



Biograph



A ESCRITURA ENTRELINHAR DE CLARICE

Neiva de Souza Boeno
PPGEL/UFMT, SEDUC-MT, SME de Cuiabá
professoraneivaboeno@gmail.com

Em cena: Clarice Lispector

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever.
(LISPECTOR, 1998, p.53)

Clarice Lispector é uma das escritoras mais pesquisadas no mundo, nada se pode fazer a partir de sua obra a não ser mais escrituras, pois a cada obra dessa artista abre-se a um infinito oceano de possibilidades de leitura, de *compreensão responsiva* (BAKHTIN, [1979] 2011). Da constelação clariceana, nosso objeto de estudo centra-se no romance *Água Viva*, de 1973, obra em que se dá o ápice da escritura em Clarice, por seu processo de criação pulsante.

Nesse percurso, o presente trabalho é resultado parcial de uma pesquisa de tese de doutorado em Estudos de Linguagem, na UFMT, e nossas reflexões se darão em três dimensões a partir do romance *Água Viva*: a) por um delineamento da *escritura entrelinhar* de Clarice, partindo das pesquisas de Bakhtin (1929, 1963, 1975, 1979) em relação à interpretação do texto, bem como de Barthes (1973, 1977, 1982, 2003), no sentido *obtusos*, no *branco da escritura*; b) por uma tessitura da questão da autoria, com evidências de uma “escrita de si”, centrando-nos no estudo de Foucault, intitulado *A escrita de si* (1983) e nas questões estéticas relacionadas à arquitetura do autor (BAKHTIN, [1979], 2011); e, por última instância: c) apontamentos em direção a um “contrato de leitura” para esse romance clariceano, a partir dos princípios de Lejeune ([1971], 2008), em sua obra *O pacto autobiográfico*, também em diálogo com Bakhtin, como espaço estético e filosófico para o

nascimento do leitor, não na forma passiva, mas na forma de coautoria, reescritura, interpretando, desconstruindo e reconstruindo outros textos. Os espaços do autor-criador e do leitor-destinatário são elementos constituintes do objeto estético.

Tais recortes conceituais servirão de base para o aprofundamento de nossa análise estética, em *Água Viva*, no que diz respeito à *escritura entrelinhar* de Clarice e à atividade criadora da artista e do espaço literário, sob o ponto de vista da afiguração e do diálogo bakhtiniano.

1. A *escritura entrelinhar* de Clarice

O imprevisto improvisado e fatal me fascina.
(LISPECTOR, 1998, p. 55)

Clarice nos enuncia no romance *Água viva* (1973) que o seu agrado como escritora, o seu fascínio na escritura é o ainda não conhecido, não esperado, não antecipado, o “imprevisto” e mais ainda o “imprevisto improvisado e fatal”, o que é da parte do *devoir*. Nesse sentido, literalmente, um texto literário ou artístico não diz nada, na sua forma dita e escrita, legível, visível, dizível, possível, audível, etc. E é essa forma arquitetônica de seu texto *Água viva*, que nos convoca, nos interessa enquanto dimensão enunciativa, literária. Falamos de um texto paradoxalmente ilegível, que não se deixa ler uma única vez e de forma definitiva (um grande romance), que mostra o invisível (o visível já é posto pela realidade), o impossível (apenas o impossível se pode fazer em arte, em Literatura), o inaudível e que fala do indizível. A escritura trabalha com a língua para dizer coisas que ainda não se pode dizer, nem se pode pensar, coisas que ainda não existem.

Chamaremos esse movimento *para ver* de *escritura*, atividade capaz de uma visão que afigura e não *re-presenta*, que desenha no signo da abdução e da hipótese uma idéia em forma de conceito, de *percepto*¹ (DELEUZE, 2014) no *espaço literário* (BLANCHOT,

¹ “É um conjunto de sensações e percepções que se tornaram independentes de quem as sentem”, explica Gilles Deleuze em um trecho da série de entrevistas feitas por Claire Parnet e filmada nos anos 1988-1989, com o nome de “Abecedário de Gilles Deleuze”. Nesse trecho “Letra I”, o filósofo responde a questão: “O que é ter uma ideia?” envolvendo a concepção de: *conceito*, *percepto* e *afeto*, por mais que sejam trabalhos

1987), no *tempo grande* (BAKHTIN, [1963], 2013), lugar da arte onde o mesmo fenômeno é exposto e visto em suas múltiplas tonalidades, pluralidade de visões de mundo, acentuações, ressonâncias, sem aderir nunca ao já-dito e ao pré-escrito da ideologia oficial, dos sistemas ideológicos já formados, pois a Literatura geralmente reflete as ideologias não oficiais, inacabadas, em formações, sem margens/fronteiras.

Tomemos por exemplo a palavra “Água”: um signo que se reduzido a conceito não está no espaço da compreensão responsiva (BAKHTIN, [1979], 2011). Portanto, um signo não existe sem a relação com outro signo que o interprete (PEIRCE, 2003) e, dessa forma, se inicia um percurso interpretativo, pois sempre um signo é intencional, porque intenciona sempre alguma coisa, refere-se a algo, não apenas ao seu significado, mas também a novos sentidos.

Nesse percurso, temos a escritura que pulsa, que se lança adiante, de modo a escrever o mundo diferentemente, *improvisadamente*, e por sua essência se entrelaça no jogo da construção combinatória e atividade criadora, como *jogo do fantasiar* (PEIRCE, 2003, SEBEEK, 1984). É a essa escritura que Clarice se joga, se lança e a qual delineamos como *escritura entrelinhar*, por sua potencialidade de fazer do texto (em seu todo arquitetônico) e a leitura, mesmo sem se coincidirem, espaços não apenas de uma leitura possível, mas infinitas, não um intertexto apenas, mas infinitos.

Clarice nos apresenta seu projeto de escritura no início de seu romance *Água Viva* (1973), primeiro parágrafo, o qual transcrevemos aqui:

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 com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente 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 (LISPECTOR, 1998, p. 9).

independentes se entrelaçam constantemente e o que diferirá em uma análise, por exemplo, é “questão de acentuar as coisas”.

Pelo exposto, podemos apreender alguns recursos da *escritura entrelinhar* de Clarice em sua organicidade: a condição emotiva da linguagem, a maneira de iniciar a frase, a utilização das pontuações ou ausências delas, o poder sugestivo das palavras, do ritmo e das associações sensoriais. Esses recursos estão revestidos de vivências singulares. Para um leitor atento, ativo, não basta decodificar as palavras, nessa estrutura, apenas em seu sentido denotativo, contato mecânico, de decodificação e de identificação do texto (primeira fase da compreensão), mas ir além do ato de reconhecimento do código. Nesse campo de visão, o texto é composto de frases e as frases de signos e, portanto, não devemos apenas reconhecê-los, mas de compreendê-los *responsivamente* (BAKHTIN, [1979], 2011). A *compreensão responsiva* corresponde ao ato em que a *leitura* e a *escritura* são associadas a duas atividades complementares: reconhecimento (leitura) como a desconstrução do texto, e compreensão (escritura) como a construção de um outro texto.

As palavras inscritas nesse primeiro espaço do romance e principalmente as *não-inscritas* (entrelinhas) que nos movem à elaboração de sentidos, sensações (DELEUZE, 2007). Centrada no dialogismo, no intertexto, de um pensamento a outro pensamento, de um signo a outro signo, de um texto a outro texto, a escritura se salta pela leitura como “compreensão responsiva”, de interpretação infinita, semiose ilimitada (PEIRCE, 2003) a partir do primeiro parágrafo. Vejamos os sentidos que desse espaço literário pulsam: da “aleluia” de origem hebraica, passando: pela “felicidade diabólica” (algo da imperfeição dos homens, em oposição ao pensamento perfeito advindo da escrita de Deus); pela sensação de liberdade, por algo que fuja a lógica das lógicas (“matemática”); pelo lugar e direito de *não-ser* ou *quase-ser* (o feto ainda se alimentando na ‘placenta’, lugar de origem); pelo medo da consciência de seu desejo de escrever e já se entregando mesmo com medo; pela solidão do ato de escritura interdisciplinar, multiforme e eclética (espaço da atividade criadora) ou junção de seus vários *eus* (Clarice e as outras de si, jornalista, pintora, entrevistadora, mãe, filha, esposa, vizinha, etc.) e os outros de suas experiências; pela “respiração” juntos (ato duplo: inspiração e expiração) como o diálogo consigo mesma e com o mundo a ser concretizado pela escritura lançada no espaço do papel, em que será mobilizada a “arena” das palavras, em um todo orgânico articulado, mesmo que de forma inconsciente da parte da Clarice-escritora; pelo desempenho na escritura a que se lança como a de “toureiro na arena”, algo de performático na ação, de expressão de coragem, de

angústia, de trágico no manuseio do espaço (arena) e dos instrumentos (lápiz ou máquina de datilografia) na tessitura de sua escritura. Enfim, um mosaico de significações, de realidades potencializadas que se vai construindo a partir da leitura tecida pelo leitor ativo, como algo sempre vindo do âmago de cada *entrelinha*, como imagens-*matrioska* da obra artística *Água Viva* (1973).

Por isso, delineamos essa escritura de Clarice como *escritura entrelinhar* que tem vocação visionária, próxima da ideia do cego que pode ser um vidente, na hipótese “obocular” (não tanto a partir ou pelos olhos, mas sem os olhos, não no sentido de função fisiológica, biológica dos olhos, mas no sentido filosófico de visão) de Derrida (2010), em seu livro *Memórias de cego*. Nesse sentido, Clarice procedeu mesmo com medo desse *desconhecido instante* a uma escritura de visão por meio das mãos em sua máquina de datilografia ou, às vezes, no lápis, utilizando-as “como uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita” (*idem*, p. 11), uma “prótese de vidente” que:

[...] aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, taceia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope (DERRIDA, 2010, p. 11).

A *escritura entrelinhar* de Clarice se entrega antes à “antecipação”, como diria Derrida (2010, p. 12), porque a “antecipação” (ato de tomar a dianteira, posição, movimento de escritura, de “coisa na mão”) protege da “precipitação” (que expõe a cabeça, que se lança de cabeça), “adianta-se ao espaço para ser a primeira a agarrar, para se lançar para diante no movimento de apreensão, do contato ou da apreensão” como faz um cego quando explora “às apalpadelas a extensão que deve reconhecer sem ainda a conhecer” (*idem*).

Assim, para Derrida, os artistas devem agir como os cegos: “eles têm de *avançar*, quer dizer, de se expor, de per-correr o espaço como se corre um risco. Apreendem o espaço com as mãos ávidas, errantes também, desenham nele de um modo ao mesmo tempo prudente e audacioso, calculam, contam com o invisível” (DERRIDA, 2010, p. 13).

É essa escritura em *Água Viva* que de fato é meu objeto de estudo, essa essência “entrelinhar” como a noção de “branco da escritura”, o que não quer dizer que pode ser

categorizada, pois nada é possível de ser definido ou terminado, conclusivo. E nisso consiste o sentido da pesquisa verdadeira, sem fim, sem finalidade e infinitamente. Sempre uma tentativa. Mas ainda, isso não significa *não pesquisar, não escrever, não tentar compreender e interpretar um texto, um signo como o romance clariceano de 1973*. É nesse caminho de *como compreender*, na arquitetura do dizer de Clarice, sua *escritura entrelinhar*, que nos posicionamos.

1.1. A *escritura entrelinhar* e o *branco da escritura*

*A verdadeira incomensurabilidade é o nada,
que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir.*
(LISPECTOR, 1998, p. 90)

Para a tessitura do que delineamos por *escritura entrelinhar* temos como fundamentação teórica os filósofos da linguagem: Mikhail Bakhtin (1895-1975) e seu círculo, por meio de suas obras: *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929], 2009), *Problemas da Poética de Dostoiévski* ([1963], 2013), *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance* ([1975], 2010), *Estética da criação verbal* ([1979], 2011), em diálogo com os estudos de Roland Barthes (1915-1980), através das obras: *O prazer do texto* ([1973], 2010), *O óbvio e o obtuso* (1990), em direção ao sentido *obtusos* e ao “*branco da escritura*”, *Como viver juntos* (2003) e *Fragmentos de um discurso amoroso* ([1977], 1981).

A *escritura entrelinhar*, assim como o *branco da escritura* (BARTHES, 2010), corresponde ao conceito de *compreensão responsiva* em Bakhtin ([1979], 2011). Assim, tanto *escritura entrelinhar* quanto o *branco da escritura* (BARTHES, 2010) podem ser compreendidos como o lugar de interpretação, de compreensão responsiva, onde o leitor busca pesquisar as chaves de leituras de um texto literário, como acontece ao leitor de *Água Viva*, assim, como também, de um espectador/leitor em relação a uma obra de arte.

Barthes (2003) define a Literatura como um espaço no qual vivem juntos autor e leitor (não a pessoa física, e sim, o que compreendemos por autor-criador e destinatário, na teoria bakhtiniana), criação e leitura. Também Mallarmé (1842-1898) fala da importância

do branco da página na poesia visual e o papel de atenção do leitor pelo espaço branco, questões essenciais para leitura/compreensão. O *branco* é o espaço não dito, *imprevisto* (fascinação de Clarice, como na epígrafe do item um deste artigo), não *pré*-escrito, pois na *escritura*, assim como na *vida*, não existe um evento *pré*-visto, visto antecipadamente.

Assim, a *escritura entrelinhar* de Clarice é inaugural, um evento irrepitível. E mesmo quando Clarice recorta-cola fragmentos de um texto seu em outro texto seu para construir as escrituras de seus livros, como nos apresenta o estudo de Nolasco (2001) em referência a duas obras da escritora: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973), ou mesmo reescrevendo tais fragmentos, o enunciado como forma linguística, pode até ser o mesmo, cópia fiel, mas o sentido a ser construído pelo leitor será outro, a enunciação será outra, isso não se reproduz, porque é irrepitível, não está no nível sintático da língua, mas no nível da interpretação, da compreensão responsiva, que se faz entre o espaço do autor-criador e o espaço do leitor. Como diz Mikhail Bakhtin ([1979], 2011, 307-310), em seu artigo sobre o *Problema do Texto*, escrito entre 1959-1961, a especificidade e a singularidade de um determinado texto são decididas nas relações com outros textos. O significado do texto não depende de elementos repetitivos do sistema de signos (da língua), mas da sua própria constituição, e não apenas em sua manifestação, situando-se com base na identificação (relação com o contexto, com o gênero, com o seu autor, no seu ponto de vista histórico e social), pois é inerente ao próprio texto que dá origem a uma cadeia de textos a ele anteriores e posteriores, em uma relação dialógica peculiar.

Em *O prazer do texto*, edição brasileira, Barthes (2010, p. 18) convida a erguer a cabeça como gesto, como uma reação de compreensão, pois ler é só ação para entender um texto, mas não é suficiente para compreendê-lo. Portanto, o “espaço”, o “branco”, o “vazio”, o “nada”, as “entrelinhas” em uma escritura devem ser compreendidas como elementos constituintes do objeto estético que proporciona: a interpretação, a significação, a compreensão responsiva.

Apresentamos outros exemplos que elucidam como esses elementos nos movem à significação, mesmo que inconscientemente.

a) O “branco” nos jogos

O *Taquin*, jogo de paciência criado em 1870 nos Estados Unidos, é composto por 15 pequenos quadrados, numerado de 1 a 15. O jogador deve deslizar as peças em uma estrutura planejada para 16 quadrados. Nesse jogo o que se move é o *espaço branco*, o *vazio*. É ele que predica uma compreensão responsiva, antes da jogada seguinte.

Da mesma forma acontece com o *Jogo de Xadrez*, em que temos o tabuleiro, as peças, e cada peça anda de uma forma no tabuleiro. Os espaços livres predica a jogada a ser feita, ‘escrita’.

E o *coringa* nas cartas de baralho. No jogo “buraco” quanto vale o coringa? O coringa é um significante, *vazio* de significado. Vai ganhando significado momentaneamente, conforme a posição que assume. É o “vazio” que anda, o “vazio” que determina o significado momentâneo (valor).

b) O “branco” na escritura literária: poema

Citaremos como exemplo um dos poemas de Mallarmé, intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*], no qual podemos notar que o jogo estabelecido entre o negro da impressão e a alvura chama a atenção do leitor: contraste do espaço em branco com a tipografia diferenciada. Isto remete o leitor para uma relação significativa que implica em um conceito que não remete à representação como cópia figurativa. O dado tipográfico (impressão) e o suporte físico (página, *espaço branco*) se tornam meios significativos em si.

c) O “branco” na pintura

Dessa vez, tomamos como exemplo a pintura de Kazimir Malevich (1879-1935), intitulada *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918).

Essa pintura não tem objeto, não é figurativa. Foi feita com a mesma cor de branco. A diferença consta no modo como o artista posicionou o pincel e pintou: primeiro o quadrado inclinado com o pincel na posição vertical, e, depois para complexar o fundo da tela, posicionou o pincel na horizontal. Assim, a luz atravessa de maneira diferente a

textura da pintura, proporcionando interpretação, compreensão responsiva de múltiplas tonalidades.

Tais impressões da atividade criadora de Malevich (1879-1935) foram coletadas na pesquisa de Luciano Ponzio (2004), em seu livro *Lo squarcio di Kazimir Malevič*, em que ele faz uma abordagem sobre a obra completa desse pintor russo, mentor do movimento artístico denominado de Suprematismo.

d) O “branco” na música

Na peça musical de John Cage (1912-1992), compositor e teórico musical americano, intitulada: *4'33*, percebemos a realização do espaço musical na direção do “calar bakhtiniano”, conceito tomado do texto *Apontamentos de 1970-71*, de Mikhail Bakhtin ([1979], 2011), que não é o silêncio da frase (relacionado a questões fonéticas e sintáticas, como gesto de reconhecimento), mas o *calar* que tem a ver com a enunciação e com o sentido, portanto, o espaço “que é propriamente singular, único, irrepitível”, o interessante lugar que ninguém fala, mas em que há escuta, que há “condições da compreensão do sentido” (PONZIO, 2010, p. 54).

O silêncio em Bakhtin ([1979], 2011) é o espaço que nada ‘toca’, que pode ser interpretado como espaço do monologismo, da univocidade, em que os sentidos não ecoam. O ‘silenciar e o ouvir’, no sentido de escuta fisiológica, dizem respeito às condições da percepção e do reconhecimento da palavra, conforme nos explica Ponzio (2010), sintetiza na frase do dito muito propagado: “Escuto porque tenho ouvidos” ou ainda “Ouço, mas não escuto, entra por um ouvido e sai pelo outro”. Nesse espaço, temos a palavra direta que não se importa com a alteridade.

O calar bakhtiniano é o espaço em que ninguém fala, lugar onde a palavra deve ser escutada, é lugar de escuta. O ‘calar e o escutar’ dizem respeito às condições do entendimento produtor de sentido, em que o leitor deve estar “à disposição para a escuta e à demanda por escuta” (PONZIO, 2010, p.53). Lugar de escuta é lugar também de interpretação.

Retornando ao nosso exemplo, reafirmamos que o silêncio musical de Cage pode ser entendido como o “calar bakhtiniano”, porque é irrepitível, porque se for executado

outra vez será diferente, tanto pela improvisação do artista, pelo local de apresentação (teatro), quanto pela participação/interação do público/plateia, que pode sorrir ou quase sorrir (aquele sorriso tímido e disfarçado), tossir, etc. Espaço de improvisação diversa.

Os músicos da orquestra também não executam o texto musical de forma mecânica, mas o interpretam. Isso também ocorre com o maestro, com o diretor, sempre que forem executar um texto musical, pois, como dissemos, não é uma execução mecanicamente realizada, é interpretada.

Assim, o silêncio de Cage pode ser muitas vezes ressoado, e sempre será de uma forma diferente, uma nova interpretação de seu texto musical feito por um outro músico, um outro diretor, uma outra orquestra, ou ainda pelos mesmos, porém, em espaços diferentes, enunciações diferentes.

Essa diferença na execução de um texto musical pode ser mais visível no Jazz. Por exemplo: se dermos um texto musical a um músico de jazz, esse músico vai interpretar o texto na direção do jazz, não executá-lo mecanicamente e tem a possibilidade de improvisar sobre o texto, ressonando criativamente – no sentido de ressoar de forma diferente.

1.2. A escritura em busca do outro

Ainda no espaço da *escritura entrelinhar*, podemos falar também que a atividade de escrever corresponde simetricamente à atividade de leitura, como um complemento, uma continuação na criação de espaços, páginas e brancos. A leitura como ato que restitui a virgindade da página em branco e o escrever como ato de criar *brancos*, criar *espaços*, espaços de manutenção do mistério, de pensamento, de ‘lançar dados’: ideia que emerge do poema de Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897.

Também podemos pensar no espaço do texto literário, a página de um livro, como único espaço possível de comunicação, de encontro em tempos diferentes, em convivência, entre autor-criador e leitor (destinatário), nos termos bakhtinianos (BAKHTIN, [1979], 2011).

Esse espaço significativo é pensado por meio das ideias de Barthes, em *Fragmentos do Discurso Amoroso* (1981) e *Como viver junto* (2003), e de Bakhtin, em sua *Arquitetônica*. O espaço do livro como espaço de busca pelo outro por meio da linguagem

exatamente como ocorre no discurso dos apaixonados, encontro de desejos, único espaço em que se pode viver junto, porque o livro já escrito permite o diálogo entre autor-criador e o leitor-destinatário, respeita a distância desses espaços (autor-criador e leitor) que não são as pessoas físicas, como alertamos anteriormente, mas que são elementos constituintes do objeto estético (BAKHTIN, [1975], 2010).

A escritura tem esse movimento: o da busca pelo outro. A Literatura é um espaço de viver junto que reúne autor-criador e leitor-destinatário, no entanto, conserva, apesar da proximidade da página, uma distância entre ambos, a qual permite ao leitor ou ao crítico construir sua interpretação, conservar a sua liberdade.

É por meio da escritura que a Literatura e as artes constroem um mundo novo, e não representam o mundo. E é por meio desses parâmetros críticos que delineamos nossa compreensão da noção de “espaço”, de “branco”, de “vazio” para darmos o contorno à noção de “escritura entrelinhar” em Clarice Lispector, no romance *Água Viva*, para além do dizível, enquanto material gráfico e linguístico, para o lado de lá do horizonte de dizer o indizível.

2. A atividade criadora como unidade de envolvimento

*Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando?
por que não estendo a mão e pego?
É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi.
(LISPECTOR, 1998, p. 65)*

A atividade criadora em Clarice se dá no *dever*, como ela mesma afirmou em entrevista, ela nunca sabe de antemão o que vai escrever. “Tem escritores que só se põem a escrever quando tem o livro todo na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei não que vai dar. Depois vou descobrindo o que eu queria”, responde Clarice (SANT’ANNA e COLASANTI, 2013, p. 239). É nesse caminhar da escritura, no modo particular de Clarice ver o mundo e falar dele em sua obra, de como ela afigura seu posicionamento na função de autor-criador, que faremos nossa reflexão inicial de pesquisa sobre a autoria e as evidências de uma “escrita de si”. Tais reflexões estão centradas no estudo de Foucault, intitulado *A escrita de si* (1983) e nas questões estéticas relacionadas à arquitetônica do autor

(BAKHTIN, [1979], 2011), visando elucidar as considerações feitas por este filósofo, as quais se aproximam da ideia geral dos “formalistas”: a de não ler o texto artístico apenas do ponto de vista autobiográfico, nos contextos biográficos, históricos, sociológicos, políticos etc, de seu autor, pois a obra deve ser lida no *tempo grande*, no *espaço literário* da interpretação. A diferença entre Bakhtin e os “formalistas”, citando Viktor Chklovsky (1893-1984), está, sobretudo, na *não separação* entre a vida (a realidade) e a arte (obra).

A visão filosófica da escritora, que a partir do mundo tocável, possível, afigura um novo mundo, sonhado, pensado, arquitetado por sua atividade criadora, mas que jamais será visto nem pela autora-criadora, e tão pouco pela autora-mulher, pessoa com sua história biográfica e cronológica. Essa forma de registrar um novo mundo por meio da *escritura entrelinhar* de Clarice se configura como afiguração, não é *re-presentativa*, nem a escrita das impressões emotivas da autora, como a própria Clarice esclarece ao leitor no seguinte trecho: “Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 61).

“*Tomar conta do mundo*”: expressão objetivada pela escritura de Clarice para nos dar o direcionamento de que sua posição é situada, sua visão filosófica de mundo se dá a partir de suas vivências, das relações múltiplas consigo mesma e com os outros e pelas experimentações linguísticas, as quais se realizam, por meio dos materiais, instrumentos e sua atividade criadora, em textos potenciais.

Como abordei em minha dissertação de mestrado, sobre a Arquitetônica do Autor, a relação entre autor e herói no campo da criação artística não é de indiferença, pois o autor-criador responde ao personagem (herói), “às suas escolhas, nos confrontos de situações, pessoais e coisas”, e a tessitura da escritura, por isso, não se mostra de forma neutra, indiferente e não participativa (BOENO, 2013, p. 76-77).

O autor-criador é um elemento constitutivo da forma artística, que ocupa a posição criativa em relação ao material (sistema da língua) e ao conteúdo (visão de mundo e modo particular de ver o mundo, as pessoas, as coisas), como nos esclarece Bakhtin (2010),

O autor, como momento constitutivo da forma, é a atividade, organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a

sua tarefa. [...] A personalidade do criador é invisível e inaudível, mas é interiormente experimentada e organizada como uma atividade que se ouve, se move, se lembra, uma atividade não encarnada, que encarna, e em seguida já está refletida no objeto formalizado (BAKHTIN, [1975], 2010, p.68).

No âmbito do objeto estético, o autor-homem na função de autor-criador vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas, valores e visões de mundo inteiramente diversas daquelas em que vivencia em sua própria vida e a vida de outras pessoas, no mundo inacabado, sempre no *devir*.

É possível perceber no romance *Água Viva* (1973), traços do espaço biográfico de Clarice, visto que a escritora se auto-objetiva esteticamente na personagem principal, pintora, sem nome, desenvolvendo-a de modo total e absoluta. Tal leitura é possível, levando-se em conta que a narrativa de Clarice em *Água Viva* apresenta evidências da “escrita de si”, conforme nos postulou Foucault em seu artigo *Escrita de si*, de 1983, possibilitando-nos pensar em uma relação da escritora consigo mesmo por meio da linguagem e da escritura, não como deciframento de si por si, mas como abertura a sua atividade criativa, partindo do seu contexto ético de vivências, percepções e experiências. Segundo Michel Foucault ([1983], 2004),

[...] a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias (FOUCAULT, [1983], 2004, p. 157).

Sobre a função de escritora e de dados biográficos que possam ser emanados pela escritura de Clarice, Sant’Anna e Colasanti (2013) tecem o seguinte comentário, pertinente para nossas reflexões:

[...] O segredo, a fonte não é necessariamente a biografia. O talento é imponderável. Transcende os fatos, apesar dos fatos. Se a tragédia fosse suficiente, as duas irmãs seriam melhores escritoras que Clarice. A

questão não é o que a vida fez de mim, mas o que eu faço de minha vida como escritor (SANT'ANNA e COLASANTI, 2013, p. 14),

O talento de Clarice em sua atividade criadora não está vinculado aos fatos biográficos de sua vida, como vimos pelo comentário acima, apenas podem ser tomados como ponto de partida para a leitura e reflexões. Sobre isso, Bakhtin ([1979], 2011, p. 6), em seu texto *O autor e a personagem*, diz que o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e que tais declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. O filósofo russo continua esclarecendo que no término de uma obra literária, as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, nessa situação, a obra passa a viver no *tempo grande* da linguagem e da cultura. Assim, também acontecerá com o seu real criador, autor-pessoa.

Nesse horizonte, para darmos um acabamento nesta reflexão sobre autoria, Clarice já se posicionava, pois sua atitude com a obra acabada esteticamente era de separação, como veremos no trecho da entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, realizada no Museu da Imagem e do Som (RJ), em 1976, e transcrita no livro *Com Clarice*, de Sant'Anna e Colasanti (2013),

ARS: Então você tem na cabeça bastante dos seus textos escritos, apesar de você ter dito uma vez que nunca releu um texto seu.

Eu ainda me lembro, mas eu nunca reli. Eu não releio. Eu enjoio. Quando é publicado já é como um livro morto, não quero mais saber dele. E quando leio eu estranho, acho ruim, por isso não leio. Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar (SANT'ANNA e COLASANTI, 2013, p. 225-226).

3. A leitura como compreensão responsiva

Em Literatura, o “contrato de leitura” conforme pensou inicialmente Philippe Lejeune (1938), em sua obra *O pacto autobiográfico* (1971), funciona diferentemente da leitura de textos da esfera da vida, a exemplo, dos contratos em cartório, com regras fixas, explícitas e reconhecidas.

Philippe Lejeune empregou a palavra autobiografia para designar, em sentido amplo, todo texto que pudesse ser regido por um pacto autobiográfico, em que o autor propusesse ao leitor

um discurso sobre si, mas de um modo singular na escritura, de forma que sendo um texto literário ou não, o autor possa brincar de criar essa ‘ilusão’ (LEJEUNE, 2008, p. 57). O autor [literário], neste caso, não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, como nos textos de Memórias, ou a dizer toda a verdade, como nas Confissões, de tempos anteriores. (*ibidem*, p. 54). O contrato de leitura, nesse sentido, pensado por Lejeune fica estabelecido como duplo procedimento: compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo leitor.

É nesse horizonte de reflexão que Nádia Batella Gotlib (2013, p. 19), biógrafa brasileira de Clarice Lispector, em seu livro *Clarice: uma vida que se conta*, declara que a escritura de Clarice está na fronteira entre a dimensão histórica (biógrafa) e ficcional (obra literária, no espaço literário), pois em seu ponto de vista “há... coincidências”.

Contudo, não se pode negar que há... coincidências. E tais coincidências, a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o *parecer como se fosse* que, nesse jogo, nós, leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional (GOTLIB, 2013, p. 19).

Justificando o modo diferente de operar o “contrato de leitura”, em textos literários, Lejeune (2008) cita Valéry, o qual dizia que “todo julgamento que estabelece uma relação a três entre produtor, obra e consumidor [escritor, obra, leitor] é ilusório, já que essas três instâncias nunca participam ao mesmo tempo de uma mesma experiência” (LEJEUNE, 2008, p. 56).

Essa reflexão em torno da obra, do autor e do leitor tem relação com o conceito de “compreensão responsiva ativa” (BAKHTIN, 2011), relação estabelecida na leitura, no contato com a obra, que após publicada, vive no “tempo grande” da Literatura, no tempo da reflexão da Filosofia da Linguagem, em que se condensa os sentidos no momento da enunciação (contato leitor com a obra, com o texto). Nesse contexto, o leitor contemporâneo, em sua constituição histórico-social e ideológica, seus valores éticos e estéticos tecem o sentido da obra. É dessa dimensão atualizada e situada que podemos falar em *nascimento do leitor*, não na forma passiva, mas na forma de coautoria, de reescritura,

interpretando, traduzindo, desconstruindo e reconstruindo outros textos a partir de sua leitura. Isso significa, não apenas o movimento de entender um texto, mas também de compreendê-lo.

É desse movimento de leitura, como leitor atento e seu “horizonte social” (BAKHTIN, [1929], 2009, p. 45), de compreensão responsiva ativa, que o romance *Água Viva* (1973), de Clarice, predica. Tal movimento fica evidenciado no depoimento de Affonso Romano de Sant’Anna (1937), amigo íntimo de Clarice, renomado crítico literário e escritor, além de leitor de Clarice Lispector, por ocasião do lançamento do livro *Clarice na cabeceira* (2009), um livro escrito por alguns célebres leitores de Clarice. Seu comentário se refere à leitura da obra de Clarice, que, segundo ele, foi feita para ser lida em silêncio. Essa atitude de ler em silêncio nos reforça a noção de que a experiência dessa leitura passa pelo conceito do “calar bakhtiniano” e do estar disposta à escuta, para além da leitura como decifrador das relações sintagmáticas e estruturas linguísticas. E quando lida em voz alta, continua a comentar Sant’Anna e Colasanti (2013), a leitura é outra. Nesse novo percurso de leitura, com certeza, a obra abre-se a novas possibilidades de interpretação e compreensão.

Considerações e delineamentos iniciais

Nossas reflexões iniciais da pesquisa de doutorado caminham em direção ao *texto de escritura*, texto criativo, que diz muito mais, pelas possibilidades infinitas de leitura, do que pelas relações e menções à biografia do seu autor, que deve ser sugerido, a nosso ver, apenas como ponto de partida na leitura de textos literários.

A escritura entrelinhar de Clarice nos dá a consciência a perceptos, na configuração que estamos a construir, pois conforme nos explica Deleuze (2007), ela se compõe como texto que suscita “sensações e percepções” que vão além de seus leitores, que se dispõe a compreendê-la ativamente e *ver pela leitura* a escritura que escreve algo que uma pessoa mal saberia escrever/descrever/ver. Clarice mostra-nos os perceptos das suas percepções, em discurso interior, singular e que é só seu como escritora, como autor-homem, como ser inacabado.

Muito há de respostas para sua obra, e Clarice tinha consciência da diversidade das reações à sua obra, porém ficou surpresa quando Sant´Anna e Colasanti (2013), durante a entrevista de 1976, já citada anteriormente, lhes contaram que Ariano Suassuna, uma semana antes da referida entrevista, comentou que “acha *Água Viva* um dos melhores textos que ele já leu até hoje” (SANT´ANNA e COLASANTI, 2013, p. 219). Surpresa, Clarice, que demorou três anos para publicar o romance em referência, pois achava que era ruim por não ter nem história, nem trama, reagiu com uma expressão singular de sua brasilidade: “Virge Maria! Eu conheço pessoas que leem e odeiam”. (*idem*).

Podemos dizer, ainda, que estamos diante de uma escritura revolucionária que se traduz pelo “estado de graça” (LISPECTOR, 1998, p. 87), que emana o autor-pessoa em seu processo criativo, de amor interessado pelo escrever, que transpõem fronteiras e transgride os limites da linguagem e do pensamento, com objetivo de apenas forjar novas sensibilidades pelas mãos do autor-criador.

Por esse delineamento, da constelação de Clarice, os contornos de *Água Viva* (1973), obra considerada “aberta” pelas infinitas possibilidades de leitura, como *imagens-matrioska* de interpretação e compreensão responsiva diversificadas e múltiplas, e sua *escritura entrelinhar*, nos movem a prosseguir na pesquisa, ainda iniciante, por uma possibilidade de análise estética, procurando demonstrar a grande complexidade de perceptos, por meio das percepções da escritora repletas de sensações visuais, auditivas, e quase gustativas e olfativas, uma escritura que está prenehe da sensibilidade artística de Clarice.

Referências

BAKHTIN, M.M. [1929] **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. [1963] **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. [1975] **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do romance. Equipe de tradução: Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. [1979] **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. [1977] **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. [1973] **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOENO, Neiva de S. **Memórias literárias: das práticas sociais ao contexto escolar**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos em Linguagem. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. UFMT. Cuiabá, 2013. Disponível em:

<<http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/5972979015547fb0db93c7e8bddd411d.pdf>> Acesso em: 17 abr 2016.

CAGE, John. Entrevista em que o músico e escritor fala sobre o 'silêncio'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klpCX9xoHY4>> Acesso em 13 abr 2016.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Abecedário di Gilles Deleuze. Letra I**. A cura di Claire Parnet, regia di Pierre-André Boutang. DVD. Roma: DeriveApprodi, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fkv9IkG0_g&feature=youtu.be> Acesso 21 abr 2016.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego**. O auto-retrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: Uma vida que se conta**. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

LEJEUNE, Philippe [1971]. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

MALLARMÉ, Stéphane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Disponível em: <<https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2016.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. **Opere**. [obra completa]. A cura di M. A. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003.

PONZIO, Augusto. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro & João Escritores, 2010.

PONZIO, Luciano. **Lo squarcio di Kazimir Malevič**. Milano: Spirali, 2004.

SANT'ANNA, A. R. ; COLASANTI, M. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SEBEOK, T. A. **Il gioco del fantasticare**. Milano: Spirali, 1984.

TAQUIN. Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Taquin>> Acesso em: 13 abr 2016.