplo movimento de interioridade/ exterioridade: na tentativa perene de captar sua essência,

sua voz desfia-se, sob o prisma do canto, júbilo instintivo de pássaro¹², que não canta para o deleite humano, mas para consagrar sua natureza. Aqui, tanto o natural ou profano quanto o artificial (ou criado convencionalmente) e o sagrado se fundem em um rito cotidiano que reitera e remodela, concomitantemente, a “aleluia” a ser entoada, o tema do “instante da existência do sujeito” a ser, página a página, arquitetado.

Além disso, o tema do canto (que sugere, antes de qualquer coisa, o gesto da fala, a tentativa da voz de extrapolar o claustro do corpo indefinido), ora “gritado” como no início da narrativa, ora “mudo”¹³, como percebemos em:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piroetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Entretece um enredo pleno de vazios, inquiridor da constante busca “do ser”. A questão da essência dos seres, portanto, será o princípio diretor da narrativa fragmentária do “eu” que se insinua. Ainda que o sujeito expresse ser impossível realizar tal ingrata tarefa, uma vez que é atravessado pela essência de outrem, acreditamos que uma das maneiras que ele utiliza para tentar captar o “é” e o “é da coisa” (mesmo sabendo que o plano lógico da linguagem não o permita fazê-lo) é o uso pronome “it”, recorrente em muitos momentos do romance. Citamos aqui sua primeira aparição:

¹² Imagem recorrente no livro, o tropo figurativo do pássaro agencia uma espécie de símbolo da existência “peregrina” ou errática do “eu” que vive “atravessando noites e dias no vento” (parafrazeando Cecília Meireles) agonicamente, em um mundo-plasma desencarnado da matéria ordinária da realidade: “A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo” (ibidem, p. 14).

¹³ H. Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1978), tece comentários importantes acerca do tópos do silêncio na poesia de Mallarmé que consideramos pertinentes também para pensarmos sobre esta “mudez” que se estabelece em *Água Viva*. O silêncio, espécie de “apuro irremediável” pelo qual todo escritor e, em especial, o poeta necessariamente passa, devido à própria constituição insuficiente da língua, impele-o a agenciar continuamente imagens que sintetizam a distância entre o ser e a palavra a fim de, pelas vias do poético, superá-las ou, contrariamente, interiorizá-las: “Mallarmé conhece e quer a proximidade do impossível. É a proximidade do silêncio. O silêncio penetra em suas poesias por meio das coisas ‘caladas’ (porquanto abolidas) e por meio de uma linguagem que se tornou, com os anos, cada vez mais concisa quanto ao vocabulário, cada vez mais suave quanto a musicalidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 118).

Mas há 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. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo (LISPECTOR, 1998, p. 30).

É interessante observarmos o uso de “it”, pronome da 3ª pessoa do singular na língua inglesa. Esse pronome é usado quando o sujeito das orações não são pessoas (podendo ser ideias, animais, objetos...) ou quando as orações não possuem sujeito. Na língua portuguesa, portanto, “it” assume, por vezes, um valor semântico esvaziado, se pensarmos em sua segunda possibilidade de uso. O que a entidade narradora de *Água Viva* realiza, contudo, é a subversão do pronome, uma vez que lhe atribui, ainda que não consiga defini-lo, um sentido essencial na narrativa:

Minha voz cai no abismo do teu silêncio. Tu me lêes em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. *O âmago sensível. E vibra-me esse it.* – destaque nosso. (ibidem p. 56)

É como se o “it” se configurasse como uma forma informe de lucidez que paradoxalmente alucina, revolvendo as entranhas do sujeito de maneira a instituí-lo enquanto outra forma de ser no mundo, em que a racionalidade não define mais existência humana, propiciando, quem sabe, uma nova forma de existência analógica (porque além da lógica) e de certa forma poética: “Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it.” (ibidem, p. 54).

Essa lucidez que acomete o “eu” insinuado no romance processa, no influxo textual, novas cores: o movimento narrativo de *Água Viva* aproxima-se às pinceladas de uma tela abstrata, em que o figurativo se perde, tanto na grande metáfora do título da obra, quanto em seus procedimentos formais que dançam em ciranda espiralada, tal como vislumbramos no seguinte trecho:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é [sic] por causa do mesmo segredo que me

faz escrever agora como se fosse a ti, *escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma* – destaque nosso. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

A instância narradora parece-nos revelar o método de construção de pensamento da “lógica imaginativa”¹⁴, descrito por Paul Valéry, no ensaio “Introdução ao método de Leonardo Da Vinci”. Tal lógica adviria do método de construção da obra artística, em que se conjugariam tanto o “cálculo” quanto a “imaginação” a fim de que se formulasse um pensamento analógico e, de certa forma, poético, por colocar em funcionamento técnicas que congregam uma concepção de arte que pendule “entre as coisas cuja lei de continuidade nos escapa” (VALÉRY, 2007, p. 135).

Supomos que a “lógica imaginativa” de *Água Viva*, perfaz-se, por exemplo, no momento em que elementos aparentes díspares do “fazer prosaico” nele se integram, potencializando formal e semanticamente, movimentos próprios da escritura poética, tal como a modulação rítmica ondulatória, produzida pela aliteração dos fonemas nasais “redondo, enovelado”/ “instantes”/ “treme sempre” (entrecortada pelos fonemas orais/abertos, acentuados graficamente em “tépido”, “frígidos” e “água”, acompanhados ou não por consoantes constrictivas ou oclusivas). Tal dinâmica rítmica, simula, no plano sonoro, a ondulação que se criará no plano imagético, em que a reiteração do tropo criado sonoramente ressoa na metáfora da oscilante “água do riacho que treme sempre por si mesma”, sintetizadora do método artístico utilizado para conceber seja quadros, seja textos. É dessa maneira que acreditamos que o romance de Clarice Lispector pode se aproximar à poesia, uma vez que seu fluxo narrativo se engendra através da condensação empreendida pela lógica do pensamento poético. Pensamento este amparado pela “hesitação prolongada” entre o som e o sentido (VALÉRY, 2007), que não deixa de ser também uma hesitação entre a enunciação e o enunciado, entre o pensamento e a reverberação da voz; que ressoam e

¹⁴ Valéry parte da análise de esboços de Leonardo da Vinci para evidenciar como a lógica matemática e a das linguagens artísticas, por assim dizer, poderiam gerar o que ele denomina como “lógica imaginativa”: “[...] Os geômetras poderão introduzir o tempo, a velocidade no estudo das formas da mesma maneira como poderão desviá-las dos dos movimentos; e as linguagens farão com que um quebra-mar *se alongue*, com que uma montanha *crezca*, com que uma estátua *se erga*. E a vertigem da analogia, a lógica da continuidade transportam essas ações ao limite de sua tendência, à impossibilidade de uma pausa. Tudo se move de grau em grau, imaginariamente” (VALÉRY, 2007, p. 141). Ao refletir sobre como o pintor italiano desenvolvia, passo a passo, suas obras, Valéry reitera que o caráter orgânico das realizações científicas e artísticas de Da Vinci baseava-se em um contínuo fazer/desfazer-se em rascunhos. Nesses esboços, realizava-se a observação precisa do mundo, o estudo metódico das formas anatômicas e a correlação dos artefatos, criados pela tecnologia do homem, aos elementos provenientes da natureza, tudo isso de maneira em que a abstração lógica e o impulso criativo operassem conjuntamente.

ressignificam sempre um ao outro, operando justamente na relação desses diferentes sistemas de produção de sentidos.

As imagens de natureza poética de *Água Viva* interseccionam instâncias diversas do fazer artístico. Aludindo a esferas distintas da arte, seja pictórica, musical ou literária, o “eu” que narra confunde-se com as figuras que povoam o universo interdito que cria, insurgindo metalizado nas imagens mítico-poéticas reconstituídas por seu discurso ininterrupto, cujo ritmo cadenciado sugere a construção de uma espécie de grande “poema em prosa”, plasmado em situações microepisódicas fragmentadas, tal como uma fotografia, que se dispersa na fluidez textual:

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 num flash fotográfico.

O que diz este jazz que é improvisado? diz [sic] braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa (LISPECTOR, 1998, p. 23).

O princípio da analogia ou da “lógica imaginativa” estaria, dessa maneira, disseminado em toda a obra. À título de ilustração, citamos um trecho em que a narradora principia a examinar sua relação com o mundo e de que forma pretende aproximar-se dele, em um estado puro de diferença e transformação. Nesse entrelugar – cujas classificações específicas das entidades tanto “humana” quanto “romanesca” extrapolam suas fronteiras e não se definem mais por uma lógica estritamente racional de mundo – amalgamam-se, texto e sujeito, numa espécie de auto e retroconstrução contínuas:

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instinto e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é marcada. *Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.* – destaque nosso (ibidem, p. 13).

Ao suscitar imagens que saltam do plano de uma narrativa fragmentariamente linear, a entidade que narra em *Água Viva*, cria um universo único, em que as palavras – estrelas incandescentes (transsubstanciadas no “plasma” do influxo textual) –, forjam seu império de luz. Por meio da saturação dos significantes, que se condensam, a fim de se carregar de plenos significados, uma espécie de “esfera poética” se modula no romance. A famosa expressão é de Octavio Paz. Em seu livro *O Arco e Lira* (2012, p. 84), o autor afirma que: “O poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente [sic] no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”. Ainda que o poeta-crítico se refira especificadamente à escrita de poemas neste trecho, pensamos que a aproximação do conceito à escritura de *Água Viva* seja plausível, à medida que o fluxo de consciência da narrativa, gerenciado pelo “monólogo interior”, ganha potência por meio das imagens poéticas construídas, uma vez que:

[...] A imagem faz as palavras perderem a sua mobilidade e intercambiabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. A volta da linguagem à sua natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, se mostra assim como o passo preliminar de uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, de repente deixa de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem (PAZ, 2012, p. 116).

Tal condensação imagética provocada pela linguagem poética gera um estado “estranhamente” novo de existência do “eu”, uma vez que, por não raras vezes, é exatamente a “primeiridade do olhar” o fulcro do “estar-no-mundo” rarefeito do sujeito. A consequência disso é, entre outras coisas, o burilamento constante do nível sintático e semântico das frases, que já não podem dentro de um prisma estritamente lógico dar conta da situação instituída na narrativa. Por isto mesmo, o nível sintagmático dos parágrafos atravessa a injunção entre “cálculo” e “imaginação” e instaura seu discurso poeticamente (reativando o poder “originário” da *poiesis*), ou pela “lógica imaginativa”, haja vista que: “[...] Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

As imagens “estranhamente” poéticas pululam o texto, abrindo uma paradoxal (a)perspectiva do real, de maneira que se explore todas as sensações do sujeito que narra: “Que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume.” (LISPECTOR,

1998, p. 56). Além disso, a própria perspectiva prosaica se desloca, na medida em que o romance rearticula a posição de seus períodos, abraçando, por vezes, a protoforma de um poema entretecido no fluxo narrativo, por meio da repetição imagética e da cesura sintático-semântica que quase agencia uma espécie de *enjambement*:

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda.

Tremeluz e é elástico. [...] (ibidem, p. 28).

Parece-nos que a preocupação denunciada desde o início da narrativa de *Água Viva* é a tentativa de captação da essência do ser. Apesar de penosa, tal resolução se ratifica versando o fluxo de consciência de um “eu” de natureza líquida que, tal como a água-viva do reino animal, esvai-se pelas mãos de quem a deseja tocar concretamente. Nesse sentido, pensar em uma possível motivação para a gênese dessa obra, articulando o seu discurso à sua estrutura formal, inspira-nos a observar, de fato, uma verdadeira tentativa de se criar, em certa medida, uma ontologia do ser, pelas vias da linguagem.

Ocorre que, pelo que pudemos observar, a língua se demonstra insuficiente para tal intento. A instância narradora do livro passa a realizar operações formais, de maneira a burlar o sistema linguístico lógico-referencial e habitar, de forma originária, o campo de criação da linguagem poética por excelência. Acreditamos que seja por esse motivo que o texto de Clarice Lispector se desvia tanto do que poderíamos chamar de “prosa tradicional de um romance”. Ao buscar as origens do ser, o livro potencializa, na verdade, também uma ontologia da própria linguagem artística e recorre a determinados procedimentos poéticos para alcançar esse desejo, uma vez que:

A forma mais elevada da prosa é o discurso, no sentido direto da palavra. No discurso, as palavras aspiram assumir um significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo, traz em si um ideal inalcançável, porque a palavra se nega a ser mero conceito, apenas significado. Cada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce

contra a própria natureza da palavra. [...] No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona (PAZ, 2012, p. 29-30).

Pensando, portanto, na relação entre prosa e poesia proposta a partir da leitura de *Água Viva* (em que o “método poético”, por assim dizer, advém da necessidade ontológica de se definir o ser que narra e o mundo em que ele se manifesta), supomos que escrita clariceana empreende de maneira magistral o que Rosenfeld (1994, p. 45) afirma: “uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra”.

A escritura de *Água Viva*, por articular livremente formas e gêneros discursivos diversos, afirma não apenas uma operação “estilisticamente contemporânea”, como se poderia supor, mas a própria origem do gênero romanesco, conforme pudemos refletir, a partir de nossas proposições iniciais, inspiradas por Marthe Robert (2007). Se a construção da obra se trata, de acordo com o que rascunhamos acima, de um tipo de organização ontológica do ser baseada, por sua vez, na ontologia poética da linguagem, não seria estranho haver o atravessamento da poesia na prosa (vislumbrado como elemento constitutivo do livro), já que a própria natureza do gênero romance propicia tal fenômeno. Além disso, o livro de Clarice Lispector se acopla ao “espírito de época” observado por Anatol Rosenfeld, aderindo a determinados temas, tal como a “desrealização” advinda da pintura e poesia modernas (amalgamadas às próprias ações da narradora do romance), por exemplo, ou à “enfocação microscópica aplicada à vida psíquica” (ROSENFELD, 2015, p. 84) de um “eu” que se esboça, em pinceladas poeticamente abstratas, ao leitor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2012, p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROBERT, Marthe. “Por que o romance?”. In: *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-31.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e romance moderno”. In: *Letras e Leitura*. São Paulo/ Campinas: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 41-63.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/ Contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 75-97.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3 reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “O romance como gênero planetário: a cultura do romance”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100011>. Acesso em: 15 out. 2018.

Recebido em 27/06/2019.

Aceito em 15/12/2019.