

A vocação para o abismo: errância e labilidade em Clarice Lispector

Lucia Helena
Universidade Federal Fluminense

Frente a este mundo infernal, minhas idéias se confundem: será mesmo necessário elaborar um sistema e observá-lo? Não será melhor compreender que não se possui sistema algum?

Primo Levi. *É isto um homem?*¹

¹ Primo LEVI. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 49.

Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida.*²

² Clarice LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 124.

Ao tratar da ficção de Clarice Lispector, tenho por objetivo apresentar nova interpretação para recurso que já examinei em meu livro *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Refiro-me à provocação, que a obra da autora faz ao leitor, de mergulhar no exame da auto-referencialidade literária, presente em quase todos os seus textos, nos quais obsessiva tendência à *vocação para o abismo* é força propulsora do trabalho com a linguagem.

No livro, mostrei que tal processo — a crise da representação figurativa — era o princípio construtivo responsável pela desestabilização na obra de Lispector. Para isso, tomei três questões a serem

investigadas: a do sujeito, a da escrita e a da história, aplicadas à leitura de *Laços de família*, *Água viva* e *A hora da estrela*.

Sob outro enfoque, discutirei o uso da auto-referencialidade como um modo singular, na ficção da autora, de se refletir sobre o limite, dele fazendo tema e problema narrativo. Pretendo, ainda, examinar como se comporta esse tema-problema no desenho bipartido dos textos da autora, que reúne obras aproximáveis da tradição representativa da literatura, como *Laços de família* e *A via crucis do corpo*, e outras que a ela se contrapõem na qualidade de experiências muito radicais de escrita auto-referente, como *Água viva* e *Um sopro de vida*. Por vezes a marcha em direção a um paradoxal “transbordamento para dentro” é de tal monta que sua linguagem sequer simula aludir a um referente, manifestando-se sob a forma de um dizer movido pela compulsão de dobrar-se sobre si mesmo, *numa tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito*³. Clarice Lispector trabalha a linguagem como se lembrasse, e ao mesmo tempo esquecesse, dos sistemas narrativos já elaborados pela tradição, simulando não possuir sistema algum, procurando seduzir o leitor com afirmativas do tipo: *Eu sou o atrás do pensamento*⁴; ou então: *Escrevo sem modelos*⁵.

Para avaliar as linhas mestras desse modo (as) sistemático de narrar, conjugado à experiência de esgarçamento dos limites, parto do pressuposto de que “por que narrar” e “como narrar” tornaram-se, progressiva e verticalmente, o problema de seus textos, que abalam o sistema narrativo ainda vigente em *Laços de família* e *A via crucis do corpo*. Mesmo que estas duas obras tenham adotado técnicas introspectivas, como o fluxo-da-consciência, elas ainda se baseavam no desenvolvimento de um tema e não chegavam a radicalmente diluir as categorias de tempo, espaço e personagem como acontece, por exemplo, em *Água viva*.

A diferença básica entre *Laços de família* e *Água viva* consistiria em que, na última, a narrativa se despoja dos elementos que consagram a tradição mimética resumida por Horácio na fórmula “*ut pictura, poiesis*”, em que se preconizava para o literário a função de esboçar, como na pintura, um quase retrato-reflexo do mundo.

Em meu texto quero, portanto, discutir a “*vocação para o abismo*” como uma obsessão pela tematização da referencialidade vista como *mise-en-abyme*, o que, em Clarice Lispector, tem a ver com a experiência do limite. Tal procedimento suscita a articulação de cinco eixos semânticos de que tratarei adiante e que podem ser, no momento, assim enunciados: 1) O olhar, as identidades; 2) Os limite: o estrangeiro, o estranho; 3) A cruz e o novo; 4) O espelho, a representação; e, por último, 5) A errância, a movência e a labilidade.

³ Berta WALDMAN. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 128, p. 8-9, jan.-mar., 1997.

⁴ Clarice LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 70.

⁵ Clarice LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.81.

Para nomear uma tão engendradora escrita, apenas aparentemente nau sem rumo, lembro-me do título de um livro da ficcionista portuguesa contemporânea Maria Gabriela Llansol: *Contos do mal errante*. Considero que, na escrita em que se manifesta a vocação para o abismo, como um *mal* que estende seus tentáculos de contágio, nenhum limite permanece em segurança. Lança-se, então, a hipótese de que a lógica da composição em Lispector se baseia na relação com os limites, em seu cruzamento e na repetição em circularidade, gerando alterações diferenciais, dos núcleos semânticos — espécie de mônadas temáticas — de que parte.

Há uma fascinante experiência do limite em Clarice Lispector. Matéria da escrita, o nada abre e fecha a ambição de totalidade que pulsa em seus textos. A partir de suas investidas, nenhuma dimensão descansa intacta e a alma e as vísceras, o escuro e a incandescência, o vazio e o pleno se fundem e se confundem.

De tal modo se desestabilizam fronteiras que, em “A imitação da rosa”, o ponto vazio e *horriavelmente maravilhoso dentro de Laura* desencadeia terrível independência, capaz de pôr em risco a passiva inserção da personagem na rígida relação matrimonial que mantém com Armando, o marido.

É notável o jogo de achar-se e perder-se e a rede de claro e escuro que se arma, correlacionando Laura, as rosas e o Cristo. Em conflito, dividida entre a tentação de entregar-se ao que a atrai e a obrigação de cumprir os papéis determinados pela convenção social, Laura procura livrar-se tanto das rosas (*luminosas, múltiplas no mesmo talo*) quanto do Cristo (*a pior das tentações*). Eróticas e iluminadas, as rosas são uma outra Laura que ela, modesta, doméstica e marrom, não pode ser.

No texto de Lispector, essas fronteiras tendem a atenuar-se, fazendo com que Laura (o sujeito) e as rosas (o objeto) se contaminem e permutem papéis, numa relação de conversibilidade e de aniquilamento da vontade. Como o contágio pode vir a ser mortal, ao penetrar na terra-sem-chão do imaginário e do delírio, Laura se perde na luz, na alerta loucura que a faz estar em casa como se *num trem que já partira*.

Luz e sombra, grutas, reentrâncias, o mar e as raízes são elementos reincidentes na paisagem, que vai progressivamente se tornando uma localização-mental formada pela introspecção que perpassa seus textos.

Ana, de “Amor”, deseja a raiz firme do mundo, o que lhe é dado por seu lar, seu fogão e seus filhos, ainda que, de súbito, ao ver o cego parado no meio da rua mascarando chicletes, o frágil equilíbrio interior se desestabilize: *estar no bonde era um fio partido*. Também se partem os ovos que carregava na sacola. E ovo, na obra de Clarice Lispector, já se disse: *é simultaneamente geral e particular. Interior (alma ou clara/*

gema) e exterior (corpo ou casca.) Tempo e eternidade, 'ovo por enquanto será sempre revolucionário'.⁶

No tratamento do tempo repercute esse constelado curto-circuito dos limites. A tendência é de submeter-se a temporalidade a cada vez mais ir-se caracterizando como um mergulho em direção a uma instância interior onde tudo se apresenta simultâneo e convulso: é a dimensão do *instante-já*, em que se realizam alguns dos principais textos longos da autora, como *Água viva*, *Um sopro de vida*, *A hora da estrela*.

Como se fosse o estilhaçamento de um presente em rotação perpétua, é nesta dimensão de transformações que se conjuga o universo ávido e confinado dos personagens. Uma estratégia astuciosa de sua narrativa é desequilibrar os dualismos com os quais o senso prático e o senso comum, sutilmente aludidos, subdividem o mundo. Nada, em nenhuma direção, no tempo ou no espaço, permanece intacto no mundo agônico que seus textos desenharam.

A dimensão do espaço, feita coisa-mental, apresenta uma interessante convulsão das medidas e limites: se sujeito e objeto se fundem e se confundem, se o tempo se dá na simultaneidade do *instante já*, o fora e o dentro, formas clássicas de indicar o interno e o externo, aquilo que, pelo olhar e pela luz, se distinguem do invisível e do opaco, em sua obra encontram-se também confundidos.

Esta forma de ser do espaço e de nele estarem as personagens no seu tempo peculiar determina uma questão interessante no processo de composição de *Lispector*, que é a forma de articular dentro e fora, o olhar e a identidade, na construção de um universo em que tudo tende à anulação de barreiras, à movência e à contaminação.

1. O olhar, as identidades:

De todos os seus textos, *Um sopro de vida* é o que conduz essa questão ao ponto máximo. Entre Ângela e o Autor, o que está em jogo, no limite extremo da tensão, é o que dá a ser, se eclipsando⁷. A tal ponto interdependentes, personagem e criador contaminam-se na visão recíproca de um mundo que se me olha. E em que o dentro e o fora se esgarçam.

O ato de olhar, sempre convocado, por um lado indica o movimento de voltar-se para fora; e, por outro, o de retornar, simultaneamente, para dentro, resultando o sujeito imantado pela atração incontornável de um hipnótico objeto que paralisa o olhar, confinando sujeito e objeto e desfazendo a diferença, como que tentando destramar a fronteira entre o caos e o cosmos. O olhar revela-se, neste tipo de trabalho com a lin-

⁶ Cf. Berta WALDMAN. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 128, p. 14, jan.-mar., 1997

⁷ Cf. ainda, o fragmento a seguir, no texto de Berta WALDMAN. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 128, p. 14: "O neutro é, então, a pura identidade, na qual se anula a diferença entre sujeito e objeto. ambos compenetrados numa visão recíproca, sem transcendência. Aí um é para si mesmo aquilo que se espelha no olhar do outro".

guagem, uma forma de sugerir o derramar-se para dentro, instância na qual, mais uma vez, o limiar entre as luzes e as sombras, o fora e o dentro acaba por ser redimensionado.

Pode-se postular que uma lei contamina e comanda esse universo narrativo tão aparentemente desagregado: tudo nele se regula pelo regime da voracidade, o que faz com que uma energia impulsionada pela avidez e a vertigem não se detenha diante de qualquer limite. Ao contrário, alimenta-se dos limites, engolfando-os. Mediante essa estratégia, em *Água viva*, o eu e o tu tendem a indiferenciar-se, enquanto n' *A hora da estrela* toma-se como articulação-chave a tensa separação e confusão entre o sujeito da experiência e o sujeito narrador, voltando-se um para dentro do outro, num processo de auto-referencialidade, ainda que essa lúdica conversão provenha de um jogo de armar que se inicia separando as duas instâncias, simulando os limites — a serem solapados — entre a autoria e a narratividade.

Há textos, como *Um sopro de vida* e *Água viva*, que se caracterizam por esta avassaladora marcha reflexiva rumo ao abismo das cenas narcísicas. Nos dois aparecem, com insistência flagrante, as referências aos espelhos, convertidos em formas de sinalizar questionamento, atos de reflexão, imagens de confinamento e mergulho dos personagens cada vez mais para dentro de si e de um mundo narrado em que a alteridade rebate sobre o sujeito, num processo de circuito fechado, em que tudo termina para recomeçar.⁸ E em que, numa circularidade obsessiva, o que se perde de novo retorna.

A forma de pensar a identidade, problema que sempre retorna em sua escrita, é a de moverem-se o eu e o outro num permanente gesto de recolhimento mútuo, construindo-se o processo de textualização numa *mise-en-abîme* em que se nubla e, em alguns momentos, anula-se a diferença entre sujeito e objeto.

Se tomo *Água viva* como baliza, encontro — estrategicamente postas, uma à página quatorze e a outra à página noventa e sete, uma abrindo e a outra fechando o livro — duas expressões que se destacam — *o intangível do real* (água) e *o figurativo do inominável* (fogo). Como fronteiras nas quais a comunicação entre o eu e o tu se realiza, esses marcos são organizados, não apenas um em relação ao outro, mas cada um deles em relação a si mesmo, de acordo com lógica de extrema simetria: neuroticamente se repete o artifício e aproximam-se os contrários. O que acontece na tessitura dessas barragens?

⁸ Ainda que relativamente ao estudo do silêncio, Berta Waldman também aponta esta questão no texto já referido em meu artigo.

2. Os limites: o estrangeiro, o estranho

Tudo pode acontecer nesse território ao mesmo tempo limitado e sem limites, onde as coisas não se derramam, mas se esparramam, já que não há hipótese de transbordamento para fora, levados que foram estes limites ao ponto zero. No prefácio à tradução norte-americana de *Água viva*, diz Hélène Cixous⁹ que em Lispector opera-se por morte e renascimento, num fluxo incessante de ramificações. Como no mito de Fênix, nada é fixo e uma violência latente mantém em contínua atividade um processo inestancável de significação. Em meio a esta voragem, todavia — onde *vísceras torturadas*¹⁰ nos guiam —, há o cuidado de não ser voraz, de que a narradora trata, não sem humor, num fragmento de *Legião estrangeira*, intitulado “A arte de não ser voraz”¹¹: *Eu, madame, gosto de comer exatamente antes da fome. É mais elegante. O interessante é que a frase vem em francês — Moi, Madame, j’aime manger juste avant la faim. Ça fait plus distingué. O que leva a cogitar que não ser voraz, nesse universo de avidez, é ato a ser grafado na língua do outro, o estranho, o estrangeiro.*

A ficção de Lispector distende uma corda de tenso equilíbrio numa construção pensada de forma extremamente sutil nos detalhes. Num trânsito turbulento do sentido, convive-se com a falta de organização da estrutura maior, que faz com que seu texto seja todo atravessado, de ponta a ponta, por um frágil fio condutor e, ao mesmo tempo, leve o leitor à experiência de uma falta de construção.

Saboreia-se o inconcluso nessa narrativa que tem no ilimitado do limite o seu alvo-condutor. Pois a figura em Clarice é a metamorfose¹². Ela, como os barrocos, é alegórica, no sentido benjaminiano. Uma profunda desordem orgânica, conceitual, dá a pressentir ordem subjacente à aparente matéria frouxa e fluente. Isto faz com que os limites de sua obra sejam compostos num arranjo de contradições. Uma delas é a que Lispector esboça ao dizer que as frases balbuciadas são feitas na hora em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes.

São o fio lascivo da linguagem, entidade elástica. Daí não causar espécie que um dos limites em que se estende a corda do trapézio seja o da experiência da linguagem, que ela exercita e impõe quase que sem pudor de repetir-se, já que na maioria de suas obras o leitor é convidado a pescar a entrelinha, a ambicionar a quarta dimensão da palavra, a falar da insuficiência da linguagem, quase à exaustão.

Na poética de um Augusto dos Anjos, de quem Clarice Lispector se aproxima na angústia causada pela busca de uma totalidade impossível de ser atingida, seria como *esbarrar no mulambo da língua paralíti-*

⁹ Hélène CIXOUS. Forward. In: Clarice LISPECTOR. *The stream of life*. Trans. by Elizabeth Low e Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. XI-XXXV.

¹⁰ Cf. Clarice LISPECTOR. *Água viva*: ficção. Artenova: Rio de Janeiro, 1973, p.34.

¹¹ Clarice LISPECTOR. *Legião estrangeira*: contos e crônicas. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 169.

¹² Cf. fragmento de Clarice LISPECTOR. *Um sopro de vida*: pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 85: “Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação [...]. “vivo de esboços não acabados e vacilantes”.

ca, tísica, tênue, mínima e raquítica. Na de Lispector, consiste em referir-se à difícil dinâmica do continente e do conteúdo — do ovo e da galinha, da origem e da finalidade da vida e da criação.

Assim, no paradigma da voracidade, que contracenava com estes limites ilimitados, encontra-se também o repetido tema da origem e da finitude, da vida e da morte, do imigrante, do permanentemente estrangeiro, não importa onde. E, aqui nesta fronteira, é o próprio enunciado — a metonímia, a sinédoque, a articulação entre as partes na linha do discurso, do sintagma; e o paradigma — a metáfora, o delírio, a condensação, a poesia, o silêncio e a auto-referência que se dobram entre si, fazendo da *mise-en-abyme* uma de suas principais estratégias narrativas, numa escrita que procura conter e ser contida, mas incontinentemente escapa, assim como dela escapam o que ela quer nomear e representar.

3. A cruz e o novelo

E, como os barrocos — lembro-me aqui dos sonetos de Manuel Botelho de Oliveira a Anarda bela —, Clarice Lispector parte do enlace do que entre si é estranho e se contradiz. Essa articulação segue — por estranho que pareça na ficção de um narrador que a todo tempo gosta de afirmar que escreve aos saltos, sem modelo — um procedimento de cerada regularidade: os elementos se enovelam em cruz, como na figura de retórica do *quiasmo*.

São dois os eixos em que mais notavelmente isto se opera na obra de Lispector.

O primeiro deles é o do vazio, da falta, do silêncio, de tudo que é não-pleno, residual, impossível de captar: o *inominável*. São matrizes idealistas e românticas (como as do sol negro e melancólico nervaliano) que encontram abrigo em sua escrita, marcada também pelo diálogo com o Simbolismo, a música, o inefável e a estética das correspondências.

A outra ponta do novelo, nós a encontramos na relação também obsessivamente apresentada entre o real e o figurativo, em que Lispector acaba por conduzir o leitor ao *paradigma do olhar*, ao do campo das imagens visuais, das artes plásticas e dos elementos-síntese desse eixo figurativo — a luz, os olhos —, levando-nos a reenlaçar, ainda que desconstrutivamente, a tradição realista de representação.

Creio haver uma ressonância, ou até mesmo uma releitura, da alegoria platônica da caverna, em sua ficção, no entrechoque dos dois limites (*o intangível do real* — a água — e *o figurativo do ominável* — o fogo, o calor, a água viva) em que ela escolhe operar. Limites todo o tempo sacudidos, que florescem na densa selva de palavras de *Água viva*.

Num outro texto, “A geléia viva”¹³, fragmento-matriz de *Água viva*, a autora reúne essas dimensões, intensificando os sentidos de incandescência e de incontinência ao criar um fragmento que sugere a situação-limite de um quase absurdo semântico: os “*olhos do escuro*”. Com eles como que ressoam os olhos dos raros homens capazes de ver no escuro e no claro, na metáfora iluminista instituída na *República*. E, além, o assinalar de que alguns homens especiais – os filósofos, mediadores entre o real e o ideal, entre as aparências e as essências – conseguem “ver” melhor do que outros.

Em *Água viva*, todavia, ainda que a personagem feminina seja tematizada como pintora, *ver* não é o melhor remédio. Nesse sentido, Lispector estaria mais com Sófocles do que com Platão, pois é no primeiro que vai buscar a imagem do cego (um Tirésias?) que impulsionará Ana em face da dimensão de escuridão e finitude de seu universo burguês, no conto “Amor”, de *Laços de família*. E é nesta simultânea cegueira e vidência, e na capacidade de articular e entrecruzar contrários, que a estratégia de alargamento dos limites, até a anulação, vai-se fazendo.

É também em cruz (em *quiasmo*) a relação que a autora esboça entre a linguagem e a representação, ou a da literatura e a representação do real, ou seja, o que da cultura a literatura retém e o que na cultura ela faz implantar. Estabelecer cruzamentos e reflexividades, num itinerário dúplice em que se aponta, simultaneamente, para o fora e o dentro – para o olhar e as vísceras —, mas conduzindo-se a um movimento que “transborda para dentro”, poderia ser um dos modelos dessa outra-lógica dos fragmentos, encontrável nos textos de Lispector. Auto-intitulando-se *fiandeira de achados e perdidos*, sua tecelagem de fragmentos semanticamente desestruturados desenha uma sintaxe lógica e recorrente, baseada na repetição que, ao final, acaba por criar não o mesmo, mas a diferença.

4. O espelho, a representação

Procurar a relação da cultura com a literatura, em sua obra, é como compreender o ovo e a galinha de seus contos. E isto significa dar de cara com um signo móvel, em que todos os sentidos cabem, o que é condizente com a já comentada “voracidade” do mundo narrado em seus textos. Por outro lado, há, neste sentido que sempre se evolva e muito evoca sem afirmar, um fino trabalho com a linguagem.

Ela registra, pelo menos duas vezes, que não escreve sob inspiração. Há em sua obra, como na de Cabral, que ela não imita, uma educação pelo obstáculo (o aprender da pedra cabralino).

¹³ Inserido na subdivisão intitulada “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*, obra na qual, na primeira parte, reúnem-se contos.

Fazer avançar o limite da linguagem e da significação, até o impronunciável e o absurdo. Falar de formas e de substâncias, essas palavras malditas. E não saber muito bem como dizer delas e com elas. Tomemos o texto “A geléia viva”, de *A legião estrangeira*. Como um ovo dentro de uma galinha, encontro *Água viva* em silêncio germinando nesse texto. É a dobra: da linguagem sobre ela mesma, do ovo sobre o sujeito, do sujeito sobre si mesmo, do cego sobre Ana, de Laura sobre Armando e das rosas entre si. É a representação ardilosa da alteridade entre referencialidade e auto-referencialidade que caracteriza a produção em abismo da obra de Lispector: *Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia? O silêncio. Viva e silenciosa, a geléia arrastava-se com dificuldade sobre a mesa.*¹⁴

¹⁴ Clarice LISPECTOR. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 171.

A geléia, diz o narrador, não se derrama. Esparrama-se e contamina: *Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida*. Era noite fechada, continua a narradora, agora em primeira pessoa: *Lançada no horror, quis fugir da geléia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar da Rua Marquês de Abrantes. [...] Mas antes de saltar eu resolvi pintar os lábios.*¹⁵

¹⁵ Clarice LISPECTOR. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 171.

Numa cadência metonímica, o texto vai compondo e decompondo, entre o claro e o escuro, o acordar e dormir, o terraço e o quarto — o fora e o dentro de uma mulher que pensa em morrer e quer salvar-se, e que é um rosto desagregado em uma ambiência desagregadora.

A fronteira entre a vida e a morte, entre a luz e a escuridão vai ficando cada vez mais reluzente. Subitamente, os valores se trocam e acontece, semanticamente, o inverso do que se deveria esperar. Quando a luz se acende, a geléia viva se transforma em parede, em teto e vai-se *matando tudo que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva.*¹⁶

¹⁶ Clarice LISPECTOR. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 171.

Este fragmento resume os elementos (as *palavras domésticas*) em torno dos quais giram algumas das obsessões da narradora: a inquietação diante da vida pura, da identidade pura, da plenitude que, sendo impossível narrar, esbarra no silêncio e impede a narrativa e o fluxo de linguagem.

5. A errância, a movência e a labilidade

Diferentemente das cosmogonias remotas, a de Lispector produz um texto mutante, que toma a origem como algo diverso do fundamento ou da proveniência, concebendo-a como um caroço (sempre o movimento reflexivo para dentro) que se alcança após árduo trabalho na lida com o *instante-já*:

*Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo.*¹⁷

Neste sentido, a cosmogonia de Lispector contempla a História como fragmento, mediado pelo eu narrador, inscrevendo-a como personagem. A História aí se expressa enquanto ruína, no sentido benjaminiano, de matéria tensa, tortuosa, contorcida e onírica:

*Eu sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico, gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam.*¹⁸

A cosmogonia de Lispector promove correspondências, criando elos nos quais se unem seja o sexualmente vivo e o que é de natureza metalizante, seja a palavra ao silêncio, seja o sopro divino à marca de Satã:

*A mão verde e os seios de ouro — assim é que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudam feitiçarias e magos em busca da marca recôndita [...] pois esta marca era impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média — Idade Média, és a minha escura subjacência [...]*¹⁹

A referência à Idade Média abre mais um elemento nessa teia de linguagem em movência. E o deslizamento de cacos da história e da História parece que por instantes se completa. Por que a Idade Média em *Água viva*?

Com a referência, retoma-se o eixo da escrita como maldição, ainda que maldição que salva, rastro deixado pela autora em uma de suas crônicas, datada de 1968, na qual se registra: *Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.*²⁰

Em obra posterior, *A hora da estrela*, o ato de escrever também se encontra tematizado na fronteira da salvação entre a vida e a morte, ainda que nem Macabéa nem Clarice se salvem, e mesmo que Rodrigo S. M. hesite diante da narrativa da morte de sua personagem: *Até tu Brutus? Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que — que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.*²¹

¹⁷ Clarice LISPECTOR. *Água viva: ficção*. Artenova: Rio de Janeiro, 1973, p. 19.

¹⁸ Clarice LISPECTOR. *Água viva: ficção*. Artenova: Rio de Janeiro, 1973, p. 34.

¹⁹ Clarice LISPECTOR. *Água viva: ficção*. Artenova: Rio de Janeiro, 1973, p. 30.

²⁰ Clarice LISPECTOR. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 136.

²¹ Clarice LISPECTOR. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 102.

²² Clarice LISPECTOR. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 95.

A marca de Lúcifer, presente no fragmento de *A hora da estrela*, reenlaça a marca de Satã, inscrita em *Água viva*. Em ambas, articulando as diferenças, ressoa uma questão antiga — *desde Moisés se sabe que a palavra é divina*²² — que permanece ecoando-escoando nos textos de Lispector.

Escrever seria, pois, atividade alquímica, de movências e correspondências, de alterações de seres e estados, de proteiforme desejo de alterar as formas da existência. Escrever, portanto, imbricar-se-ia, como um fazer enfeitiçado, no cruzamento da vida e da morte, lugar de encontro e de desencontro, por onde a existência pode passar, mesmo quando já terminou.

Água viva, texto exemplar do processo que preside, subterrâneo, toda a escrita de Lispector, realiza-se na matriz enfeitiçada do *instante-já*, em que os limites e as fronteiras — da maldição, da salvação, da cura, da doença, da palavra e da coisa, das imagens e do inefável, de Satã e de Deus — se fundem e se confundem, como o eu e o tu em que o eu absoluto se dispersa e metamorfoseia, no tecido instável de um processo de significação em movência.

Nesse lugar-enfeitiçado, *instante-já* da voragem dos limites, escreve Clarice Lispector. Este é o lugar do presente, do cruzamento da história, petrificação ao mesmo tempo que mudança. É o lugar da dobra, em que a linguagem está em toda a sua força de construção. Esse lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva e das formas em transmutação, onde a literatura transgressora se realiza: *O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.*²³

²³ Clarice LISPECTOR. *Água viva*: ficção. Artenova: Rio de Janeiro, 1973, p.16.

