

TERCEIRA MARGEM

Eduardo dos Santos Coelho

UFRJ

O *free-jazz* da palavra

Para Eucanaã Ferraz, em agradecimento.

Cada escritor é transpositor literário de elementos espirituais ou técnicos da pintura, da escultura ou da música. Alguns mesmo são espíritos cíclicos, e realizam literariamente a síntese de todas as artes.

Manuel Bandeira¹

Resumo: Estudo das relações entre sistemas semióticos no livro *Água viva*, de Clarice Lispector. São destacados, entre outros, o corpo da escrita escrito pelo corpo, a improvisação, a experimentação artística.

Palavras-chave: Literatura, música e pintura.

Abstract: Study of the relationships among systems semiotics in the book *Água viva*, of Clarice Lispector. They are outstanding the structure of the writing writing for the body, the improvisation, the artistic experimentation, among other.

Keywords: Literature, music and painting.

Água viva (1973), de Clarice Lispector, é inclassificável. Categorias de gênero são inadequadas para estudar suas características textuais, o que está sinalizado pela narradora: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais."². A epígrafe – um fragmento de Michel Seuphor – já revela interesse da autora pelas relações entre sistemas semióticos (literatura, pintura e música), o que problematiza ainda mais a questão:

TERCEIRA MARGEM

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 incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.* [grifo meu] (p. 7)

A escolha desse trecho indica o alvo do desejo clariciano: expressar, pela interpenetração de distintas linguagens (uma “forma” que contém muitas outras), o que parece incomunicável. Para isso, Clarice elabora “um tempo fora do tempo, um espaço fora do espaço, um viver fora do humano”³ – e por extensão, digamos, um texto fora do texto, que, desse modo, precisa de outros mecanismos expressivos.

A respeito disso, lembro-me de “Preciosidade”, de *Laços de família* (1960). A protagonista desse conto foge temerosamente de olhares e coisas que lhe poderiam ser ditas, montando verdadeira estratégia de guerra – ou de sobrevivência – para defender-se (mas o temor já revela que a personagem estava ciente da “transformação” em processo). À caminho da escola, saía de casa em horário de modo a transpor solitária a rua que a levava ao ônibus. Porém, certa manhã, seu plano cotidiano não vingou; houve, portanto, a primeira “falha”: “saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou.”⁴ Inicia-se, então, o suspense – a protagonista não sabe como agir frente à “ameaça” de dois homens; no entanto, prossegue sua jornada: “Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino.”⁵ Transcrevo a conclusão da cena:

Foi menos de uma fração de segundo na rua tranqüila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. (...)

Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar, como se tivesse um braço quebrado, até que se encostou toda no muro, onde ficou inscrita. E então manteve-se parada. Não se mover é o que importa, pensou de longe, não se mover. Depois de um tempo, provavelmente ter-se-ia dito assim: agora mova um pouco das pernas, mas bem devagar. Porque, bem devagar, moveu as pernas. (...)

Depois amanheceu.

Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão. Mais adiante estava o caderno aberto. *Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua.*⁶ [grifo meu]

TERCEIRA MARGEM

Ao receber o toque dos homens, a personagem sofre irrupção do corpo como força sedutora e expressiva. O choque provoca imobilidade; seu corpo (que pode ser lido como “o texto”, “a pintura”) inscrito no muro (que pode ser interpretado como “o livro”, “a tela”) manifesta-se definitivamente como linguagem que diz ao outro. Nesse momento, a letra “*redonda e graúda*” – forma caligráfica da inocência e ingenuidade – foi substituída pelo corpo, “*corcunda*”, “*como se tivesse um braço quebrado*” – forma caligráfica da maturidade e complexidade –, trazendo a marca do trauma. Segundo Carlos Mendes de Sousa, “é com o ‘torto’, com o irregular, com o riscado que mais perto se está daquilo que graficamente pode ser lido como figuração da escrita.”⁷ Desse modo, é o corpo da escrita – escrito pelo corpo da protagonista⁸ – que se forma, interpenetrado por distintos sistemas semióticos, o que podemos ver quando a personagem encosta-se ao muro, ficando nele *inscrito*: “inscrever” significa *escrever sobre*, assim como, nas artes plásticas, *gravar, entalhar, esculpir*. Então, sob a concepção primeira de *escrever sobre*, movimentam-se outras técnicas e meios expressivos.

No penúltimo parágrafo, a narradora elucida, implicitamente, o cuidado e o medo da protagonista: “Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo”⁹. O ovo pode ser lido como o corpo da personagem antes de manifestar-se vitalmente enquanto linguagens; “o pinto, o pássaro de fogo” (qualquer semelhança com Stravinski não é mera coincidência)¹⁰ representa o corpo da escrita, a escrita do corpo, o fim e o início de outro gesto criativo e existencial, que se efetiva pela locução “Depois amanheceu”. Nessa marca de tempo, indetermina-se ainda o agente do verbo, ampliando as possibilidades de leitura: amanheceu a personagem (logo, o texto vivo – “o pássaro de fogo”), amanheceu o dia.

Se a suíte de Stravinski, *O pássaro de fogo*, não se apóia – como de costume – na história contada pelo bailado, o texto clariciano igualmente não se ampara no enredo, que é de menor importância, conforme observamos em *Água viva*: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem.” (p. 67), diz a narradora. A partir disso, podemos observar a ruptura com a narrativa tradicional: o acolhimento do instante direciona a narrativa mais às sensações do que aos fatos sucedidos. Não há, portanto, como sustentar a história frente a uma narrativa de tal modo fragmentada: “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos.” (p. 66).

TERCEIRA MARGEM

No instante em que se é (o "it"), o discurso encontra-se potencializado, repleto de tentáculos que se agarram a outros sistemas semióticos (música, artes plásticas), emergindo-os – e isso transpassa toda narrativa de *Água viva*. O estilo ficcional torna-se variado, polissêmico e dialógico, pois este é o estado da autora fictícia. Como se fosse gesto impositivo de sua fragmentação – “divido-me milhares de vezes quanto os instantes que decorrem” (p. 10) –, a narradora-pintora requer, intensamente, muitas linguagens, para então apreender o máximo possível (escrita do excesso, ou poesia do mais¹¹). Desse modo, busca escrever como se pinta, ou como se toca, gerando sinestesia criativa – e, por serem fragmentos e instantes de criação, narrativa e narradora adquirem, desde as primeiras linhas, a tensão dos momentos de clímax. Aqui talvez esteja o principal obstáculo para elaboração do discurso crítico: o vigor do texto clariciano atropela a reflexão do leitor¹². Como no “Poemacto II”, de Herberto Helder, “Tudo morre o seu nome noutro nome”, assim como todo nome – e oração, e frase – nasce (criando espaço para) de outro nome – ou oração, ou frase:

Eu agora mergulho e ascendo como um copo.
Trago para cima essa imagem de água interna.
– Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.
Ou o poema subindo pela caneta,
atravessando seu próprio impulso,
poema regressando.
Tudo se levanta como um cravo,
uma faca levantada.
*Tudo morre o seu nome noutro nome.*¹³ [grifo meu]

Além disso, na narradora-pintora, concentram-se – mas não se conciliam – distintas modalidades existenciais de personagens. É como se Clarice tivesse concentrado os elementos díspares de Joana e Otávio (de *Perto do coração selvagem*) na autora fictícia de *Água viva*¹⁴, o que podemos observar neste fragmento: “[n]ão me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo.” (p. 67). E a reunião de elementos contraditórios sob um signo único torna ainda mais complexa a elaboração do discurso crítico. A partir de tal ponto de vista, não houve nenhuma personagem clariciano tão próxima do “coração selvagem” como esta pintora lançada à fluidez de uma água vivíssima, que molha e queima – e

TERCEIRA MARGEM

ambos os movimentos sufocam. Conforme escreveu Eduardo Prado Coelho, o “coração selvagem é o abandono, não apenas da psicologia, ou da lógica das consciências, mas da lógica da própria lógica.”¹⁵

A representação da temporalidade também colabora, de modo determinante, para a formação da contínua intensidade retórica e do vigor discursivo. Quase não se objetiva retardar a narrativa, uma vez que o aceleração está relacionado à necessidade de não iluminar alguns elementos mencionados, pois a própria narradora sente-se obscura: “Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma” (p. 22). Sob tal perspectiva, o estilo clariciano é anti-homérico, visto que este pretende “não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”, como observou Erich Auerbach em *Mimesis*¹⁶. Assim, no texto homérico, partilha-se toda a psicologia das personagens com o leitor, bem como os acontecimentos que se realizam. Tudo que acontece é levado ao conhecimento do receptor desse discurso.

Outra parte do vigor discursivo localiza-se na transformação motivada pela *música selvática*, pelo *ritmo incessante* – agentes de sedução da palavra. A personagem-narradora diz:

Estou ouvindo agora uma *música selvática*, quase que apenas *batuque e ritmo* que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de *ritmo incessante, incessante*, e acontece-me algo terrível.

É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. [grifo meu] (p. 18)

Nesse sentido, é fundamental destacar a importância do ritmo em rituais e relatos míticos. Acerca disso, escreveu Octavio Paz, em *El arco y la lira*:

*El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de outro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo.*¹⁷

TERCEIRA MARGEM

O ritmo é, portanto, via mágica de impulsão às forças criativas; simboliza ritual de passagem a “outro lado da vida”, a outro estado de consciência. Após esse momento primordial, surgem referências ao *jazz*, que também está relacionado a ritos, pois é fusão, entre outros, de ritmos africanos, alguns dos quais tangem os de cerimônias religiosas.

Há dois ritmos fundamentais para composições *jazzísticas*: 1) a batida regular e contínua, de maior importância estrutural, como se fosse um tipo de coluna de sustentação; 2) e outro que está livre para modificações, realizadas sobre a primeira ritmação. Do mesmo modo forma-se a narrativa de *Água viva*: o clímax é ritmo determinante, sobre o qual se realizam mudanças de acordo com as “metamorfoses” da narradora (“Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância” – p. 13), colaborando ainda para eliminação da monotonia que a contínua intensidade retórica poderia desenvolver.

Referente às variações, é importante que não haja cortes abruptos, pois poderiam estilhaçar a tensão da obra – e isso vale para música e literatura. Conforme Julio Cortázar – autor de algumas das obras mais relacionadas à música –,

(...) qualquer interrupção mecânica do rádio ou de um disco que faça você perder uns pedacinhos de um compasso poderá quebrar você em pedaços.

A tensão do ouvinte é paralela à da obra que está ouvindo. Acho que com o texto acontece exatamente a mesma coisa.¹⁸

Isso está inteiramente de acordo com o procedimento de Clarice: antes de realizar qualquer tipo de variação rítmica, a narradora manifesta sua intenção ao leitor/interlocutor – “Vou fazer um *adagio*. Leia devagar e com paz. É um *largo* *afresco*.” (p. 39). Algumas páginas depois, anuncia o fim do andamento vagaroso: “O *adagio* chegou ao fim.” (p. 41). É nesse breve momento de interrupção – melhor seria dizer *de suspensão* – do ritmo eufórico e do clímax que se estabelecem mudanças mais nítidas na própria estrutura sintática, mas tudo de modo bastante sutil, sem dispersar o leitor. Percebam, por exemplo, como a sintaxe das variações e do clímax é brevemente substituída por outra mais repetitiva, constituída (principalmente) por sujeito, verbo de ligação e predicativo, respectivamente: “Seu perfume é mistério doido.” (p. 52); “O girassol é o grande filho do sol” (p. 53); “A sempre-viva é sempre morta.” (p. 53) etc.

TERCEIRA MARGEM

Ainda alerta para o fato de a suspensão ocorrer justamente na metade do livro, como se a narradora estivesse retomando o fôlego para continuar a escrita impulsiva e perceptiva, que requer sensibilidade mais ativada.

Desse modo, o ritmo é um dos elementos organizadores do discurso clariciano, ainda que haja escolha pela narrativa livre de qualquer pré-determinação criativa – “Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço.” (p. 35); “E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto.” (p. 37). Nesse sentido, o ritmo *jazzístico* é imensamente favorável ao estilo de Clarice, pois lhe dá alguns traços para estruturar sua obra de modo coerente (a batida principal), assim como a liberdade das variações que se realizam sobre o ritmo, digamos, dorsal. Portanto, o que poderia, a princípio, ser analisado como padrão sofre contínua mudança devido à incidência de uma segunda força rítmica. A partir dessas constatações, ainda emergem valores poéticos do discurso clariciano, que estão relacionados à potencialidade de o ritmo eufórico encantar a linguagem e lançar os leitores à tensão da obra de arte, pois ficamos em contínua atitude de espera. O ritmo forma-se não apenas como medida de um tempo extremamente concreto e direcionador (diferente do tradicional, enfim, do abstrato), mas também como linguagem repleta de sentidos, carregada de poesia.

Sob tal ponto de vista, ao dialogar com a produção literária, não acredito que, em *Água viva*, a importância da pintura sobreponha-se à da música, até mesmo porque ambos os sistemas semióticos se complementam. Assim, contribuem para formação de uma escritura altamente complexa e madura, fundindo as categorias fundamentais de nosso ser: a pintura está tradicionalmente ligada à noção de *espaço*, enquanto a música à de *tempo*, um colaborando para existência do outro. Nessa fusão, constitui-se o *movimento* – extremamente importante à elaboração da narrativa –, o que se confirma pelo texto sendo lido como *gesto*. Portanto, a pintura não está no centro da questão, mas sim a possibilidade de “pegar” a *coisa* (tudo o que existe ou existirá) a partir da linguagem e o modo de relacionar-se ao impossível (“Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível.” – p. 66). Talvez não possamos nem mesmo referir-nos a “centro” em obra tão centrífuga (exceto se o relacionamos a um núcleo de onde surge a força compulsiva da vida e da morte), pois o estado fragmentário da narradora não apenas se revela na escrita “despedaçada” e sem origem como também na própria desordem discursiva: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo.” (p. 66).

TERCEIRA MARGEM

Além disso, ao construir sua obra sem planejamento, Clarice dinamiza intensamente a escrita, pois os elementos acrescentados modificam o que já foi criado. O discurso é continuamente formado e reformado, concentrando os tempos passado, presente e futuro. Assim, o passado recebe o mesmo caráter de indefinição do futuro, o que o leitor sente arrebatadamente, como se o texto fosse estrutura orgânica, cujas partes modificam o todo. Como no caso do *jazz*, o valor fundamental da narrativa de *Água viva* é sua contínua criação. Desse modo, *jazz* e narrativa clariciana rompem, respectivamente, as convenções da música e da literatura em busca de maior liberdade expressiva; subjetivam radicalmente a linguagem que dominam. E essas características não se referem apenas a *jazz* e texto clariciano, mas também se aproximam das artes plásticas, o que reforça ainda mais as relações entre sistemas semióticos. Ao descrever o processo criativo de Cézanne, Fayga Ostrower dá pistas que levam, indiretamente, à intensificação do diálogo que pode ser estabelecido entre o texto de Clarice, o *jazz* e a pintura (não figurativa):

(...) sabemos que Cézanne começava a composição das imagens pintando algumas linhas ou manchas de cor em diversas áreas do plano pictórico, aparentemente improvisando-as ao acaso. Representavam no entanto, uma espécie de marcações, núcleos de energia, "estacas" primeiras da futura construção, sugestões, ou melhor, indicadores dos caminhos de elaboração a serem tomados em seguida. Em sua abertura ao mundo e na total receptividade ante o que ele chamava de "as sensações" (suas percepções sensoriais e espirituais), Cézanne não costumava calcular ou projetar antecipadamente suas composições. Nelas, a estrutura global vai surgindo a partir de múltiplas pinceladas formando pequenas superposições, de cor sobre cor ou linha sobre linha, sempre articulando formas abertas e seus respectivos campos de tensão, que estão sendo estabelecidos e reformulados constantemente.¹⁹

A respeito do *jazz*, escreve Eric J. Hobsbawm:

Os músicos de *jazz* são ainda grandes experimentadores, explorando até as últimas conseqüências os recursos técnicos de seus instrumentos, tentando, por exemplo, tocar trompete com a flexibilidade de um instrumento de madeira, ou trombone com registro de trompete. Essas obras, freqüentemente de excessiva bravura artesanal, produzem suas próprias modalidades não-ortodoxas.²⁰

TERCEIRA MARGEM

O mesmo pode ser dito referente à criação de Clarice em *Água viva*. Uma de suas experimentações está relacionada ao ritmo que instala a corrente incessante de improvisos: uma frase traz, em seu movimento, o surgimento de outra, como os sons improvisados do *free-jazz*: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia.” (p. 21). Porém, sob certa perspectiva, o improviso clariciano diferencia-se do musical, pois a escrita, para realizá-lo, precisa (é condição irrevogável) escrevê-lo, enquanto no *jazz* o improviso representa a parte não escrita da música.

De qualquer modo, a narradora não apenas encontra outro meio para interpretar e se formular, gerando um discurso que está sempre se fazendo – “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua.”²¹ (p. 87) –, mas também articulações que lhe permitem explorar o fluxo do inconsciente, inspiração, intuição e impulsos criativos, os quais geram espessa camada de palavras e impõem certa modalidade de leitura, pois esta atividade passa a depender mais da “*sensibilidade inteligente*”. Nesse sentido, a narrativa poética de *Água viva* assemelha-se outra vez ao *free-jazz*, um estilo mais distante do controle da razão.

Assim, a autora transgride não apenas o modo tradicional de escrita, mas também o de leitura, pois a lógica torna-se impedimento à compreensão de sua obra. Por isso, põe-se em relevo para o leitor a percepção da beleza, que representa, de antemão, seu entendimento. Muda-se então o foco de interesse da *inteligência* para *sensibilidade* que pensa, conforme escreveu Clarice em *A descoberta do mundo*:

As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo *inteligência* com o que chamarei agora de *sensibilidade inteligente*. (...) Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça (...).²²

Pensar sem a cabeça é tomar a sensibilidade como via de experiência e conhecimento. Desse modo, o conceito tradicional de inteligência recebe outras implicações.

Para concluir a importância da relação entre pintura, música e literatura claricianas, retomo a questão inicial deste ensaio: o corpo da escrita escrito pelo corpo (“estou tentando escrever-te com o corpo” – p. 12). Tanto música,

TERCEIRA MARGEM

sobretudo o *jazz*, quanto pintura destacam instante, instinto, impulso, percepção etc., dando relevo justamente ao que está ligado à natureza e não à cultura. É um modo de ativar a inteligência dos sentidos (*o estado de inspiração*), enfim, o corpo da escrita escrito mais pelo corpo do que pelo pensamento, trazendo nas entrelinhas os “reinos incomunicáveis”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (p. 20)

Não é demasiado lembrar de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*: “o mistério explica mais do que a claridade”²³, ou a entrelinha (o implícito) explica mais que a própria linha, a palavra mesma (o explícito). Portanto, recorrendo ao diálogo intersemiótico, Clarice intenta expressar “reinos incomunicáveis” – e, por isso, escrever é sempre frustrador. Sua criação é a política do impossível: a palavra busca apreender o mistério, enfim, a substância vital à formação da entrelinha – um suspiro que nasce no *free-jazz* da palavra.

Eduardo dos Santos Coelho é Mestrando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras/UFRJ.

NOTAS

¹ “Canudo”, *Brasil Musical*, 15 de novembro a 30 de setembro de 1924.

² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 12-13. Todas as citações seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) referem-se à esta edição.

³ PRADO COELHO, Eduardo. “Clarice: o mistério explica mais do que a claridade”, *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 204.

⁴ LISPECTOR, Clarice. “Preciosidade”, *Laços de família*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, pp. 101-102.

⁵ _____. pp. 102-103.

⁶ _____. pp. 105-106.

⁷ MENDES DE SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 273.

TERCEIRA MARGEM

⁸ Ao entrevistar o escultor Bruno Giorgi, Clarice Lispector pergunta-lhe: "– *Dependendo do material, você trabalha diretamente com as mãos ou com instrumentos?*// – Diretamente com as mãos em todos os materiais, mesmo o mármore para o qual, em determinados momentos, recorro a martelos pneumáticos.// – *Se fosse eu, preferia sempre trabalhar com as mãos.*// – Melhor seria, porque se transmite assim maior sensibilidade ao material." Portanto, ela revela interesse em criar com o corpo, e Giorgi toca em uma questão clariciana recorrente principalmente depois que a autora retorna da Europa: *transmitir sensibilidade*. Isso está relacionado à insistência em se afirmar não como intelectual, mas como alguém sensível. Destaco entrevista realizada com a escultora Maria Martins (esposa de diplomata, como Clarice), que pergunta: "– (...) E você, Clarice, qual é a sua experiência de vida diplomática, você que é uma mulher inteligente?// – *Não sou inteligente, sou sensível, Maria.*" (As citações foram extraídas de: Clarice Lispector. *De corpo inteiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 85 e 79, respectivamente). Em *Água viva*, a escolha por uma narradora-pintora não foi à toa, mas mostra o desejo de tentar transferir para a matéria literária mais sensibilidade. Ainda sobre sensibilidade/inteligência, Clarice, em *Para não esquecer* (Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 23), parece atingir o cerne da questão: "Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender minha não inteligência fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não inteligência. Só que depois o instrumento continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas)".

⁹ LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, 1979, p. 108.

¹⁰ Em janeiro de 1948, na Europa, Clarice Lispector escreve para sua irmã: "Ontem comprei três discos: *O pássaro de fogo*, de Stravinski, a *Valsa*, de Ravel, e a *Sonata patética*". (Cf. GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995, p. 257.)

¹¹ Escreve Jacques Derrida: "Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado.". (Cf. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 21.)

¹² A própria narradora aconselha: "O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha." (p. 16) Ler não apenas como se "olha", mas também como a narradora escreve, enfim, sem o raciocínio, seguindo o fluxo criativo.

¹³ HELDER, Herberto. "Poemacto II", *Poesia toda*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, pp. 134-135.

¹⁴ A estrutura em teia que se forma entre as diversas obras de Clarice Lispector e *Água viva* é espantosa. Isso indicia que obras geniais são concebidas em diversos momentos de inspiração, como afirma Fayga Ostrower: "Certas intenções do artista, vagas que sejam inicialmente, convergem numa forma ou 'idéia geradora', também vaga talvez, mas que irá se revelando ao artista no decorrer da elaboração formal da imagem. Quer dizer: *o próprio processo de trabalho se converte em processo criador*, de buscas e de descobertas sempre mais abrangentes. Isto requer que, além de receptivo, o artista seja

TERCEIRA MARGEM

capaz de retomá-las quantas vezes for necessário e no nível de concentração anterior, a fim de elaborar, coerentemente, no todo que está se formando, a concepção da idéia inspiradora. Há um diálogo entre o fazer e o reformular." (Cf. "Inspiração e individualidade" – capítulo I – *Acasos e criação artística*, 5. ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, Campus, 1995, p. 20.)

¹⁵ PRADO COELHO, Eduardo. *op. cit.* pp. 208-209.

¹⁶ AUERBACH, Erich. "A cicatriz de Ulisses", In: _____. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 3.

¹⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. El poema. La revelación poética. Poesía e historia, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 58.

¹⁸ BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad de Luís Carlos Cabral. Pref. ed. bras. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

¹⁹ OSTROWER, Fayga. "Proporções – seção áurea" (capítulo VII), *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro, Campus, 1998, p. 253.

²⁰ HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noranha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 44.

²¹ Nas obras de Clarice Lispector, os pronomes demonstrativos contêm a potencialidade do que não se consegue dizer. Acerca disso, cf. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 177.

²² LISPECTOR, Clarice. "Sensibilidade inteligente" (2 de novembro de 1968), *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 148.

²³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.