



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

YASMIN MARIA MACEDO TORRES GALINDO

LITERATURA CLARICEANA, TRADUÇÃO E FILOSOFIA:
o ser feminino, o corpo e a morte em *Água Viva* (1973)

Recife
2022

YASMIN MARIA MACEDO TORRES GALINDO

LITERATURA CLARICEANA, TRADUÇÃO E FILOSOFIA:

o ser feminino, o corpo e a morte em *Água Viva* (1973)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

G158l Galindo, Yasmin Maria Macedo Torres
Literatura clariceana, tradução e filosofia: o ser feminino, o corpo e a morte em *Água Viva* (1973) / Yasmin Maria Macedo Torres Galindo. – Recife, 2022.
112f.: il.

Sob orientação de Yuri Jivago Amorim Caribé.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Clarice Lispector. 2. Filosofia da Existência. 3. Tradução. 4. Sujeito Feminino. 5. Morte. I. Caribé, Yuri Jivago Amorim (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-112)

YASMIN MARIA MACEDO TORRES GALINDO

LITERATURA CLARICEANA, TRADUÇÃO E FILOSOFIA:

o ser feminino, o corpo e a morte em *Água Viva* (1973)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 23/02/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Luciana Eleonora De Freitas Calado Deplagne
(Examinadora externa)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Oussama Naouar (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

A Vânia Maria e Josefa das Dores, que me ensinaram o que é magia.

Às que vieram antes e virão depois.

A Clarice, é claro.

AGRADECIMENTOS

Escrevi sobre a morte em um cenário em que ela se fez mais presente do que, enquanto sociedade, poderíamos supor. Reclusa e ensimesmada, olhei por muito tempo o tema com o espanto que ele merecia, muitos foram os braços para que a escrita continuasse fazendo-se como merece, ainda mais neste cenário, única escapatória para entender do mundo – de mim, talvez mais. Assim, os agradecimentos são extensos e podiam ainda cobrir muitas páginas.

Agradeço, primeiramente, ao todo inominável que está em certas palavras, literaturas e filosofias e na pulsão da vida – e, também, na morte – por manter-me sã, com olhos, ouvidos, mãos, curiosidade e inspiração para que as páginas seguintes fossem possíveis.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida em tempos tão adversos para que a observância do mundo, a produção acadêmica advinda dela e o espírito crítico não precisassem competir com a sobrevivência.

Ao Prof. Dr. Yuri Caribé, meus agradecimentos profundos pela bondade com que aceitou a viagem que decidi embarcar, agradeço, ainda, por guiar-me com liberdade pelos caminhos que aqui percorri e por ensinar-me, com paciência, aquilo que eu não sabia e agora sei.

Aos meus pais, Nadiel Galindo, grande curioso e amante das causas justas, pela fé e incentivo, pelos primeiros livros, entre eles, Clarice, pelas primeiras perguntas filosóficas, pelo amor ao conhecimento que contaminou-me e, sobretudo, pelo imenso amor e carinho com que conduziu-me pelo percurso da vida; e a Viviane Macedo, mulher imensa, professora alfabetizadora, fiel a si e que muito me ensinou sobre o artifício da linguagem, do afeto, dos laços, da compreensão e de como somos, sempre, uma continuação.

À minha vó, Vânia Maria, cuja fé inabalável no inominável e a certeza na ineficiência da morte contamina minha escolha temática pelos caminhos misteriosos da palavra e da vida. Ademais, agradeço a criação que, pelos caminhos mais doces, conduziu-me, também, até aqui.

Aos meus irmãos, Yuri e Manu, pela infância interminável dentro de mim. A meu irmão caçula, Francisco, que me inspira com sua curiosidade autêntica na vida.

A Lorena Félix, por tudo, sempre, seja no apoio na clausura da escrita e no confinamento forçado ou na vida *mesmo* há quase cinco anos. Amo você.

A minha melhor amiga há tanto tempo que não sei dizer, Hera, que chora junto comigo as alegrias e as tristezas e que faz com que eu me sinta sempre costureira de algo muito maior junto com ela, *we've changed, honey boo*.

A Jeffrey, S, Mari e Maísa, pelo tempo, insistências, permanências, segredos, mistérios, confissões, histórias e caminhos que contaminam minha escrita e minha vida. Pela escuta e leitura atenta de olhos e ouvidos encantados que sempre me devotam, o que me faz crer que nasci incumbida de grandes amores. Vocês sabem.

Aos meus amigos, Matheus, Rogério, Apuã, André, Raí, Thiago, Danillo e Grilo, pela afeição de anos, por partilharem comigo a vida de seus aprendizados tão diversos entre si e por estarem junto a mim, como podem, até aqui e sempre. Não houve conversa nossa que não escapou para cá.

Aos amigos da pós-graduação, representados aqui por Pedro e Gica, que fizeram com que os anos atípicos de formação pandêmica tivessem, também, sua leveza e diversão. Aos professores que me emprestaram um pouco de seu conhecimento e engradeceram este trabalho com os temas que discutimos, Prof. Dr. Fábio Andrade, Prof. Dr. Oussama Naouar e Prof. Dr. Alfredo Cordiviola.

Às minhas grandes professoras – a que atrevo-me chamar de amigas – Profa. Dra. Renata Pimentel e Profa. Dra. Sherry Almeida pela companhia no percurso clariceano, não construo nada aqui sozinha sem lembrar delas, pelo aprendizado, inspiração, mentoria, confiança e ajuda, sempre ao longo desses já quase nove anos de trama.

Ao meu querido amigo e professor, Prof. Dr. André Pedro, por ter acreditado com tudo nesta pesquisadora de dezoito anos, na data de nossa primeira pesquisa.

A Tia Mary, professora de Literatura do ensino básico, quem primeiro viu em mim qualquer fagulha de alguma coisa.

Ao Prof. Dr. Ronaldo Maia, *in memoriam*, mestre-filósofo, aquele que primeiro teceu este fio filosófico de Clarice em meus ouvidos. Saudades eternas.

A Lulu, Malu e Gigi pela lembrança sempre presente de deixar-me mais a ver com os olhos das crianças.

A Rose, Pupi e Barú, que compartilham com esta humilde humana a

experiência única de viver junto a eles um certo “it” dos animais que me inspira profundamente e fez-me companhia nas noites de produção.

A todos que possam ter escapado à memória, familiares outros e amigos, mas que sabem que construíram o meu ser, pois não estou aqui como uma ilha. Sou, profundamente, contaminada.

E meus últimos e importantíssimos agradecimentos: a Clarice, é claro.

Eu conheço bem a fonte
Que desce daquele monte
Ainda que seja de noite
Nessa fonte está escondida
O segredo dessa vida
Ainda que seja de noite
(...)
Sei que não podia ser mais bela
Que os céus e a terra bebem dela
Ainda que seja de noite
Sei que são caudalosas as correntes
Que regam céus, infernos, regam gentes
Ainda que seja de noite
Aqui se está chamando as criaturas
Que desta água se fartam mesmo às escuras
Ainda que seja de noite
(...)
Porque ainda é de noite
No dia claro dessa noite. (ÁGUA..., 1974).

“Que queres, morte, / Vestida de flor e fonte? / — Olhar a vida.” (HILST, 2017, p. 332).

“O que te escrevo continua e estou enfeitada.” (LISPECTOR, 1998, p. 95).

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma investigação acerca do ser feminino e a experiência da morte na obra *Água Viva* [1973]/(1998), de Clarice Lispector, e as reverberações de suas traduções em língua inglesa, publicadas como *The Stream of Life* (1989) e *Água Viva* (2012). Assim, investigamos como os debates sobre o ser feminino e a sua ligação com a morte foram construídos na referida obra, a fim de evocar uma discussão literário-filosófica da constituição do sujeito feminino na narrativa. Consideramos, ainda, como os agentes de tradução, que se preocuparam, nos séculos XX e XXI, com a popularização da obra de Clarice Lispector, manipularam seu texto a fim de reverberar dele suas próprias vontades de verdade. De tal maneira, para compreender a constituição ontológica do ser e como a mulher merece maior atenção por estar à margem do protagonismo dos debates filosóficos ao longo dos séculos, trabalhamos com a filosofia da existência de Martin Heidegger (2005 e 2018); a filosofia pós-estruturalista de Gilles Deleuze (2011), Félix Guattari (1995) e Jacques Derrida (2006 e 2013); o pensamento sobre as noções de mal do filósofo Georges Bataille (2016 e 2017); assim como as postulações filosófico-feministas da filósofa Hélène Cixous (1990 e 2017). Os Estudos da Tradução e de Recepção estão representados, no aporte teórico deste trabalho, por Maria Tymoczko (2000 e 2013), Mona Baker (2018) e por Hans Robert Jauss (1979). Para tratar da escrita de Clarice Lispector, que compactua em sua própria tecitura com a formação do sujeito feminino para a morte, trouxemos para o escopo teórico Maria Lúcia Homem (2011), Yudith Rosenbaum (2006) e Marília Librandi (2015). Pressupostos da Teoria Feminista estão representados neste trabalho pela por meio de Silvia Feredici (2017) e Rita Terezinha Schmidt (1981). As conclusões apontaram que a escrita clariceana, no que tange às problemáticas deste trabalho, demonstrou dois movimentos importantes: quanto aos aspectos de tradução, concluiu-se que o texto-fonte evoca a permanência de seus efeitos de recepção, mesmo crivado pelo poder dos agentes tradutórios; e, referente à discussão do ser da mulher, asseverou-se que este “não-lugar” é evidenciado pela simbologia da morte, catalisando para a presença feminina imanente transgressão, uma vez que a experiência de sua socialização é diferente da dos homens, visto que experimentou simbólicas perseguições por sua diferença do conluio patriarcal. Assim, a morte e

seus símbolos atuam na experiência interior feminina como pressuposto também de quebra e de liberdade.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Filosofia da Existência; Tradução; Sujeito Feminino; Morte.

ABSTRACT

This research brings an investigation about the woman-being towards death, in *Água Viva* [1973]/(1998), by Clarice Lispector and the reverberations of its translations into English, *The Stream of Life* (1989) and *Água Viva* (2012). Thus, we investigated how debates about the female gender and its connection with death are constructed in that work, in order to evoke a literary philosophical discussion of the constitution of the female subject in the narrative. Furthermore, we aimed to study how translation agents, who were concerned in the 20th and 21st centuries with the popularization of Clarice Lispector legacy, manipulated her texts in order to evoke from it their own desires for truth. In such a way, to understand the ontological constitution of being and how women deserve greater attention for being on the sidelines of philosophical debates over the centuries, we worked with the existentialist philosophy of Martin Heidegger (2005 and 2018), the post-structuralist philosophy of Martin Heidegger (2005 and 2018), Gilles Deleuze (2011) and Félix Guattari (1995) and Jacques Derrida (2006 and 2013), and the thought about the notions of evil by the philosopher Georges Bataille (2016 and 2017). The Translation and the Reception Studies are represented in the theoretical contribution of this work by Hans Robert Jauss (1979), Maria Tymoczko (2000 and 2013) and Mona Baker (2018). To deal with Clarice Lispector writing, which concurs in her own textura with the formation of the female subject towards death, we also brought to the theoretical scope Maria Lúcia Homem (2011), Yudith Rosenbaum (2006) and Marília Librandi (2015). The Feminist Theory is represented in this work by the presence of Silvia Feredici (2017) and Rita Terezinha Schmidt (1981). The conclusions pointed out that Clarice writing, regarding the analysis presented, demonstrates two important movements. The first, regarding the aspects of translation, reveals that the source text evokes the permanence of its reception effects, even when riddled by the power of the translation agents. Then, referring to the discussion of the woman-being, it was asserted that this “non-place”; is riddled by the symbology of death, catalyzing transgression for the immanent female presence, since the experience of her socialization is different from that of men because women experienced symbolic persecution due to the patriarchal collusion. Thus,

death and its symbols act in the female inner experience as a presupposition of breakage and freedom.

Key Words: Clarice Lispector; Philosophy of Existence; Translation; Female Subject; Death.

RESUMEN

Esta investigación presenta una exploración acerca del ser femenino y la experiencia de muerte, en *Água Viva* [1973]/(1998), de Clarice Lispector y las repercusiones de sus traducciones en lengua inglesa, publicadas como *The Stream of Life* (1989) y *Água Viva* (2012). Así, investigamos como los debates sobre el ser femenino y su vinculación con la muerte fueron construidos en la obra, para proporcionar una discusión literario-filosófica de la constitución del sujeto femenino en la narrativa. Y, aun, como los agentes de traducción, que se preocuparon en los siglos XX y XXI con la popularización de la obra de Clarice Lispector, manejaron su texto para extraer de él sus propias ganas de verdad. De ese modo, para comprender la constitución ontológica del ser y como la mujer merece mayor cuidado por no estar incluida en los debates filosóficos a lo largo de los siglos, trabajamos con la filosofía de la existencia de Martin Heidegger (2005 y 2018), la filosofía post-estructuralista de Gilles Deleuze (2011) y Félix Guattari (1995) y Jacques Derrida (2006 y 2013), y el pensamiento sobre las nociones de mal del filósofo Georges Bataille (2016 y 2017). Los Estudios de Traducción y de Recepción están representados, en el aporte teórico de este trabajo, respectivamente por Maria Tymoczko (2000 y 2013), Mona Baker (2018) y por Hans Robert Jauss (1979). Para tratar de la escrita de Clarice Lispector, que está de acuerdo en su propia construcción con la formación del sujeto femenino para la muerte, trajimos para el aporte teórico Maria Lúcia Homem (2011), Yudith Rosenbaum (2006) y Marília Librandi (2015). Premisas de la Teoría Feminista están representadas, en este trabajo, por medio de la presencia de Silvia Feredici (2017) y Rita Terezinha Schmidt (1981). Las conclusiones apuntaron que la escrita clariceana, acerca de las problemáticas presentadas en este trabajo, ha demostrado dos movimientos importantes: acerca de los aspectos de traducción, fue concluido que el texto fuente convoca la permanencia de sus efectos de recepción, aunque contaminado por el poder de los agentes de traducción; y, acerca de la discusión del ser de la mujer, fue evidenciado que este “no-lugar” es señalado por la simbología de la muerte, catalizando para la presencia femenina inmanente transgresión, tomando en cuenta que la experiencia de su socialización es distinta en relación a la experiencia que tienen los hombres, puesto que ya experimentó simbólicas persecuciones por su diferencia de la alianza patriarcal. Así, la muerte y sus símbolos actúan en la experiencia interior femenina como premisa también de

quiebra y de libertad.

Palabras clave: Clarice Lispector; Filosofía de la Existencia; Traducción; Sujeto Femenino; Muerte.

SUMÁRIO

1	PRIMEIRAS PALAVRAS.....	16
2	O SER FEMININO E A EXPERIÊNCIA DA MORTE NA ÁGUA VIVA.....	26
2.1	A MULHER: POTÊNCIA DE LINGUAGEM E CRIAÇÃO EM <i>ÁGUA VIVA</i>	32
2.2	A EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO TRAÇO FEMININO.....	43
2.2.1	Locus obscuro e obsceno.....	51
2.2.2	Alma imoral e, no entanto, autêntica.....	58
2.3	O PARADOXO DA SUPERAÇÃO DO GÊNERO: O FEMININO E O <i>IT</i>	62
3	EMBATES DE TRADUÇÃO E RECEPÇÃO.....	69
3.1	PANORAMA GERAL DA TRADUÇÃO DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR EM LÍNGUA INGLESA.....	77
3.2	APROFUNDADO O ABISMO DAS IDEOLOGIAS.....	80
3.2.1	<i>The Stream of Life</i> (1989): a língua do corpo.....	85
3.2.2	<i>Água Viva</i> (2012): em busca de fidelidade.....	85
3.3	RECEPÇÕES EM UNÍSSONO.....	90
4	ÚLTIMAS PALAVRAS.....	100
	REFERÊNCIAS.....	108

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

“O que saberás de mim é a sombra
da flecha que se fincou no alvo.”
(Clarice Lispector, 1998, p.17)

Clarice Lispector e sua mística inesgotável, tanto por isso são inúmeros os trabalhos através do tempo que se preocupam em sublinhar alguma das suas vastas faces, sem no entanto, esvaziá-la. Em Clarice há disso quando achamos que a delimitamos, ela nos escapa pela brecha da linguagem. A escrita de Clarice Lispector funciona como um vitral barroco: vida, morte e suas perspectivas coabitam em uma visão total estonteante, como se pintasse suas palavras para nos ensinar uma lição sagrada. É na linguagem, este campo de batalha, que a autora vai em busca de nossa redenção; conseguir ou não a redenção pela linguagem é o de menos neste caso, bonita mesmo é a batalha entre a mulher e a letra em busca dos símbolos que lhes façam jus. A tessitura do texto clariceano é um convite a colocar-se em perspectiva aquilo que de mais frágil temos em nossa constituição: linguagem, experiências fenomenológicas¹ e os limites próprios do que pode ser dito em um texto.

Desta forma, este trabalho se detém sobre a obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, publicada em 1973, que catalisa, no conjunto de obras da autora, as instâncias da linguagem, da experiência pessoal entre o ser e o mundo ao máximo. Sobre o nosso “objeto gritante”, buscaremos traçar paralelos entre os Estudos da Tradução, Estudos de Recepção, a Filosofia Existencial e Pós-estruturalista e os Estudos de Gênero. *Água Viva* [1973]/(1998)² é um texto delicado, revisto muitas vezes pela própria autora, nascido também de recortes de crônicas menores, de lapsos escritos em colunas jornalísticas. A obra já é, em si, uma teia de formas diferentes que acabam se unificando, o que ousaríamos chamar de “texto-experiência”: faz as vezes de uma experimentação dos sentidos conduzidos na linguagem. Ao ler *Água Viva* há sempre a impressão de que é possível espremer mais desse texto e retirar mais de seu sumo literário. A estética clariceana já tende a

¹ Cabe pontuar que a experiência fenomenológica aqui citada está filiada à filosofia da existência, assim, entendemos os fenômenos e as experiências advindas deles como tudo aquilo que o ser experimenta quando em contato com o mundo e seus objetos experienciando a imanência de sua finitude como um catalizador de objetos fenomenais – ou experiências fenomenológicas.

² A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra; que só será indicada na primeira citação da obra no texto. Nas seguintes, será registrada apenas a data da edição consultada pela autora.

uma certa desintegração do enredo, como se pode perceber em textos anteriores como *A Paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, em contos como “O Ovo e a Galinha”, presente na coletânea de contos *A Legião Estrangeira*, também de 1964, e em crônicas como “Onde estivestes de Noite”, presente no livro homônimo, de 1974, e que, posteriormente, fará coro em nossa investigação. No entanto, é em *Água Viva* que o esfacelamento do enredo ganha maior fôlego e transborda gananciosamente para a desintegração do próprio gênero textual novela ou romance, evidenciando uma questão de estilo muito potente dentro da estética clariceana. O texto declara a intenção de ser música ou pintura e de emular com palavras experiências artísticas de outros campos do sentido humano. Trata-se de um labirinto de símbolos e sentidos, fazendo uma nova trilha dentro da estética já estrangeira de Clarice Lispector.

O enredo de *Água Viva*, como alusão ao título, é líquido e turvo, porque enverada selvagememente pelos campos da experimentação literária. É um texto que se dobra em falar “de tudo” e “do nada” ao mesmo tempo; mas, se nos atermos aos fatos trazidos pela ficção, podemos chegar ao lugar comum de um resumo do que é narrado pela narradora dissidente de si em *Água Viva*. O texto começa com a narradora-personagem tecendo uma reflexão sobre a natureza da entrega ao “desconhecido”. Aludindo a uma “felicidade diabólica”, o enredo ganha corpo em reflexões sobre a natureza de escrever livre de uma racionalidade que limite as palavras na sua potência de enunciação. O texto prossegue e percebe-se que há um remetente, que vez ou outra vai parecer ser o próprio leitor, que é chamado diretamente a participar do texto. A narração livre caminha pelos temas da vida simples, como as flores e os bichos, mas também toca nos temas mais profundos da experiência humana – que acabam também contaminando os temas simples – como a morte, o erotismo, a diferença de gênero, o *it* – especulação da origem de todas as coisas – e a vida. Após longa incursão sobre o próprio texto se fazendo ali, à medida em que se lê, e sobre a finitude da vida e a crença na continuidade após a morte, Clarice Lispector suspende as elocubrações chamando-nos para a realidade na última página da obra. Em “Hoje é sábado”, ela chama de volta o seu remetente dizendo: “Olha pra mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (1998, p. 95), e dá fim ao enredo concluindo apenas o sentido de que o

trabalho de escrever continua, assim como o próprio texto de *Água Viva*, e, crê a narradora, nossa própria potência depois da morte.

Do que fala *Água Viva*, então? Esta é uma pergunta infinita. *Água Viva* é composto pelas sensações de sua narradora-escritora-pintora, mulher que escreve a um destinatário o passo a passo de sua vida no momento da escrita. Tem ares de carta, atendendo, tangencialmente, ao gênero epistolar, mas logo migra para o monólogo. É um texto “camaleão”, que ensaia uma espécie de vanguarda da palavra. Ainda hoje é um texto novo. Além do jogo dos claros e escuros desse texto, ele, muitas vezes, aniquila-se; a narradora morre para reviver pela palavra, assim ela diz: “Terei que morrer de novo para poder nascer? Aceito” (LISPECTOR, 1998, p. 45), muito parecida, inclusive, com a autora, Clarice Lispector, em entrevista à TV Cultura, em 1977, ano de sua morte, quando diz: “Quando não escrevo, estou morta”. O texto de *Água Viva*, por morrer e viver tantas vezes, tem pouquíssimo do pacto com a realidade ou a validade de suas elocubrações, a própria verossimilhança é posta em xeque, mas também não é um texto do âmbito do fantástico, talvez seja mágico, no entanto. Podemos aproximá-lo do que diz o teórico Davi Arricucci Jr. (1973) ao estudar a estética de Júlio Cortázar:

(...) a obra toda parece exigir um tratamento desse tipo. Voltas e reviravoltas ao redor do mesmo eixo, improvisações ou *takes* de um mesmo tema vital, tudo parece atrair para diferentes perspectivas de abordagem, apesar da unidade e coesão do todo: é preciso ensaiar caminhos até o núcleo do labirinto. (ARRIGUCCI, 1973, p. 31).

Estes movimentos de improvisação podem remeter, inclusive, ao trabalho de revisitação do próprio texto em Clarice Lispector, traçando para ele novas formas de existência, é o que acontece com a crônica “Tempestade de Almas”, do livro *Onde estivestes de noite* (1999b), onde Clarice escreve: “O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era sozinha. Bem sei que terei de parar, não por causa de falta de palavras, mas porque essas coisas, e sobretudo as que eu só pensei e não escrevi, não usam publicar em jornais” (1999b, p. 93) e, em *Água Viva*, a crônica é incorporada como a versão final de um *take* trazendo em si um caráter muito mais confessional: “O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem” (1998, p. 86). A mudança da finalidade do silêncio sobre as coisas – os

jornais não aceitam o que se vai dizer e não se pode dizer – realça o caráter camaleão de toda a obra clariceana, que anda de livro em livro em busca do objeto que lhe é mais raro: a coisa em si, que, em *Água Viva*, aparece como o *it*.

A psicanalista Maria Lúcia Homem (2011, p. 20) ressalta que *Água Viva* é um texto metalinguístico que se dobra sobre si mesmo e alude que o evento principal do texto clariceano é a “ocorrência da próxima frase”. Esse caráter perseguidor de si no texto fica evidente com as constantes tentativas da narradora de dizer o que quer ser dito, sabendo, no entanto, que a palavra não vai acessar os reinos existenciais pretendidos: “verdades não têm palavras” (1998, p. 53). Assim sendo, resta ao texto ensaiar um sentido que salte das palavras pela sua arrumação na frase. Falamos de sintaxe, então? Não. O jogo de palavras aludido aqui tem muito mais a ver com um conjunto de símbolos de uma mesma natureza, como em: “Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história...” (LISPECTOR, 1998, p. 15); ou até de sons que invoquem o que se busca acessar, como em: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão de linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” ((LISPECTOR, 1998, p. 27). Estas estratégias são usadas como em um canto xamânico ou em uma roda de tambores, para dar acesso ao que está subjacente ao texto.

Ainda em um universo de tambores, o ritual é importante em *Água Viva*: o texto inteiro é transpassado por cenas de nascimento, além de outros símbolos que serão abordados futuramente nos capítulos deste trabalho. O nascimento, aqui, é duplo: desta mulher e de sua escrita. Para ela, a narradora, inclusive é necessário que se nasça – e, concomitantemente, morra-se – para que a palavra seja oxigenada, para que se possa tentar com ela mais uma vez as instâncias sobrenaturais. Fazer nascer a mulher que escreve no texto custa a própria vida da narradora, esta talvez seja a grande metáfora: morrer para renascer a mulher nova que vá, finalmente, dizer o que está atrás do véu da linguagem, a grande magnitude é que esta mulher “nova” vem dos porões da história, queimada, morta, aprisionada, satanizada e pede a mão do leitor para reivindicar o seu lugar de inteira.

Escrever, ato que não somente “realizará” a relação des-censurada da mulher com a sexualidade, com seu ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso a suas próprias forças; que devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos,

seus imensos territórios corporais mantidos sob sigilo; que a arrancará da estrutura superegocentrada na qual lhe reservaram sempre o mesmo lugar de culpada (...). É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o alento da mulher inteira. (CIXOUS, 2017b, p. 135).

Assim, Clarice Lispector suspende, muitas vezes, a linha que separa livro de leitor, dirigindo-se diretamente a ele: “Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada” (1998, p. 65). O livro demanda do leitor, este que não pode ser passivo, pelo menos não no efeito que se pretende, o leitor precisa permitir. Precisa, às vezes, preencher os espaços deixados pelas vastas reticências, e esta é mais uma das características que endossam nossa teoria de “texto-experiência”. A obra procura o leitor para confessar-se.

O movimento de Clarice Lispector em *Água Viva* também nos revela a função de uma literatura desapegada do eixo cristão: ela é em si, uma literatura que nega qualquer construção cristã e seu enredo vai compondo-se à medida em que a nossa narradora, junto conosco, leitores, chega mais e mais perto do proibido, do obscuro e de tudo que a lógica cristã queimou em fogueiras. Ainda assim, cabe pontuar que há uma certa devoção a um Deus que coabita com o mal, em uma espécie de equilíbrio necessário para a reivindicação de uma elevação, um sentido bastante neo-barroco atravessa a obra, fazendo a existência de Deus a imanência do mal. Neste sentido, a obra filia-se ao que nos diz Georges Bataille, sobre o “momento místico” em *A Literatura e o Mal* (2017, p. 22):

Ele se dirige ao indivíduo, isolado e perdido, ao qual não oferece nada senão o instante: ele é somente literatura. É a literatura, livre e inorgânica que é o seu caminho. Por isso, menos que o ensinamento da sabedoria pagã ou da Igreja, ele é levado a conciliar com a necessidade social, representada frequentemente por convenções (pelos abusos), mas também pela razão. Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei (...) A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não lhe convém concluir: “O que eu digo nos obriga ao respeito fundamental das leis da cidade?”; ou, como o cristianismo faz: “O que disse (a tragédia do Evangelho) nos obriga no caminho do Bem” (isto é, na verdade, da razão). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo.

É nesta noção que *Água Viva* está circunscrita, em uma lógica em que a Literatura não é redentora, mas perigosa e que pode falar tudo – entre este tudo, os perigos da noite e suas seduções. Roland Barthes diz, em *O Prazer do Texto* (1987), que ele se interessa pela linguagem porque ela ou o fere ou o seduz, é neste binômio que a linguagem da obra analisada neste trabalho se desenvolve: ferindo a

narradora, quando eriça-se em suas impossibilidades de comunicação e seduzindo-a – e a nós – quando entrega a ela os rituais necessários para se fazer linguagem, sem preocupar-se, no entanto, com um paradigma platônico de verdade: “A verdade está em alguma parte: mas é inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela” (1998, p. 31); é aqui também que reside a diferença substancial do texto clariceano para um texto filosófico, a autora não se preocupa com a “verdade”, o que ela investiga vai além desse paradigma.

Água Viva nos mostra a coragem da palavra de Clarice Lispector e de sua também, constante continuidade já que nas páginas de *Água Viva* o leitor pode deparar-se com fragmentos já veiculados pela autora. Porém, ali no todo de *Água Viva* passam a integrar um sentido mais amplo sobre a descoberta das coisas. O que se pode dizer com certeza sobre *Água Viva* é que temos um jogo de opostos, uma mulher que escreve a um homem suas mais fiéis incursões íntimas e a fenomenologia das coisas que a atravessam no momento de escrita. Um itinerário dos sentidos? Diríamos que sim. Clarice trata a vida, nesta obra, com o enorme prazer que ela merece, fazendo dela “uma aventura obscena, de tão lúcida”, como diz a poeta brasileira Hilda Hilst (2001, p. 71). Trata-se ainda de um texto sobre o prazer e empreende possibilidades para arrancá-lo dos interditos femininos e de seu corpo, por isso também é um texto obscuro que tem a ver com a morte.

A obra, antes de ser publicada com o título de *Água Viva*, viria a público com o título “Atrás do pensamento” e, posteriormente, “Objeto Gritante”, noções que continuam no enredo de Clarice Lispector; este é mais um movimento das voltas e reviravoltas do texto ao redor do mesmo eixo. O que Clarice emula nas “pulsões” de *Água Viva* de fato retoma a construção de uma ponte a partir das palavras para acessar “atrás do pensamento” em uma fruição sem interdito. É um território de ID, mesmo que, claro, produzido conscientemente por uma cabeça atravessada pelo ego, como a nossa. Cabe salientar que, não pretendemos diagnósticos psicanalíticos sobre a obra ou autora neste trabalho. Quando falamos do território de ID, queremos aludir à liberdade que os interditos gozam no enredo, o sexo, a morte e a bruxaria sempre são evocados para dar cabo dos fenômenos sofridos pela narradora. Asseveramos, inclusive, que estes três símbolos nos serão válidos

posteriormente quando nos detivermos sobre a análise da presença do ser feminino³ na obra. Não à toa, estes são símbolos ligados à condição do sujeito feminino na história, seja por sua negação – como é o sexo, seja por sua imposição, como a bruxaria.

Como em *A Paixão segundo G.H.* (1994), há neste livro um “quê” erótico, não porque fala algo explícito em suas cenas ou porque fala de sexualidade, mas, sobretudo, porque são textos geradores de eroticidade, que colocam no corpo uma experiência divina, a qual trataremos em detalhes posteriormente. Em *Água Viva*, a palavra está em ritual de claro-escuro, o jogo de morte e vida que atravessa o enredo é, em si, erótico porque predispõe um “entre possibilidades”. É nesta linha suspensa que Clarice Lispector parece segurar seu guarda-chuva entre dois edifícios, este “quase lá” se delimita. Quase lá onde? É o mistério do enredo que busca exatamente desvendar esta impossibilidade. Cada experiência fenomenológica própria apontará para um “lá” para além da sintaxe, construindo entre ser e mundo um fio que a escrita feminina de Clarice buscar decodificar.

O lugar mais erótico de um corpo não é lá *onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre suas bordas (a camisa entreaberta, a luva e manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1987, p. 16).

Observemos como esta noção de erótico aparece em *Água Viva*, quando a autora alude à palavra como inalcançável, remontando um jogo de sombras sobre o poder de possuí-la, vê-la e, posteriormente, senti-la escapar, o que caracteriza, em si, um jogo erótico entre desejante e desejado que, a qualquer instante, pode revelar, no caso da obra, a própria vida:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa,

³ Salientamos que, neste trabalho, consideramos as diversas manifestações do feminino em todas as possibilidades e dissidências. Quando usamos “ser feminino” ou “sujeito feminino” potencializamos a existência arquetípica da existência da mulher e aqui enquadram-se todas que experimentam por seu lugar de mulher – todas as mulheres – no mundo o rastro da perseguição, da invalidação, do roubo de nossas narrativas individuais e de nossas sutilezas e devires.

ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Podemos fazer um claro paralelo entre o “estilo subjacente” da vida que é “outra” e o texto de Jacques Derrida, *Esporas: os estilos de Nietzsche* (2013), o autor argumenta que seria a mulher a propensão de um estilo gerador de verdade – pela sua negação – seria um movimento feminino o movimento que não se deixa conquistar e de onde as questões mais nevrálgicas se levantariam: “as questões da arte, do estilo, da verdade não se deixam, então, dissocias da questão da mulher” (DERRIDA, 2013, p. 50). A própria escritura é mulher, principalmente por seu caráter escapatório e pela brincadeira com os véus da verdade, salientando desse movimento a “feminina vita”, como nomeia Derrida. O que, em uma conversa intermediada por nós, Cixous ratifica em *O riso da Medusa* (2017, p.130): “o imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escritura: as efusões de seus fantasmas são inauditas”.

De tal maneira, nossa investigação segue este sentido: aludimos ao texto clariceano encontrado em *Água Viva* como um movimento metalinguístico, fazendo coro ao que diz Maria Lúcia Homem (2011), como erótico, filiando-se a Roland Barthes (1987) e, também, como texto-experiência da tessitura feminina inscrita na filosofia, segundo Hélène Cixous (2017b) e Jacques Derrida (2013). Tais marcos teóricos nos ajudarão a tecer nossas considerações acerca das possibilidades que buscamos levantar aqui. Ainda no sentido de demarcar nossos escopos teóricos, vale destacar, também, que seguiremos os postulados de Arrigucci Jr. para a análise de uma obra “escorpiônica”:

Diante de uma narrativa escorpiônica, de uma poética que implica a destruição no interior do próprio sistema que é a obra literária, bem como na ruptura com relação ao sistema mais amplo em que essa obra se integra, o dever do crítico é ensaiar sobre a trajetória do impasse, descrever analiticamente a multiplicidade das voltas, interpretando o traçado geral que as rege, mostrando a impossibilidade da construção. (1973, p. 30).

Nosso trabalho se seguirá, no capítulo seguinte, com o aprofundamento das questões levantadas superficialmente nesta introdução. Neste capítulo, a partir da constatação da valia do devir-mulher (DELEUZE e GUATTARI, 1995) na obra de Clarice Lispector, ainda que traduzida e cooptada por ideologias diferentes, teceremos uma investigação filosófica acerca do sujeito feminino em relação à experiência da morte, em *Água Viva*, e como a natureza da linguagem do texto

soma para o entendimento e a resignificação da simbologia envolta na morte. Aqui, nos serão caros o estudo dos interditos, dos símbolos, do lugar da mulher na historicidade e da filosofia da existência. Este capítulo também busca apontar para a falha ontológica do lugar da mulher no estudo dos fenômenos.

Para tanto, neste trabalho, além dos interditos e eroticidade da obra, como colocado nos parágrafos acima, investigaremos, no terceiro capítulo, como a obra de Clarice Lispector conquistou o mundo anglófono sob a égide de seus agentes de tradução no século XX e, posteriormente, no XXI, e como conservou-se ou não o cerne da fenomenologia que encerra seus escritos ao redor do mundo. Mesmo sendo cooptada pelas ideologias de seus agentes de tradução, a empreitada de internacionalizar Clarice Lispector também compõe a internacionalização dos efeitos do seu texto na recepção mundial. Assim, a partir da investigação da tradução de *Água Viva*, primeiro em 1989 e, depois, em 2012, e, também, da recepção de críticos e público leitor internacional, advogamos pela universalização de sua literatura sem perder de vista os fatores políticos imbricados neste movimento. Este capítulo está dividido em três seções; na primeira, buscamos apresentar ao leitor um breve ensaio e um panorama sobre a questão da tradução da obra de Clarice Lispector em língua inglesa a fim de enfatizar que a circulação da autora não é necessariamente nova; na segunda, colocamos em perspectiva as duas traduções aqui citadas *The Stream of Life* (1989) e *Água Viva* (2012); e, na terceira e última, trazemos a análise de alguns testemunhos que nos levam a refletir sobre a recepção da obra *Água Viva* traduzida, retirados do site de e-commerce mundial, Amazon.

Este trabalho soma-se à produção acadêmica das últimas pesquisas realizadas sobre a obra *Água Viva* de Clarice Lispector nos últimos dez anos, a exemplo de: *Uma poética do escrever e da escrita em Água Viva, de Clarice Lispector*, tese de doutorado de Adriana Monteiro Piromali, defendida em 2013, Letras-IBILCE/UNESP; *A intuição como método na composição de Água Viva, de Clarice Lispector: a vizinhança da literatura e filosofia em Bergson*, tese de doutorado de Carlos André de Oliveira, defendida em 2014, PPGL/UFES; *Um percurso pelo litoral de Água Viva: o ilegível na letra de Clarice Lispector*, dissertação de mestrado de Tatiane da Costa Souza, de 2015, PGEL/UFMG. Todos são trabalhos que condensam a potência na enunciação clariceana como chave

para novos territórios da investigação literária e filosófica e que abrangem, também, as questões levantadas aqui.

Cabe pontuar ainda que este trabalho é uma pesquisa exploratória, baseada no método de revisão de bibliografia (GIL, 2008), a fim de provar os pontos aqui suscitados. Finalmente, pretendemos, a partir das análises aqui inseridas, fazer coro à justiça mundial sobre o lugar, primeiro, de Clarice Lispector na Literatura Universal, e, segundo, do próprio sujeito feminino como centro das discussões sobre ele mesmo, a partir da narradora de *Água Viva*, que constitui verdadeiro exemplo fenomenológico de como uma mulher encara a sanha de seus fenômenos. Para tanto, nossa incursão segue trazendo, nos próximos capítulos, uma proposta de discussão sobre a temática da morte, da mulher e do corpo em *Água Viva*. Em seguida, tratamos da problemática tradutória entre as diferentes faces de Clarice no mundo anglófono, iniciando, assim, nosso debate fenomenológico sobre a experiência que *Água Viva*, original ou traduzido, pode evocar em seu leitor.

2 O SER FEMININO E A EXPERIÊNCIA DA MORTE NA ÁGUA VIVA

*“Construo algo isento de mim e de ti –
eis minha liberdade que leva à morte.”
(Clarice Lispector, 1998, p. 17)*

Clarice Lispector foi uma escritora de muitas faces e gêneros literários, escreveu contos, crônicas, ensaios, romances e a mais pura ficção que se desprende de todos os gêneros anteriores, como admitimos, neste trabalho, ser *Água Viva*. No entanto, um ponto de encontro desta teia profícua de produção é a figura feminina, ela sempre aparece como ponto de partida e de chegada dos temas clariceanos, é a personagem mais explorada em todos os enredos: G.H., Joana, Lucrecia, Macabéa, a narradora sem nome de *Água Viva* e tantas outras que abrilhantam sua mágica literatura e até ela mesma, a personificar-se no papel como personagem de suas crônicas. Esta escolha pelo feminino parece peculiar, se nos privamos do lugar raso de encarar como óbvia a escolha pelo feminino a partir de uma autora mulher, e começa a mostrar-se simbólica, se nos comprometemos a vasculhar suas aparições e o espaço deste corpo feminino nas encruzilhadas do texto. O ponto do feminino em Clarice nasce marcado pelo gênero, mas lança linhas de suspensão para outras indagações, quiçá cósmicas, da experiência do ser no mundo, ele vai agenciando os seus significados e suas possibilidades, buscando rever, criticar, ironizar e teorizar em vias literárias a experiência do ser da mulher nos fenômenos da vida e, sobretudo, em *Água Viva*, também na morte.

Não é novidade, como mostra-nos Benedito Nunes, em suas vastas teorizações acerca da escrita clariceana, a aproximação de Clarice Lispector dos filósofos da existência, como Heidegger, Sartre, Kierkegaard e até Nietzsche, a exemplo de:

O desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Clarice Lispector insere-se no contexto da filosofia da existência, formado por aquelas doutrinas que, muito embora diferindo nas suas conclusões, partem da mesma intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da *existência humana*, tratando de problemas como a *angústia*, o *nada*, o *fracasso*, a *linguagem*, a *comunicação das consciências*, alguns dos quais a filosofia tradicional ignorou ou deixou em segundo plano. (NUNES, 1976, p.93, grifos do autor).

Todos os filósofos supracitados estavam comprometidos em entender a ontologia do Ser no mundo e a forma primordial como a existência em si mesmo do homem precede sua essência. Acima de tudo, como é claro nas teses defendidas

por Heidegger e Sartre, estavam comprometidos em entender como o ser se dá quando lançado no tempo, como “ser-aí” (*desein*) com sua liberdade impositiva. Esta tese pode ser condensada na noção existencial que Clarice dá para o tema em reflexões literárias, em *Água Viva*, como em: “eu e minha liberdade que não sei usar” (LISPECTOR, 1998). Assim sendo, o *desein* experimenta sua existência ancorada no mundo e no tempo, constituindo assim o “ser-no-mundo”, que enfatiza a existência como fato junto aos entes que estão em encontro com o ser-aí, primordialmente, os objetos no mundo (HEIDEGGER, 2005). A experiência existencial, então, é um compilado entre ser e mundo e suas interpelações cotidianas, os fenômenos, uma vez que o homem vive em contato com os entes que o cercam e organiza o mundo a sua volta e é junto às coisas. As doses de existencialismo na prosa da autora acompanham todos os seus enredos, o mal-estar de estar no mundo percorre as suas linhas, e é desse desassossego das personagens que nascem os momentos de epifania, desta abertura para o estado de angústia existencial que revela uma outra capacidade da vida, esta muito mais verdadeira que a aparente. Clarice parece conseguir com palavras chegar próxima da morada filosófica da verdade, mesmo que não a procure diretamente, ou seriam *verdades*? Veremos posteriormente.

Grande importância terá para este trabalho a noção de “ser-para-morte” defendida por Heidegger em sua obra *Ser e Tempo* (2005). O ser-no-mundo heideggeriano perde-se na aparência dos entes, ou seja, em seu cotidiano junto aos entes no mundo, e só toma consciência de uma existência autêntica quando compreende, enfim, a temporalidade de seu ser, ou seja, quando apreende passado, presente e futuro, assim sendo, nascimento, extensão e finitude, esta última, a mais custosas nas acepções existencialista, pois falamos da própria morte. O ser tornar-se-á autêntico, então, quando enfrentar a dura verdade da morte e a sua realidade inexorável; “ser-para-morte” é, a priori, assumir um sentido próprio para existência, partir da aparência rumo à existência autêntica do ser compreendendo, antes de tudo, a finitude imanente à realidade do ser-no-mundo.

Ponto chave desse desalinhamento da existência inautêntica, para Heidegger, é a angústia ontológica, ou seja, a que advém do ser, uma experiência angustiante que não parte do medo ou do pavor, mas surge de uma certeza da finitude frente ao dia a dia, é algo que “não se sabe”, algo que toca no fundo do ser, portanto, é uma experiência rara. A essência do ser é, em si, a angústia ontológica, pois só ela pode

abrir caminho para o Nada, cabe-nos pontuar que este Nada não é sinônimo de negação, ele trabalha em uma chave de origem da negação e do próprio ser, o nada e o ser são coessenciais. É a partir do nada da existência que indagamos a temporalidade do ser e caminhamos para assumir a radicalidade da existência enquanto finita. De tal maneira, o ser humano é a morte porque é, em si mesmo, o nada, assim, a morte mostra-se, também, como um problema ontológico concernente apenas ao humano, pois só ele, de fato, “existe”, segundo a tese defendida por Heidegger (2005). Só o ser, diferente dos entes, pode assumir a sua existência a partir de uma nadificação, eis, então, o ser-para-morte, apenas na realidade da morte o ser assume sua autenticidade. Este ponto será de fundamental importância quando tensionarmos, nos tópicos seguintes, a relação do ser da mulher com a morte a partir da ficção de *Água Viva*, de que forma essa autenticidade atinge o sujeito feminino?

De todos os filósofos citados, só Nietzsche vai tecer algum tipo de consideração sobre o sujeito da mulher, ainda que com certa antipatia pelo recorte identitário, todos os outros trabalham em uma totalizante de que a diferença sexual estaria no campo do fenômeno e que não interessaria para especulações ontológicas de um ser que, a priori, não se preocuparia com binaridades. No entanto, as proposições filosóficas não deixam, assim como as psicanalíticas, de serem uma via de observação de um sujeito homem sobre o mundo e sua verdade; estaria, então, falando o falo a partir de suas determinações críticas. Diante de tal realidade, a falta da mulher no percurso filosófico ocidental tornou-se pungente com o delineamento da filosofia da diferença, proposta entre outros nomes, pelo pós-estruturalista Jacques Derrida, que se preocupou em indagar a que servia o apagamento ou castração de uma existência tão potente e díspar como a da mulher dos percursos da história da filosofia ocidental.

Ao interpretar Nietzsche, em *Esporas: os estilos de Nietzsche* (2013), Jacques Derrida constrói importante teorização sobre a mulher e a verdade na filosofia ocidental, fazendo da própria falta da mulher um lugar de nadificação heideggeriana, como se, ao aniquilar a mulher do compêndio da razão do falo, fez-se dela instrumento e objeto de geração de (das) verdade(s) que tanto persegue a filosofia, enquanto episteme. Isto que se pôs à distância é mulher – e é também verdade:

Se é necessário manter-se à distância a operação feminina (da *actio in distans*), isto que não se resolve simplesmente com uma aproximação, salvo a arriscar-se a morte *mesma*, é porque “a mulher” não é, talvez, alguma coisa, a identidade determinável de uma figura que se anuncia à distância, à distância de uma coisa, e da qual teria que se afastar ou se aproximar. Talvez seja ela, como não-identidade, não-figura, simulacro, o *abismo* da distância, o distanciamento da distância, o corte do espaçamento, a distância mesma, se ainda se pudesse dizer, o que é impossível, a distância *mesma*. (DERRIDA, 2013, p. 31-32, grifos do autor)

E eis um belo paradoxo, enquanto negada, distante e cortada, a mulher cresceu dentro do abismo e da falta que só ela como não-lugar primeiro encerra como outro – deste eu “soberano”, masculino e preso a uma razão que se limita. Assim como a verdade não é palpável, a mulher como “uma mulher” também não é, ambas se lançaram no abismo adentro, construindo um lugar de escritura verdadeira ato a ato de sua elocução, que não se deixa conquistar pela lógica categórica do significante – esta escritura toma a cena como uma inserção no terreno da verdade que catapulta as potências plurais que podem advir deste movimento de fuga para o outro.

Tentemos, antes, decifrar esta *inscrição* da *mulher*: sua necessidade não é, talvez, nem aquela de uma ilustração metafórica ou alegórica sem conceito, nem aquela de um conceito puro sem um esquema fantástico. O contexto indica claramente que isto que se torna mulher é a ideia. O devir-mulher é um “progresso da ideia” (*Fortschritt der Idee*). (DERRIDA, 2013, p. 61, grifos do autor).

Este movimento de inscrição, por sua vez, fazendo da ideia um próprio devir-mulher constrói as histórias e fisga para consigo o turvo caminho da verdade que leva à morte:

Então, começa a história, começam as histórias. Então, a distância – a mulher – separa a verdade – o filósofo –, e dá a ideia. Que se afasta, se torna transcendente, inacessível, sedutora, agita e mostra o caminho à distância, *in die Ferne*. Seus véus flutuam ao longe, o sonho da morte começa – é a mulher. (DERRIDA, 2013, p. 62, grifos do autor).

Em *As mulheres de Derrida* (2004), Cícero Inácio da Silva faz uma retomada das impressões do filósofo sobre a ausência da questão feminina tanto na filosofia, que nos interessa, como na psicanálise:

A proposta de falar de uma identidade feminina, da mulher, e também de seu par opositivo, ou seja, do homem, do masculino, tem como imposição geralmente falar do que define estas duas categorias. A mulher e a feminilidade são tidas como sujeitos que passam a ser identificados com algumas características a partir do masculino, tendo atualmente várias questões abertas em relação às suas próprias definições, que estão geralmente pautadas pela questão masculina que as definiu anteriormente e que, portanto, foram submetidas à força ao feminino como definições metafísicas, transcendentais, pertencentes ao corpo físico (a fraqueza da mulher, a falta da mulher, etc.). Caberia aqui também pensarmos na mulher

como uma possibilidade do feminino, contrariando a idéia (sic) de que o feminino se constituiu a partir da questão realista pautada na diferença sexual anatômica. (p. 11).

A concepção de uma diferença pautada imanentemente na anatomia descarta questões que se lançam para a contemporaneidade como perguntas urgentes sobre a presença da mulher pautada, também, na sua diferença do homem, mas não a partir do homem. A mulher como motriz de uma verdade (ou verdades), como também foi – e é até hoje – o falo, significante máximo da lei, que segura a organização social que remonta os anseios de um mundo ontológico e fenomenológico pautado na escrita dos homens. Ao dizer que a mulher é uma das possibilidades do feminino a partir de Derrida, Cícero Inácio da Silva torna as questões ainda mais abertas, abertura que começa a ser preenchida com teorizações que revejam o Existencialismo em busca de investigar de que ordem nasce a experiência feminina livre de um paradigma binário que sufoca a possibilidade de existência feminina em apenas uma oposição – a do homem. O desafio torna-se enxergar a existência da mulher por si mesma sem dela carecer uma oposição ou uma conceituação a partir de. Outra questão importante do debate aberto por Silva é o que antecede a lei simbólica instituída pela psicanálise? O afunilamento da verdade em singular também advém de uma ordem ou de “um sem ordem” anterior, a que responde este impulso? Responde a multiplicidade do próprio feminino por si mesmo.

Convém também pensarmos que há algo anterior à lei e, se nos preocuparmos com a leitura realizada por Derrida da questão da lei e da força que ela tem, perceberemos que existia um abismo antes dela ser concebida. Tanto é que no mito do Totem e Tabu de Freud a horda primeva decide instaurar um simbólico para dar conta do pai morto. Mas mesmo assim, existia um antes, que seria a própria vertigem, a sensação para além da possibilidade do relato, o imaginário fundido a um real sem possibilidade de descrição. O Real impossível de ser pensado nele e para ele mesmo. Poderia também ser pensado como uma “vertigem epistêmica”, como uma experiência da ordem religiosa, ou algo próximo disso. A mulher ocupa o espaço da vertigem, pois ela é ligada diretamente ao antes da lei, ao momento da concepção de uma verdade sem “ordem” para recebê-la e, portanto, para conferir a ela uma possibilidade dessa verdade ser tida como fenômeno e essa experiência ser recebida como uma verdade plural. (SILVA, 2004, p. 13-17).

Sendo esta mulher postulada por Derrida um sujeito que não se pode necessariamente determinar um lugar específico como “um lugar de mulher”, na história do pensamento filosófico, pois este lugar seria uma “anti-ordem”. Assim

sendo, desencadearia propriamente como um “anti-lugar”, sendo um terreno de pluralidades ainda a serem exploradas sob o qual não se pode determinar alguma coisa, mas, sim, de onde vêm novas determinações, não apenas sobre o que há de ser “uma mulher”, mas também sobre todos os outros lugares circundantes, do homem e do mundo. Cabe-nos lembrar, também, que, na Filosofia da Existência, há o espaço da linguagem como importante para a “enunciação” do ser, a linguagem seria a maneira do ser dizer o mundo, no entanto, a linguagem, sendo uma coisa do mundo, mostra-se falha. Porém, há uma linguagem que pode delinear alguma coisa do ser, ela é a linguagem poético-literária, responsável por dizer os entes a favor do ser, traço ainda mais acentuado na poesia. Andreia Margarida Pires Carvalho, em sua tese *Aporias de uma «escrita no feminino» Derrida – Cixous* (2018), trata de investigar os percursos de Derrida e de Cixous sobre a temática do feminino sobre a escrita, ampliando ainda mais as tensões deste instrumento do mundo a favor de uma subjetividade. Assim, nos diz que:

Na distância que separa a especificidade de cada um destes motivos (escrita e feminino, mas também literatura e feminino), haveria, não obstante, uma singular proximidade que nos permitiria assumir que ela – a “mulher” como (não)verdade – apontaria pois, em última instância, para isso que (se) escreve, na exacta medida em que não sendo mais topologicamente determinável, este movimento feminino (ou esta outra dança, justamente) testemunharia a hiper-radicalidade de um (não)lugar do feminino pensado na relação de (dis)semelhança com o que referimos como o lugar da escrita, da inscrição e do rastro. (CARVALHO, 2018, p. 328).

A hiper-radicalidade acionada por uma escrita do feminino ou a partir do feminino como anti-lugar ou (não)lugar sustenta, inclusive, a tese de Hélène Cixous de uma “écriture féminine”, que trabalha não no jogo da identidade fechada, mas de uma contramão de uma escrita instituída em moldes falocêntricos. Fala-se de corpo, sim, mas o debate não se fecha sobre ele, ele tem sua valoração a partir da afirmação de que a linguagem é uma coisa de corpo (CARVALHO, 2018), vale mais, assim, pensar o corpo de *quem* fala na linguagem como o simulacro de uma língua e não de uma anatomia. Alinhando-se, assim, ao que a própria Clarice Lispector atestará em *A Hora da Estrela* (1999a, p. 25): “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada em órgãos. (...) Tentarei tirar ouro do carvão.” Este movimento de atestar “escrever com o corpo” nos é muito importante. Quem fala no livro *A hora da Estrela* é o narrador personagem Rodrigo S. M., homem, ainda assim, o *quem* da

presença da feminilidade ainda está ali, ainda mais acentuado quando, ainda que num polo contrário, extraia do carvão da ideia masculina de um Rodrigo S. M., o ouro da feminilidade de sua escrita.

Cabe-nos, a partir do exposto acima, perscrutar a figura do feminino na experiência literária clariceana dando atenção ao corpo da linguagem que emana nas linhas e entrelinhas de sua ficção. O que nos chama atenção para o alargamento que Clarice dá a essas teses é a pergunta que ela, artisticamente, parece querer suprir com *Água Viva*: e o ser da mulher? Ele não pode ser ponto inicial de uma teorização sobre a vida e sobre a morte? É sobre esta inquietação que mergulharemos na proposição de Clarice Lispector a partir do feminino em *Água Viva*.

2.1 A MULHER: POTÊNCIA DE LINGUAGEM E CRIAÇÃO EM *ÁGUA VIVA*

*“Esta é a palavra de quem não pode.”
(Clarice Lispector, 1998, p. 34)*

O lugar do feminino vem marcado, na história da literatura, por uma noção acentuada de trágico. Rememoremos que, para Heidegger (2005), o ser assume sua plenitude assumindo a tragicidade de sua finitude, o trágico é, portanto, imanente e essencial à experiência existencial. A partir desta noção existencial, lançaremos luzes sobre a própria tragicidade do sujeito feminino, acompanhado ao longo da história pelos marcadores da morte. Jocasta, Antígona, Medusa, personagens antigas e sempre contemporâneas da cultura ocidental e que trazem no âmago de sua história a tragédia iminente que ronda a existência feminina. Os louros de Perseu advêm da cabeça cortada de Medusa, há festa no traçar de sua morte, na sua cabeça de besta como prêmio da finitude de uma vida atravessada pelo trágico de seu corpo feminino, amaldiçoado, primeiramente, pela sua beleza. Jocasta é coadjuvante da tragédia de Édipo, seu filho e marido, e extenuada pela sua realidade incestuosa lança mão de sua vida, tenta arrancar de si sua existência por ter atravessado o interdito, entregando-se a liberdade do sofrimento que é a morte; sua presença na peça passa na sombra da grande tragédia de Édipo sem que se dê a necessária atenção ao corpo coadjuvante da mulher-mãe-esposa que é Jocasta. Não há escritura que possa delinear a profundidade da existência dessas mulheres na

história literária, todas passam rasas na escrita dos homens que as contaram, na maioria das vezes, com o fim certo de sua morte, violação ou violência, ou todas as três realidades.

É importante ratificar que a construção do mito e, principalmente, a escolha das versões sobreviventes dos mitos que acessamos até hoje é um rastro pulsante e patriarcal do itinerário da violência simbólica, intelectual e narrativa cometida contra as mulheres, que é o nascedouro de uma cultura falologocêntrica que aniquila as narrativas de mulheres e rouba delas sua potência enunciativa e simbólica. Rita Terezinha Schmidt (1981) assevera que a construção simbólica do mito trabalha quase que invariavelmente trazendo o herói, sempre homem, contra um obstáculo do universo feminino ou declinado no feminino: a pátria, a mãe, o útero, a mulher, o feminino inteiro por fim; acrescenta ainda que:

Assim, todo o sistema de representação dessa narrativa de origem é investido de valores de caráter transitivo que têm a função de marcar posições do sujeito através das ações dos heróis, as quais celebram significados que inscrevem o homem como ser social e sujeito mítico, princípio ativo de cultura, aquele que define, não sem violência, as distinções sobre as quais se fundamenta a ordem social. (...) De todas as violências cometidas contra as mulheres, por deuses e homens, (basta citar dentre outras, a própria Dana, Perséfone, Filomela e Aracne) o roubo da visão de Medusa pode ser considerado uma violência arquetípica contra todas as mulheres, pois a capacidade de visão se equaciona com o poder de identificar, nomear, interpretar e conhecer. (SCHMIDT, 1981, p. 101).

Este sujeito à míngua da sociedade, privada da vida pública e lida como sem um ímpeto próprio, canaliza a própria ausência, a própria falta de delineamento de si. A partir de um sofrimento que é, a priori, existencial, a mulher enquanto ser pode viver na angústia heideggeriana, pois não encontra no mundo – a história escolhida atesta – a completude nos objetos que a cercam, é sempre uma presença deslocada, sendo esse um mundo de homens e a partir de homens. A feminilidade, então, será, aquilo que Derrida chamou de vertigem, a vertigem na própria falta de delineamento sobre alguma certeza ou verdade, pela sua imanente incerteza sobre o delineamento do seu ser, será em si a própria questão, a própria pergunta não respondida, colocando em xeque inclusive a univocidade de uma verdade filosófica.

Como conceber a mulher invadindo a inscrição antes pertencente somente aos devotos de uma filosofia da verdade que emanava características próprias ao saber constituído na não-contradição masculina? Essa estranha inscrição da mulher no campo da verdade torna-se insuportável para a filosofia. Ou seja, como conceber uma verdade que só é enquanto múltipla? O que será da identidade e das configurações binárias se os pares opositivos perderem o sentido? Na mulher a verdade é a própria não-

verdade e, a não-verdade da mulher questiona radicalmente o próprio da verdade. (SILVA, 2004, p. 29).

Este trabalho de deglutição da falta, fazendo da mulher a própria questão constrói o paradoxo que pode começar a alinhar, finalmente, uma postulação feminina de mundo, raptando da própria filosofia masculina (e, também, dentro de seus pressupostos) a potência de um começo – como mulher – de um pensamento e de uma progressão da ideia que pode e deve trazer a questão feminina como evidência maior de qualquer verdade, assim nos diz Schmidt (1981, p. 105):

O discurso filosófico constitui dentre várias formas de conhecimento-controle que condicionou o pensamento sobre as diferenças de gênero no campo cultural, levando as mulheres a introjetarem sua representação como um ser a menos, uma falta a menos, pois o excesso, no sentido de poder ver, nomear e agir, tal como o mito nos ensina, não é tolerado. O sujeito definido como feminino ao longo dos últimos séculos é o sujeito passivo, irracional, destituído de autonomia, mais “natural” do que o masculino, sai porque o termo “feminino” como construção de gênero, carrega o estigma dos estereótipos e dos essencialismos a partir dos quais se alimenta o dualismo hierárquico homem/mulher. É nesse contexto que a resistência das mulheres a essa constituição de subjetividade às formas dos discursos e seu poder de dominação é hoje o núcleo do movimento das teorias feministas nas várias áreas do conhecimento.

A contaminação destes pressupostos em *Água Viva* fica clara em: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Tenhamos atenção ao verbo usado, “inventar”, pressupõe-se, então, que a procura de uma verdade que exista *a priori* em um mundo racional não é de interesse do mundo feminino que Clarice Lispector delinea na ficção. A verdade é algo que precisa ser fabricada e não está, necessariamente, no campo da racionalidade. Tal excerto denota a negação de um mundo masculino onde a lógica, a razão e a vida pública estão em primeiro lugar; aqui, trabalhamos com contrários. Este caráter de negação de um mundo falocêntrico vai ser a chave de enfrentamento entre o eu da mulher e o mundo que a cerca, é a partir da negação do símbolo do masculino que a presença da mulher em *Água Viva* redimensionará, como disse Derrida, os lugares ao seu redor, não como um lugar que se precise achar, mas como ponto de partida de toda a questão da realidade existencial.

Em *O segundo sexo* (1970), Simone de Beauvoir, ao delinear o mito da mulher na sociedade, fazendo análises profundamente pertinentes para os estudos feministas, delinea as figuras femininas que são criadas na Literatura por autores

canônicos, como Stendal, Breton e Montherlant, o que evidencia a misoginia imbricada nas narrativas as quais filiam-se esses autores. Beauvoir, ao traçar o percurso da figura feminina na escrita masculina, traz para o debate da conclusão de sua análise, a questão do “mistério feminino”, que queremos pontuar neste trabalho para que a construção e linguagem patriarcal não nos capturem. O “mistério feminino” pregado pela literatura e pela história cai, constantemente, no território de uma desculpa para o desinteresse pelo outro desconhecido, que é a mulher – para o homem. Como a lógica e a razão são, não sem reação, território masculino, instituiu-se a mulher como o grande outro, nesta perspectiva de pensamento falocêntrico – que é o centro da cultura –, este outro que eu aniquilo. É por esta razão que o mistério de suas questões não interessa a ponto de que sejam tomadas como centro de uma postulação. Para tanto, usou-se – e usa-se – do “mistério feminino” como mote de rebaixamento de uma narrativa que constrói o sujeito feminino como intrinsecamente “complicado, natural, passional”. No entanto, Beauvoir pontua que há mistério feminino, sim, mas outro, que, de fato, só pode ser compreendido empaticamente por semelhantes – e acrescentamos, por aqueles que levam em consideração o outro que extrapole os seus limites, assim como a mulher extrapola os limites desta razão⁴ aí posta.

Mas o que se chama mistério não é a solidão subjetiva da consciência, nem o segredo da vida orgânica. É ao nível da comunicação que a palavra assume seu sentido verdadeiro: não se reduz ao puro silêncio, à noite, à ausência; implica uma presença balbuciente que malogra em se manifestar. Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições. Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? Ou se supõe que existem para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou antes, que nenhuma é adequada porque uma ambiguidade fundamental afeta o ser feminino; em seu coração, ela é para si mesma indefinível: uma esfinge. (BEAUVOIR, ANO, p. 303).

É, também, deste pensamento postulado sobre o “verdadeiro” mistério feminino, que retificamos a importância de uma postulação mulher na filosofia e nas matérias que a perscrutam; percurso esse que Clarice Lispector faz a nível da própria escritura literária, rompendo o mecanismo lógico de significantes-significados para aludir, assim, continentes de significação “misteriosos”, construindo uma escritura que em si mesma decifra-se e devora-se.

⁴ Cabe pontuar que a mulher postula **nova** razão dentro da cultura e é esta a nossa tese até aqui.

Silvia Federici, em *O Calibã e a Bruxa* (2017), faz importantes indagações sobre a história das mulheres na sociedade e nos movimentos sociais, seriam elas, essas presenças revolucionárias, que teriam guinado revoluções entre os tempos, no entanto, não há escritura que as glorifique. E a Literatura serve como documento de esquecimento:

Poderia ter sido diferente o resultado da conspiração de Calibã se seus protagonistas tivessem sido mulheres? E se o rebelde não tivesse sido Calibã, mas Sycorax, sua mãe, a poderosa bruxa argelina, que Shakespeare oculta no segundo plano da peça? Ou se, ao invés de Trínculo e Estéfano, fossem as irmãs das bruxas que, na mesma época da Conquista, estavam sendo queimadas na fogueira na Europa? (FEDERICI, 2017, p. 215).

A não suportabilidade de corpos vivos e atuantes de mulheres com toda a sua subjetividade, como poderia ser Sycorax, caso não fosse delegada a invisibilidade em *A Tempestade*, de Shakespeare, resguarda para essas aparições os caminhos do obscuro, da negação e, simplesmente, do desaparecimento. Mimetizando, inclusive, a própria história feminina factual, se remontamos a grande perseguição ao feminino que aconteceu ao final da Idade Média, no período que vai do século XIV até meados do século XVII, no que se chamou de Inquisição. Este dispositivo de perseguição tinha por valor maior expurgar a sociedade capitalista e patriarcal do signo da heresia que, mesmo sendo uma doutrina de homens e mulheres, soube bem eleger suas medusas particulares: sempre os corpos femininos. Estima-se que o genocídio feminino tenha chegado aos milhões (MURARO, 2015), as mulheres eram 85% de todos os bruxos e bruxas mortas na Inquisição, mil bruxas chegaram a ser queimadas em um único dia.

Mais precisamente, a experiência das mulheres, seja qual for o período considerado, não intervém na construção do sentido na história. Assim, a negação de toda a capacidade histórica não permite senão a percepção de sujeitos desprovidos de toda individualidade e que, sem exceção, são desprovidos de expressão pública. Isso pode explicar, em parte, e malgrado a profusão dos trabalhos sobre a exclusão das mulheres ou sobre a construção das diferenças, as razões pelas quais, com exceção da história das representações, a história pode razoavelmente se interpretar e se escrever, como sempre, na ausência das mulheres. (RIOT-SARCEY, 2019, s.p.).

A história da perseguição contra mulheres na Europa, na Inquisição, foi delegada ao correr do tempo a demonólogos que analisavam os julgamentos das bruxas e, proficuamente, não expiavam a culpa das vítimas, adotando o discurso da devassidão sexual, da falta de moralidade e do culto a Satã, mais uma vez, símbolos

contrários dos que sustentam a sociedade fundada no falo. Federici (2017) nos dá os motivos pela popularidade da heresia entre as mulheres e camadas mais baixas da sociedade: os cultos heréticos propunham um horizonte livre do casamento, da maternidade compulsória e, também, dava a mulheres lugar na malha da vida social herética, ela poderia pregar e conduzir cultos e rituais, dessa maneira, era uma *presença* na vida de uma sociedade e não um sujeito destituído, inclusive, da posse do seu corpo. O discurso sobre as bruxas na Inquisição era enfático em aludir todas as características contrárias à civilização, construindo, para a mulher, um lugar de pária ardilosa, culpada pela corrupção do tecido social:

O cristianismo construiu uma relação entre o *feminino*, o *sexo* e o *mal*. A mulher foi vista como uma figura perigosa e diabólica, mas propensa à lascívia e aos arroubos sexuais, sendo, também, portadora do mal e da morte. Os discursos metódicos também demonstravam, insistentemente, as diferenças existentes nos corpos das mulheres e dos homens, que se situavam em todos os aspectos físicos, fazendo preponderar a ideia de uma diferença biológica entre os dois sexos. (GEVEHER e SOUZA, 2014, p. 116).

O estigma de ser “portadora da morte” é completamente revisto em *Água Viva*, como a maneira de acesso livre a autenticidade da vida, emulando, também, um ritual de ressignificação deste corpo e alma marginais, que trabalha a quebra dos interditos, do mal, do sexo e da morte em busca de uma elevação: “Estou aparentemente viva. Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? É uma morte sensual” (LISPECTOR, 1998, p. 25-26). Elegeremos este recorte específico da história das mulheres a procura dos símbolos que emergem em *Água Viva* como reminiscência do estigma, no entanto, usando-os como catapulta para fundar uma experiência no mundo propriamente feminina a partir, também, da experiência da experimentação da linguagem e seus limites.

A mulher que fala em *Água Viva* é uma artista plástica, pintora, que remete, como já citado, seus anseios a um remetente homem. *Água Viva* é uma ficção endereçada a este vazio remetente que nunca se coloca na trama e parece ser um quarto vazio, preenchido, muitas vezes, pelo próprio leitor. A narradora joga-se na linguagem a fim de experimentar outro suporte de comunicação além da pintura. Mais uma vez, a escolha pela imagem como suporte primeiro de comunicação dessa mulher narradora não se dá de maneira arbitrária, a ficção quer ser ouvida, como

música, anseio que fica claro nas mais vastas passagens da narrativa, mas sobretudo, na epígrafe escolhida para a ficção, pertencente ao poeta Michel Seuphor:

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 incommunicáveis do espírito**, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (grifos nossos).

Chama a atenção a escolha de uma epígrafe que remeta a um impossível da linguagem e a reinos incommunicáveis do espírito. Esse anseio, baseado no arcabouço trazido por Derrida a este trabalho, é profundamente feminino, se pensarmos que a presença da mulher num percurso existencial é a da vertigem, a anterior à lei e não compactua com os pactos falologocêntricos. Estes reinos incommunicáveis advêm também da tentativa de perfurar qualquer gênero que possa se fechar sobre *Água Viva*, estes traços estéticos já começam a apontar para um ponto de partida, na própria linguagem, que se dá, a partir de um caminho trilhado pelo feminino.

São nesses reinos incommunicáveis que Clarice forja sua forma líquida de escritura, esta que vem dizer o que uma mulher experiencia na busca de sua identidade ao se colocar como eu do texto, preenche os espaços vazios, abandonados sob alegação do “mistério feminino” criado pela escrita dos homens e projeta sua *feminina vita* – e de todos nós, homens e mulheres – para fora do significante da razão, em um movimento completamente moderno na Literatura Brasileira, como sendo este texto-experiência que se faz e que se diz ao correr das suas linhas, asseverando a possibilidade de mudança do paradigma falologocêntrico. Cixous (2017b) é categórica ao distinguir com clareza a diferença de escrita masculina e feminina a qual nos filiamos neste trabalho:

Sustento, sem equívoco, que existem escrituras bem *características*; que a escritura tem sido, até o momento, repressora, de maneira bem mais acentuada do que se possa suspeitar, ou confessar, gerada por uma economia libidinal e cultural – portanto política, tipicamente masculina –, um lugar em que se reproduz mais ou menos conscientemente, e de maneira temível, pois frequentemente ocultada, adornada com os charmes mistificadores da ficção, a repressão da mulher; um lugar que zombou grosseiramente de todos os signos da oposição sexual (e não da diferença) e em que a mulher nunca teve *seu* discurso. Isto é tão grave e imperdoável que justamente a escritura é *a própria possibilidade de mudança*, o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. (CIXOUS, 2017b, p. 134, grifos do autor).

A estética de *Água Viva* quer propor um desmantelamento da ordem, quer dizer algo que possa ser recebido pelos ouvidos e olhos, quer promover uma experiência concomitante ao máximo de sentidos do corpo, sendo assim “a própria possibilidade de mudança” de um *modus operandi* da escrita majoritária. Marília Librandi Rocha (2015) defende a tese de uma escrita de ouvido, que aplica a toda a Literatura Brasileira, mas que nasce em Clarice Lispector, a saber:

"Escrever de ouvido" quer, então, dizer que se escreve com a língua pré-consciente, com a língua que se ouve antes que se entendam seus significados, com a língua que é significante antes de ser significado; com a língua que é antes de tudo som, tom, nuance, e vibração. Esse fato é confirmado pelos leitores de Lispector que sabem que sua escrita atua como a captação constante de uma vibração, como um dizer que quer inscrever o não dito. Como escritora, Lispector não se contenta com seu material, a palavra escolhida e efetivamente usada; como escritora, ela quer que seu leitor leia, ou melhor, ouça, na palavra escrita todas aquelas que ficaram como virtualidades não realizadas, como se fosse possível escrever, não segundo a linha sintagmática, mas apenas seguindo a linha do paradigma. A escrita de Lispector é, assim, uma escrita em suspenso, que paira, como o silêncio que a gente não ouve e nem por isso deixa de estar presente. Por isso, cores (visão) e som (audição) são seus principais paradigmas. (ROCHA, 2015, p. 138-139).

Escrevendo com o corpo, Clarice Lispector quer que a experiência de leitura também chegue ao corpo do leitor. Este movimento de escrever tentando agenciar outras formas de linguagem, conversa com dois caminhos aqui bem claros, o primeiro denota a Derrida e a falta de lugar para a mulher e, a partir desta falta, a criação de um outro tipo de verdade plural que possa compreender uma lógica que não esteja cristalizada no binário, assim é uma escrita em “suspenso”, ainda que silenciosa, consegue arrancar da experiência de leitura caminhos indizíveis, faz ouvir a virtualidade não realizada da palavra; e o segundo aponta para a configuração de outridade de um devir-mulher explorado por Deleuze (2011), Clarice Lispector escreve para um povo que falta com uma língua que em si mesma falta também, é estrangeira, fazendo dessa falta o esplendor de sua linguagem: um percurso em espiral que ao não alcançar o sintagma, desnuda todo um paradigma, catapultando a experiência de leitura para uma experiência corpórea, de ouvir o tilintar das sílabas, de ver a imensidão de imagens, como em:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. **É também com o corpo todo que pinto os meus quadros** e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. **Ouve-me então com teu corpo inteiro.** (LISPECTOR, 1998, p. 10, grifos nossos).

O nome do livro *Água Viva* anteriormente seria “Objeto Gritante” ou “Atrás do Pensamento”, duas escolhas que também retêm o lugar feminino de vertigem desta escrita. Um objeto que grita é um ente – desprovido do ser – que tem em si uma imanência humana, logo, agencia mais um dos pilares do projeto clariceano, que é a dissolução de um eu que está apartado do mundo, em Clarice Lispector a vertigem e/ou epifania dos personagens caminha para que eles sejam contaminados pelo mundo e para que o mundo os contamine (GALINDO, 2019), assim sendo, um “objeto gritante”, traria o grito, constante de angústia existencial que pulula em todo o universo surrealista e telúrico de *Água Viva*. A personificação do objeto acaba desdizendo uma concepção de ser que se relaciona com o mundo de um estado superior para o inferior, do ser para o ente, como fica claro, logo na primeira página da ficção, o empreendimento existencial às avessas da autora: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 9, grifo nosso). Em Clarice, este ser traduz-se de modo a “vazar” no mundo e dele receber uma contribuição existencial, como acontece nos vastos contos entre mulheres e bichos na sua literatura. Este movimento de retaliação de uma razão cristalizada é traduzido, também, no ato artístico de lançar sobre a filosofia ocidental, de forma literária, o peso de um lugar ainda não pensado e profundamente dissidente, que é o da mulher e, deste lugar, lançam-se linhas de suspensão para outros “povos que faltam” (DELEUZE, 2011).

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? Depois tudo o que vivi será de um podre supérfluo. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Observemos como a noção de uma nova realidade é pungente para que se possa se formular o sujeito da narradora, ela pede uma nova realidade que a possa criar longe de sua história humana, que vá além de marcadores sociais, mas que a dignifiquem enquanto parte de uma natureza maior, que a coloquem junto ao dispêndio da natureza. Vale ressaltar, também, que o movimento de realocação da natureza como importante para o ser requer cuidado, uma vez que a mulher foi – e ainda é – encarada como alguém portador de um ser mais “natural”, aquele que estaria rendido às paixões e que seria a corruptibilidade do homem (BEAVOIR, 1970), em uma tentativa de inferiorização, como já ressaltado neste trabalho. Aqui, o

aspecto natural é reinterpretado como potência também além de um alinhamento fálico de interpretação do mundo, em *Água Viva*, há uma narrativa de unificação do ser e da carne, tendo a natureza como expoente, a fim de restaurar a concepção maternalista de comunidade, ampliando os símbolos da limitação natural como uma ampliação do contato com o mundo. Esse movimento de reinterpretação do humano e da natureza pode ser percebido como ponto nevrálgico de contaminação entre ser humano e objeto, exemplificando-se no diálogo entre mulheres e animais que é tecido de uma maneira quase igualitária entre ambas as existências. Mesmo que os animais não apresentem linguagem, em *Água Viva*, indagam a própria lógica dos entes, que não sabem que existem porque não pensam sobre si, como defende a Filosofia da Existência, como quando Clarice traz para a narrativa a relação entre “um ela” e uma coruja que luta “consigo própria”, como fazem os que possuem ser para decidir:

Mas um “ela” achou por terra na mata de Santa Teresa um filhote coruja só e à míngua de mãe. Levou-o para casa. Aconchegou-o. Alimentou-o e dava-lhe murmúrios e terminou descobrindo que ele gostava de carne crua. Quando ficou forte era de se esperar que fugisse imediatamente mas demorou a ir em busca do próprio destino que seria o de reunir-se aos de sua doida raça: é que se afeiçoara, essa diabólica ave, à moça. Até que num arranco – como se estivesse em luta consigo própria – libertou-se com o voo para a profundidade do mundo. (LISPECTOR, 1998, p. 50).

“Atrás do Pensamento”, a outra opção de título para a obra, por sua vez, traz em si a própria noção do acesso à vertigem da existência que precede a lei, partindo de uma ideia ou uma concepção do que estaria atrás de um pensamento formado, temos o próprio inconsciente e suas redes de constituições tânicas, eróticas e simbólicas, mundos que, em *Água Viva*, não só são possíveis a especulação construída pela narradora como são o viés de constituição do ser feminino que se mostra no livro. O todo discutido até aqui pode ser condensado na passagem:

Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. “Eu sou” é o mundo. Mundo sem tempo. A minha consciência afora é leve e é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é pra frente e pra trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá. Mesmo que seja abolido o Tempo? O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser. (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Temos, então, exemplificados a partir de “eu sou é o mundo”, uma concepção de dissolução deste eu em uma experiência cósmica em comunhão com o mundo, “o

que estou escrevendo é música de ar”, aquilo ao qual Rocha (2015) faz alusão como a presença de uma linguagem que não é dita, mas que está no texto ainda assim e, por último, “o que te escrevo não é para se ler – é para se ser”, atestando a natureza corpórea do texto clariceano. A este coro soma-se a impressão de Maria Lúcia Homem (2011, p. 39):

Notadamente *Água Viva*, que relata a tentativa de captura da "coisa" silenciosa além das palavras, de certo modo movimento próximo à música, ideal tão reiterado nesse romance. Um verso do poema 'Sainte', de Mallarmé, ao se referir a uma santa que toca as asas de um anjo, condensa nossas palavras: "musicienne de silence". Reitera-se mais uma vez, na época simbolista, a ideia de que a linguagem fracassa ao buscar representar o real e, dessa forma, almeja fazer-se música; ou seja, a poesia se vaporiza em música, pura melodia entrecortada de silêncios. Poesia e música, antes irmãs que buscam, cada qual por sua via, bordejar o duro objeto e alçá-lo ao silêncio do ser.

Este ser silencioso em nossa especulação é concernente com a estrutura da experiência traçada pelo sujeito feminino, uma experiência cortada em potência pelo falo, pela lei e pela ordem da escrita masculina. A escrita livre de *Água Viva* atesta por si mesma o esforço corpóreo de dilatar a palavra a partir de um não-lugar feminino, atingindo, assim, o que é não palavra, o que se dá de maneira mais silenciosa, mas, ainda assim, diz-se na sombra: “e se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm de fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Embora não pense propriamente sobre o gênero feminino, a mulher em *Água Viva* é a ponte de elevação para os mistérios do ser, assim, remonta todo o paradigma sob o qual foi esmagada e reduzida a um “traço fenomenológico”. Nadando para além da diferença sexual, Clarice ao trazer um texto que procure “a coisa”, mas fazendo isso a partir do corpo feminino que circunscreve a sua própria potência ontológica e que narra esta busca, evidencia a via que Derrida dá ao “espaço nenhum” do feminino e traz para esta dança de símbolos os próprios da natureza feminina, como a tragédia e a almejada liberdade. Como em:

Nova era, esta minha e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor, mas agora estou livre de ti. Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? É meu último refúgio, forcei-me a liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Não são poucas as vezes que a autora referirá a uma “nova era” e “nova ordem”, que são também marcadores que apontam para uma nova experiência do ser, a própria escrita é esta experiência, por isso, aqui, admitimos *Água Viva*, enquanto texto-experiência, não busca narrar uma experiência de liberdade, de gênero ou de morte, ele mostra passo a passo como eles se dão na liberdade, no gênero, na morte, na catalogação das mortes que se sucedem na narrativa, na tentativa de, ao emular a morte, atingir a completude – ainda em vida – do ser. O ser feminino é, portanto, aquele profundamente trincado por uma experiência trágica que se dá na luta de dizer o que é indizível: a experiência da morte.

2.2 A EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO TRAÇO FEMININO

*“Vou, bruxa que sou, e me transmuta.”
(Clarice Lispector, 1999b, p. 71)*

A existência ontológica só se torna autêntica a partir da assimilação da morte como futuro da temporalidade do ser, é a noção de finitude que nos delinea enquanto autênticos, nem todas as existências serão autênticas, pois podem perder-se no marasmo dos dias e entre os objetos e suas demandas ônticas (HEIDEGGER, 2005). Porém, a narradora de *Água Viva*, por sua vez, tem a morte em si como o atrelado às mulheres pela Igreja e capitalismo e faz dessa fatalidade de finitude o seu aporte para enxergar a autenticidade da vida que, em suas lentes, também é outra, mais vasta e mais sobrenatural até do que a verdade filosófica ocidental. A incomunicação da linguagem em *Água Viva* é o próprio ritual de sacrifício para que a nova ordem seja estabelecida no texto, a oferenda é o próprio ser feminino e Clarice retoma o imaginário da Inquisição, agora, não como vergonha, mas com orgulho, então, está posto este corpo dotado da mágica necessária para pactuar com a natureza uma morte sacrificial que possa fazer cair a redoma da aparência entregando, finalmente, o essencial.

Para que possamos progredir na teorização da morte, retomaremos Georges Bataille em suas obras *A Literatura e o Mal* (2017) e *O erotismo* (1997). Como já mencionado anteriormente, adotamos aqui a concepção batailliana de que a Literatura traz em seu bojo o mal, pois nela se pode dizer – ou tentar dizer – tudo.

Em *A Literatura e o Mal*, Bataille escreve sobre os “estados místicos” e suas manifestações na solidão e o que postula soma-se para a nossa discussão:

Nesses estados, podemos conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos (logo, do sujeito, ligadas enfim às consequências intelectuais da percepção). **Mas esta verdade não é formal. O discurso coerente não pode dar conta dela.** Ela seria mesmo incomunicável, se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições nas quais é comum aceder a estes estados. De uma maneira decisiva, estas condições respondem aos temas de que falei, que constituem a emoção literária autêntica. **É sempre a morte – pelo menos, a ruína do sistema do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração** – que introduz a ruptura sem a qual ninguém acede ao estado de arrebatamento. (2007, p. 23, grifos nossos).

Um discurso comprometido com forma e verossimilhança, com uma razão arraigada que despreze a própria experiência mística, não pode dar conta das verdades que são buscadas em *Água Viva*, por isso, a narradora sofre de sucessivas mortes para que possa passar para “o outro lado da vida” e, assim, adentrar numa constituição simbólica do mundo para entregar-lhe ao leitor:

É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. Como te dizer? É terrível e me ameaça. Sinto que não posso mais parar e me assusto. Procuo me distrair do medo. Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o incessante martelar em mim. Do qual tenho que me libertar. Mas não consigo: o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

O próprio jogo do duplo entre ente e ser se dá na travessia para o outro lado da vida. Experiência, claro, dotada de uma inquestionável literariedade, a narradora parte-se em duas, a que está nas coisas ônticas, do lado cotidiano da vida e aquela que aguarda na autenticidade ontológica do outro lado, acessado, apenas, pela própria entrega no ritual da linguagem.

Estes momentos são sempre embebidos na dramaticidade da emulação de um ritual na escrita, com a composição de uma *missa negra*, retomando para si os símbolos obscuros que foram atrelados a imagem feminina e fazendo deles símbolos da procura da liberdade heroica de viver apartada de uma delimitação. O momento do ritual em *Água Viva* é de extrema importância para o entendimento da potência da morte no percurso feminino do texto. Antes de nos determos sobre os excertos, tenhamos assegurado a composição erótica do ritual, que Clarice alude como sabá ou missa negra, e como ele é o elo que liga a vida e a morte e faz disso uma experiência erótica. Nos diz Bataille que

Imaginários ou não, os *sabás* respondem, aliás, a uma forma que se impôs de alguma maneira à imaginação cristã. Eles descrevem o desencadeamento de paixões que o cristianismo implicava, que o cristianismo continha: o que, imaginários ou não, eles definem, é a situação cristã. Relativamente, a transgressão, na orgia religiosa anterior ao cristianismo, era lícita: a piedade o exigia. À transgressão opunha-se o interdito, mas sua suspensão permanecia possível, desde que se observassem os limites. O interdito, no mundo cristão, foi absoluto. **A transgressão teria revelado o que o cristianismo encobriu: que o sagrado e o interdito se misturavam, que o acesso ao sagrado se faz através da violência de uma infração.** Como já disse, o cristianismo salientou, no plano religioso, este paradoxo: o acesso ao sagrado é o Mal; ao mesmo tempo o Mal é profano. Mas o fato de estar no Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal (uma vez que o mundo profano foge às restrições do sagrado), não foi somente a condenação, mas a recompensa do culpado. O gozo excessivo do licencioso responde ao horror do fiel. Para o fiel, a licenciosidade condenava o licencioso, demonstrava a sua corrupção. Mas a corrupção, o Mal e Satã foram para o pecador objetos de adoração, que o pecador ou a pecadora idolatravam. A volúpia penetrou no Mal. Ela era, em essência, transgressão, superação do horror, e quanto maior o horror, maior era a alegria. Imaginárias ou não, as récitas do *sabá* têm um sentido: é o sonho de uma alegria monstruosa. (2007, p. 82-83, grifos nossos).

A primeira frase da obra é a seguinte: “É com uma alegria tão profunda. É um 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**” (LISPECTOR, 1998, p.9, grifos nossos), esta é a transgressão da narradora: buscar, com o corpo contaminado pelo maligno, a plenitude e voltar da empreitada diabolicamente feliz. Georges Bataille salienta o caráter erótico da religião e como o interdito constrói o cristianismo e a devoção em busca do êxtase da fé, o que tem íntima ligação com um pensamento neobarroco partindo das tensões entre fé *versus* o pecado e a íntima ligação entre eles, esta é uma conversa que perpassa todo o cenário ritualístico de *Água Viva*, como em: “Quanto mais maldita, mais até o Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Essas tensões voltam na narrativa a fim de trazer o corpo para o santuário novamente, já que o percurso cristão construiu ao redor da expiação erótica do corpo forte oposição, que decaiu dos bacanais de Dionísio para o celibato na história da adoração a deuses.

A grandeza incompreendida desses ritos de conspurcação, cujo sentido é uma nostalgia de conspurcação infinita, não poderia ser supervalorizada. Eles têm caráter de parasitas: são as inversões do tema cristão. Mas a inversão, partindo de uma audácia já excedente, conclui um movimento cujo fim é reencontrar aquilo de que o desejo de durar nos obriga a fugir. O desenvolvimento popular dos *sabás* correspondeu talvez, no fim da Idade Média, ao declínio de uma Igreja de que ele é, se quisermos, a luminosidade morrente. As inúmeras fogueiras, os suplícios de todo o tipo que a angústia dos padres opôs a esse movimento revelam seu sentido. Esse caráter excepcional é sublinhado ainda pelo fato de que os

povos perderam desde então o poder de responder a seus sonhos por meio de ritos. Assim, o *sabá* pode ser tido por uma última palavra. O homem mítico morreu, deixando-nos esta última mensagem – no fim das contas uma risada negra. (BATAILLE, 2017, p. 69).

O próprio Georges Bataille vai dizer, baseando-se na obra de Michelet, que a mulher é escolhida como bastião do *sabá*, da missa negra e da própria heresia, porque já era ela mesma idealizada: “essa exaltação da Mulher e do Amor, que funda hoje nossas riquezas morais, não tem suas origens apenas nas lendas cavaleirescas, mas também no papel que a mulher teve na magia: ‘Para um bruxo, dez mil bruxas...’, e a tortura, as tenazes e o fogo a esperavam’ (2007, p. 66). Sendo expoente do *sabá* e sua maior representação, é a própria presença da mulher a “risada negra” da constituição falocêntrica da sociedade, não à toa, a risada da mulher que era julgada enquanto bruxa de seus inquisidores era também um atestado da própria bruxaria, seria a que desafia a ordem do mundo dos homens. O que fica claro para os dias atuais é que o movimento herético é sinônimo de ruína para o cristianismo, a religião pautada na ordem social, na guerra e na humilhação. A bruxa era a anti-norma, a anti-verdade, a outra vida ainda:

Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim féerico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado. (LISPECTOR, 1998, p. 70-71).

O que a heresia, imaginária ou não, propõe nos *sabás* e missas negras é a ligação direta entre erotismo e a religiosidade, a retomada do mal, da imolação e do pecado como caminho para a elevação espiritual. Assim são os martírios dos Santos e a própria Via Crucis de Cristo, todas essas narrativas trazem em si o mal como caminho de uma elevação, do sofrimento e do sacrifício como caminho para a santificação. Não à toa, Joana D’Arc sofre o peso herético do seu corpo de mulher e é, primeiramente, queimada da fogueira enquanto bruxa, para séculos depois, ser compreendido enquanto Santa, ainda que saliente o seu chamado **divino** e não satânico, o símbolo do corpo fala mais alto. E é dentro deste emaranhado de signos malignos e, por isso, eróticos que Clarice constrói a própria Via Crucis do corpo

feminino em *Água Viva* em busca de uma expiação espiritual que ora fala com Deus ora fala com o próprio Satã dentro do ritual que é, em si, a linguagem.

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Três pontos no excerto acima fundamentam a colocação da linguagem como própria missa negra e sabá responsável pela fermentação de um novo direcionamento de ser. A primeira versa sobre a simbologia que carregam “os corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes”, esta é a ideia primordial da traição e corrupção: Eva que se deu aos encantos da Serpente que era, em si, a sabedoria do mundo; Lilith aparece nas representações das artes plásticas⁵ enrolada na serpente, que é – figuralmente – esta construção do maligno e da corrupção. Para o cristianismo, mulher e serpente também são faces da mesma moeda e, para Clarice, a completude de uma na outra tem em si a origem da criação do mundo, só pelo pecado sobre o corpo de Eva que se criou a sociedade. E nos “carnais desejos de realização”, que conversam intimamente com a volúpia que adentrou o Mal nos ritos heréticos (BATAILLE, 2017), os desejos de realização não são apenas etéreos, resguardados para uma vida celeste, eles estão no corpo, a experimentação divina, em Clarice Lispector, também passa pela carnalidade do erotismo dos corpos. E, em último caso, no trecho: “aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência do Deus”, aqui a própria constituição erótica da religiosidade é posta, mal e bem não são polos estáticos e opostos, mas estão um no outro como contaminação, como continuação, como sombra um do outro, não se chega a um sem a anuência do outro, seus limites são frágeis e, muitas vezes, inexistentes, o transe herético clariceano é este: chegar pela volúpia, pelo erotismo e pelo feminino ao Deus, o mal é, por si, um caminho de criação, como atesta Yudith Rosenbaum:

O que faz Clarice Lispector nos textos estudados? O mal migra do polo convencional que lhe atribui uma valoração negativa para um outro que lhe resgata o sentido de criação. O mal negativo, moral e eticamente, passa a ser o retorno ao conhecido, lugar da ordem, essa sim, concebida como morte do humano. E o mal que desagrega as forças que tendem a se unificar surge, no espaço literário, como responsável pelo movimento do

⁵ Como em “Lilith”, de John Collier, 1889, 194 x 104, óleo sobre tela, Atkinson Art Gallery and Library, Inglaterra.

enredo, sopro anímico abortado em nome de um tipo de “bem-estar” que aliena e amortece as consciências. (2006, p. 127).

Em *Água Viva*, o que vemos é a instituição de um *malefício*, esta conceituação é importante para entendermos o caminho do mal no enredo, o malefício, diferente do sacrifício, traz para a imolação o “pesado” da violência, o estranho e o dissidente, o que precisa ser morto de forma limpa no sacrifício – muitas vezes para bem, como a morte de Cristo; no malefício, tem sua constituição criada para a transgressão do sacrifício e não servia, propriamente, a um bem (BATAILLE, 2017). É o nascimento da *missa negra*, embebida no erótico da nudez do sabá, e estas formas estranhas e pesadas estão por todo o enredo clariceano, como em:

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

A cena grotesca de morte e sensualidade concomitantes é, em si, “sem nenhum sentido utilitário”, existe e é seu próprio fim, o prazer de um corpo que se entrega a uma continuidade. A teoria de Bataille, em *O erotismo* (1997), caminha inteira no sentido de atenuar nossa descontinuidade que só é superada no sexo – no corpo do outro – e na morte. Observemos como Lispector, no trecho acima, revê a própria noção de continuidade que não se encerra no corpo de um outro, mas no outro que constitui os entes do mundo e a morte, mas uma vez, o ser feminino escapulindo na binaridade e, mesmo assim, atestando o erótico da ideia de morte. Há, também, na tese de Bataille, a crítica sobre o descolamento da filosofia da vida e, principalmente, da paixão, movimento que Clarice também ratifica em *Água Viva*, o texto-experiência emerge-se todo de uma experiência de paixão sobre a existência e a não existência, que é a morte. Na falta do mítico, do fantástico e do demoníaco, resta a linguagem, que pode emular as verdades que estão antes de qualquer ordem, que remontam o Mal, como neutro nada, como nascedouro e como propulsor da existência, neste nosso caso, da feminina. Abaixo, pode-se ver com mais severidade ilustrativa como o processo de morte em *Água Viva* parte da pulsão erótica do próprio sabá – e, também, da entrega do sexo que é trazido ao texto pelo êxtase:

- 1) Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e se procurar uma ideia: sou orgânica. E não me indago sobre meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (LISPECTOR, 1998, p. 24).
- 2) Equilíbrio perigoso, o meu, perigo de morte de alma. A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. Mas meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade. De que cor é o infinito espacial? é da cor do ar. Nós – diante do escândalo da morte. (LISPECTOR, 1998, p. 25).
- 3) Como morta ando por entre o capim alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma camada subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva. Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia. Renuncio a ter um significado, e então doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume da Idade Média – Idade Média, és minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido. Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então. (LISPECTOR, 1998, p. 26).
- 4) Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhe o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora – a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos. Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo. Na minha funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos. Estou sentindo o martírio de uma importuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Nos trechos anteriores, a presença de todo o imaginário discutido até aqui encontra seus mais vastos exemplos. O texto precede a sua própria teorização, autoexplica os seus próprios símbolos, o que fazemos aqui é fazer coro a especulação que ele mesmo catalisa para si. O que temos são descrições cênicas e

do campo dos fenômenos que constroem a trança do paganismo que sustenta o livro, ainda quando ele fala em maiores amenidades, como quando fala das flores, por exemplo, e de sua sutil natureza, ainda quando o texto brinca na aparência do discurso dos objetos, ele fala a partir do universo feminino, buscando somar para a constituição deste sujeito específico. A morte é seu portal para a experiência ontológica, como se a narradora pudesse puxar o véu de uma essencialidade e desnudá-la, mostrá-la ao leitor. O rito é feito a partir da violência e do sortilégio, o Mal como danação, mas também como nascimento a partir da fecundação da morte. Clarice remodela o peso da marca de Satã, que era o sumo atestado da bruxaria, a coloca na sutileza de um jeito de olhar e esta escolha também coabita o seu projeto estético de maneira potente, como bem colocou Pontieri (1999), ao admitir para Clarice uma “poética do olhar”, é neste jogo do olhar sobre os símbolos do mal e da morte que a autora redireciona o final dessa estória: na morte, há vida e o olhar sobre a vida é mais claro na morte que a delineia, mais uma vez, o jogo do Ser com a morte em si, evidenciando o traço do projeto clariceano quando este preocupa-se com

Um movimento maior da escritura claricena: desfolhar a superfície do homem aculturado para tocar-lhe o cerne da vida, o *humus* de onde tudo vem e para onde tudo retorna. Desenterrar o núcleo do ser, o avesso da forma, a essência de onde tudo emana. Para isso, é preciso contatar o que lateja no escuro, sob casca, na vertigem do abismo. (ROSENBAUM, 2006, p. 64).

Fica evidente, também, a construção desta “outra verdade” que pluralizaria a verdade una da filosofia. Diz o texto: “nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido”, há a aproximação clara entre o sacrifício e o malefício sendo paródias um do outro, com finalidades que se contaminam. Ao invés de aniquilar a realidade das missas brancas como compactuantes também do mal que advém da violência concernente em todo ritual, a narradora e sacerdotisa da missa negra que se conta, pede: “escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então”. No lugar do Mal que contamina esse excerto, ele alça-se para o lugar de permissão dos rituais mais brandos do sacrifício da missa branca, como se a heresia e o feminino dessem origem, permitissem os outros modos de constituição mística existentes. Essa é uma das ilustrações de um agenciamento de lugares ao redor desta figura feminina que tem, em mãos e na própria carne, as alusões à vida e à morte.

Tudo que é queimado em malefício nos trechos anteriores remetem ao corpo feminino, até o ser fantástico, que não se sabe ente humano, possui indistintos seios

de mulher, ainda que se tenham as descrições de magos, o jogo obscuro é tecido sobre o signo do feminino, da fertilidade – representado, inclusive, num jogo de trocas, pelo falo. Essa realidade feminina atinge o seu ápice quando, no trecho quatro, a narradora sente uma “importuna sensualidade”, que nasce exatamente da presença da morte, e percebe-se, logo em seguida, “cheia de frutos”, novamente, podemos perceber a metáfora de germinação a partir de uma experiência violenta. Algo nasce neste corpo consagrado ao malefício a partir da entrega ao ritual da morte. No âmbito do texto, este ritual não acontece apenas entre a personagem e seu enleio, o uso das perguntas – tanto no trecho 4 (quatro) quanto em todo o livro – provocam mais uma das ramificações deste Mal primordial: a cumplicidade do leitor. A narradora convida insistentemente o leitor para pactuar com ela da experiência da noite, é uma texto-experiência que busca capturar o leitor como uma presa do malefício, “ao mesmo tempo que lhe oferece uma envolvente fruição” (ROSENBAUM, 2011, p. 134). As rápidas mudanças de cena ao passo que o texto conta-se passo a passo e está, junto com o leitor, aguardando também o que vai ser dito na cena seguinte, trazem para a experiência de leitura um teor metalinguístico de escritura-leitura enquanto a coisa se faz, que torna o teor e a estética do texto ainda mais específica, acontecendo, esteticamente, ao correr do pensamento, agenciando para a própria linguagem a vertigem da linguagem antes de qualquer ordem, trazendo para o corpo do texto a própria liberdade do ritual pagão e da surpresa da próxima linha: “a harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1988, p. 12).

2.2.1 Locus obscuro e obsceno

As cerimônias de iniciação em *Água Viva* não partem do mundo factual, a autora reinventa um mundo que atente muito mais ao surrealismo do sonho e suas imagens grotescas e sublimes. É nesse território de vigília que existem as possibilidades de existência da autenticidade do Ser, o que é, por si mesmo, um paradoxo, já que o Ser, em Clarice, vai ser encontrado no território de uma espécie de “loucura”. Seus bichos exóticos, aparições grotescas e os bichos reais que fazem coro ao espetáculo do nascimento e da morte compactuam para a áurea de não-verdade que possibilita a pluralização de verdades no enredo. A estética de não atendimento à verossimilhança é, também, um caminho obtuso para encontrar um

ser também obtuso. Pouco importa, para o enredo que se constrói, a verdade filosófica como única, a autora condensa o território do avesso, trazendo elevação espiritual e existencial a partir de um mundo satânico, o mal é encarado e encenado como gerador da potência de vida. A vida se entrega à morte para que a morte se entregue à vida.

Cabe-nos diferenciar dois mundos possíveis na experiência humana a partir de Georges Bataille, o primeiro é o mundo a que chamamos “mundo humano” que não é senão o “mundo do trabalho”, o outro mundo é seu oposto e não há nome para ele, mas é certo que compactua com a noite e sua acentuada animalidade. Contrário ao mundo do trabalho, está o próprio erotismo, ambos dificilmente coabitam-se, já que a vida lasciva do erotismo não serve bem aos moldes do trabalho. Assim sendo, o mundo do trabalho constitui a chave da razão e da técnica, é um mundo público e que, se não controlado, é esmagador de qualquer subjetividade, o mundo outro, aquele em que o erotismo pode exercer sua existência resguarda-se ao privado do corpo e da alma, é o mundo dos desejos, do esfacelamento dos interditos e do sonho, portanto, inimigo de qualquer técnica.

A exuberância sexual, ao contrário, nos afasta da consciência: ela atenua em nós a faculdade de discernimento. Aliás, uma sexualidade livremente transbordante diminui a aptidão para o trabalho, da mesma forma que um trabalho contínuo diminui a fome sexual. Há, pois, entre a consciência, estreitamente ligada ao trabalho, e a vida sexual uma incompatibilidade difícil de ser negada. (BATAILLE, 1997, p. 105).

A exuberância sexual é frutífera na narrativa clariceana de *Água Viva*, e isto atesta-se na existência dos símbolos da noite, da lua cheia, da gruta, de todos os animais que carregam em si, também, a marca da morte, como lobos, aranhas, morcegos, serpentes e outros que têm características de infestação desenfreada como larvas e piolhos. Todos esses símbolos conglomerados com o tom da melodiosa linguagem dá o teor sexual do texto que está, também, sempre montando um cenário para a adoração do sabá, este é o recorte do locus: obsceno, erótico e grotesco e, na sua adoração, sublime. O maior símbolo do feminino no locus da narrativa é a noite, que dá o tom fúnebre da experiência obscura e, ao mesmo tempo, erótico. Cabe-nos trazer para este debate a potência deste símbolo:

Para os gregos a Noite (Nyx) é filha do Caos e mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Engendra igualmente o sono e a morte, os devaneios e as angústias, a ternura e o engano. Com frequência, as noites se prolongam à vontade dos deuses, que detêm o sol e a lua, com o fim de realizar melhor suas façanhas. A noite atravessa o céu em um véu sombrio, sobre um carro

levado por quatro cavalos negros e com o cortejo de suas filhas, as Fúrias e as Pancas. (...) A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações que explodirão em pleno dia como manifestações da vida. É rica em todas as virtualidades da existência. Porém, entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. É a imagem do inconsciente, o qual se libera no sono noturno. Como todo símbolo, apresenta duplo aspecto, o das trevas, onde fermenta o devir, e o da preparação ativa do novo dia, onde brotará a luz da vida⁶. (CHEVALIER, 1986, p. 753-754, tradução nossa).

A noite como locus primordial acentua o caráter fora da razão que a perspectiva narrativa de *Água Viva* traz para a acepção de um espaço próprio para a elocução de uma verdade “fora da verdade” e, também, de uma língua “fora da língua”, ou seja, a noite é o palco da experimentação do ritual narrativo e existencial que traz a obra. É vívido o caráter da noite como totalizador, sentimentos contrários fazem partes de seu bojo, ela é em si uma totalidade, traz os dois lados da experiência, o declínio e a ascensão da vida, não é, assim, propriamente o contrário do dia – como versa uma lógica binária – mas está a priori dele, é seu nascedouro, sua fonte primeira, tal qual a noção de feminilidade também está a priori da binaridade. Clarice Lispector traz esse jogo de contrários dentro da própria noite para delinear o espaço do sabá que é, em si, o terreno de *Água Viva*:

E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. (LISPECTOR, 1998, p. 39).

O estranho e grotesco que emana o desvio da negação da beleza, uma espécie de contra norma e contraponto é trazido ao texto. Basta rememorarmos a ideia da beleza clássica como algo claro, de um feminino delicado e ponderado de sutilezas, positivado na lógica e na proporção. A alusão da citação acima aponta

⁶ Para los griegos la Noche (Nyx) es hija del Caos y madre del Cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. Con frecuencia las noches se prologan a voluntad de los dioses, que detiene el sol y la luna, con el fin de realizar mejor sus hazañas. La noche recorre el cielo, envuelta en un velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas, las Furias y las Parcas. (...) La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de la existencia. Pero antrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclán pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas dondo fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, dondo brotará la luz de la vida. (CHAVALIER, p. 753-754).

para uma concepção que traz para si um traço visto em todo texto, o exagero de formas fantasiosas e sobrenaturais, a feiura que aponta ao grotesco como estandarte de emancipação de uma beleza racionalizada. Esta outra beleza (da feiura), como uma outra voz, revela a face cruel e bárbara da noite que é continuidade da experiência existencial da narradora. Amar as coisas desperdiçadas, bárbaras, cruéis, os seres sobrenaturais, a peste, a gruta faz com que o sujeito, com tal amor, ame também a finitude de si, englobando a completude do ser e indo mais longe do que ninguém.

A ideia do grotesco trazida em profundidade por Keyser (1986) nos traz uma aproximação bastante factível do universo que Clarice pinta nas páginas de *Água Viva* para a manifestação da “coisa”, é um universo propício para o aparecimento do que não pode se manifestar no mundo cotidiano. À primeira vista, já a palavra grotesco é uma chave de leitura, advinda de “gruta” e alude esse universo pictórico do escuro e da manifestação do pesadelo, próprios também da figura da noite, e de imagens desassociadas de suas representações humanas, como em:

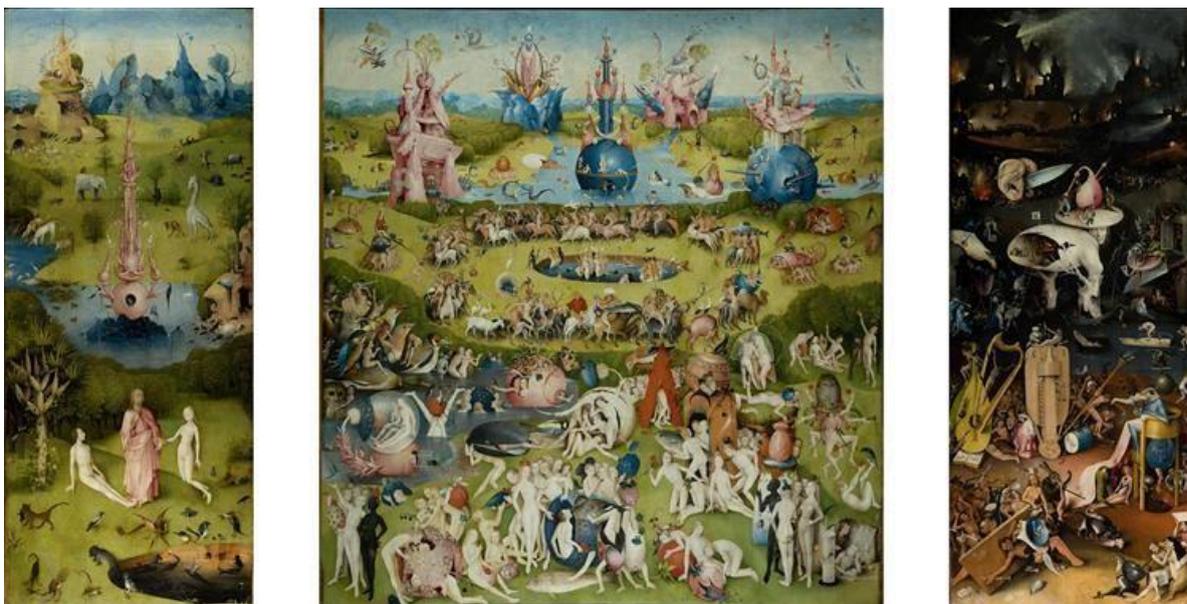
E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos por sua natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de crus dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

A gruta é o catalizador do espaço clariceano que é propício para a consagração da morte que se dá em *Água Viva*, traz em si os símbolos máximos da morte, como um lugar de origem de onde emana o júbilo que atinge o seu máximo fora dela, quando os cavalos pisoteiam a treva, a gruta está em estado de noite eterna e constrói no mundo factual um portal de contato ancestral com o caos, morada da própria narradora, quando esta enuncia “e tudo isto sou eu”. Keyser (1986), em seu estudo do grotesco, alude a arte de Bosch para exemplificar a noção de deformação que esta estética traz, diz que:

Como exemplo de Bosch, escolhemos a obra que se acha no Escorial: *O Reino Milenário*. Trata-se de um tríptico de altar; a ala esquerda representa a criação da mulher no Paraíso, ou seja, na visão do pintor, o ingresso do mal no mundo (observe-se a meia-lua, símbolo da heresia, sobre a construção que se eleva do poço); a parte central mostra a vida humana nos "jardins das delícias", e a ala direita o inferno. Por entre o torvelinho no primeiro plano e a chamejante paisagem poente, no alto, destacam-se imediatamente algumas particularidades: duas gigantescas orelhas que, solitárias, separadas apenas por uma faixa, andam pelo mundo (as pequenas manchas nelas e ao seu redor são corpos humanos), ou a cabeça isolada, cujo chapéu termina em enorme gaita de fole, na qual rastejam de novo corpos humanos. (...) Entre os corpos se acocoram, se assentam ou se arrastam os espíritos infernais. Alguns lembram animais (...) outros se assemelham a seres fabuloso, criados segundo uma visão noturna. (p. 34).

A apreciação do quadro, na Figura 1, ilustrará a citação de Keyser e as alusões do parágrafo posterior:

Figura 1 – Reino Milenário, o Jardim das Delícias Terrenas⁷, de Bosch



Fonte: História das Artes, 2017.

Alguns paralelos podem ser tecidos a partir da ideia de grotesco que o quadro de Bosch traz. Primeiro, a ideia salutar e milenar da entrada do mal no mundo sendo atribuído à criação da própria mulher, vejamos que a criação do mal e da heresia é diferente da concepção do inferno, são universos que se tocam, mas que não são únicos, a criação da mulher em uma leitura de visão horizontal da obra precede o Jardim das Delícias – lotado dos signos da morte, como se a espreitar-se por entre

⁷ O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch, tríptico, 2,2 m x 3,8 m, Museu do Prado, Espanha, 1504.

os entes humanos – e a própria noção de inferno. A simbologia da mulher é, mais uma vez, um espaço criador que lança sobre a banalidade a vertigem do feminino da deformidade do *status quo*.

A ideia da atividade erótica atrelada à liberdade e à delícia, da mulher atrelada ao mal, mas distante da culpabilização que vem do inferno e, sobretudo, as figuras grotescas que habitam o plano central do painel conversam com a construção do bestiário que também é presente em *Água Viva*, acentuando a importância do símbolo das bestas fantásticas e, também, dos animais da noite, como consumidores do sabá da escrita clariceana. A imagem dos corpos humanos grotescos que rastejam neste locus de dispêndio pode ser exemplificada em:

Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade a liberdade da imaginação. Agora mesmo estou livre. E acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais e repetidas. A loucura do invento livre. Quer vir comigo? Paisagem onde se passa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. A voz é canhestra, eufórica e diz por força do hábito de vida interior: quer tomar chá? E não espera resposta. Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e a põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com olhos abertos. (LISPECTOR, 1998, p. 90-91).

Mais uma vez, a presença de um ente feminino que toma a cena da bestialidade versa a ideia de uma loucura em feminino que trabalha para fora das linhas de um mundo do trabalho e do cotidiano. A imagem do grotesco tem dois propósitos claros na consumação da escrita em *Água Viva*, o primeiro é proclamar a liberdade de uma escrita longe de qualquer verossimilhança com a realidade e a razão e, por isso, no início do excerto acima a narradora alude à liberdade da imaginação que cria, através das palavras, uma “paisagem onde se passa música”, transmutando a própria sílaba em tom e em cor. O segundo movimento versa sobre o acesso ao êxtase que advém de tamanha liberdade criativa, o êxtase responsável pela elevação e transporte do Ser, pela sua enunciação fora do campo do óbvio da vida em direção a existência de uma autenticidade. Por isso, no momento seguinte à criação da cena anterior, a narradora completa:

Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou. Estou triste. Um mal-estar que vem do êxtase não caber a vida nos dias. Ao êxtase devia se seguir o dormir para atenuar a sua vibração de cristal ecoante. O êxtase tem que ser esquecido. Os dias. Fiquei triste por causa desta luz diurna de

ação em que vivo. Respiro o odor de aço no mundo dos objetos.
(LISPECTOR, 1998, p. 92).

O êxtase obscuro do absurdo precisa ser esquecido, diz Clarice Lispector, para que a vida caiba de novo nos dias, essa é uma das declarações mais literais sobre a busca do Ser fora da realidade em *Água Viva*. Em tamanha concisão, a narradora alude o tempo do sonho – do dormir – como o único ambiente acessível que pode concatenar e atenuar a experiência da entrega à vertigem da criação em liberdade, porque os dias de aparência compactuam com o mundo dos objetos, exatamente o mundo dos entes que coisificam a potência do Ser.

Além do espaço obscuro sobre o qual o ritual da linguagem busca as origens da coisa, há também um tempo que se busca, acentuando ainda mais o caráter mítico da experiência do texto. Toda a ficção quer recriar não só o espaço do sabá junto com o grotesco da assimilação do mal, como também quer emular um tempo *in illo tempore*⁸, um tempo próprio dos mitos, onde as verdades eram palpáveis e o sobrenatural fazia-se presente para criar e, também, destruir a experiência humana. Este é um tempo ritualístico, um tempo de origem (ELIADE, 2013), um espaço temporal que admite para si as verdades absolutas. Ora, se a “coisa” a qual a escritora persegue em todas as suas produções teve uma origem, essa só pode ter sido *in illo tempore*. Diz a obra: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca” (LISPECTOR, 1998, p. 18), essa aceção de um tempo concomitante, de um achatamento de tempo é compreendido nas mais vastas tradições míticas da humanidade que contam “a origem”, “a verdade”, “a criação”. Todas elas têm a forte característica de ter o *Kháos* como fonte geradora da explosão de vida, a *vertigem* como pontapé inicial da organização. Assim sendo, só há lógica, bem e organização porque antes existiu o abismo. De tal forma, os rituais arcaicos que mimetizam a criação buscam contar a história da origem quando os “entes sobrenaturais” eram presentes; quem preside o ritual procura **contar** a história da origem das coisas para que elas se façam “como no tempo de seu aparecimento” (ELIADE, 2013), assim sendo, linguagem e criação criam laços profundos. Nestes recortes temporais, há o contato direto com “aquele tempo” que se faz no presente iluminando e tornando possível o futuro, é uma experiência próxima do que Clarice Lispector traz para as páginas de *Água Viva*:

⁸ Expressão latina que quer dizer “em outro tempo” ou “em tempo remoto”.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente. Tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável. (...) As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. É como uma anunciação. Não sendo porém precedida de anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo. (...) **Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra.** Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala de felicidade tranquila – **eu chamaria porém de transporte ou de levitação.** (LISPECTOR, 1998, p. 88, grifos nossos).

Ao dizer que o corpo “se transforma num dom” e que quis tornar eterna a felicidade da elevação existencial por intermédio das palavras, além de atestar o que dizemos até aqui das noções do corpo de *quem* fala e das palavras como nômada mágica que, ainda que a experiência da elevação a partir da abertura deste tempo para um outro tempo, este, sim, autêntico, seja impalpável, incomunicável, indizível e impensável, há o esforço da palavra de **contar** o ocorrido para que o instante seja consagrado, mesmo que neste tempo presente. Soma-se a essa percepção a característica de transporte e levitação que a autora salienta na experiência de anunciação do mundo.

2.2.2 Alma imoral e, no entanto, autêntica

Muito falou-se até aqui sobre a corporeidade do *quem* enunciativo do texto em *Água Viva*. No entanto, devemos abrir uma discussão dentro da noção da instância do corpo para iluminar as noções de transgressão e transcendência que são subjacentes à própria narrativa. Observa-se que o próprio exercício de escrever passo a passo a liberdade de criação que é, também, tema na obra, procura tensionar o próprio corpo da palavra, o que ela diretamente diz, para retirar-lhe a transgressão do sentido. Movimento muito parecido, e não à toa, acontece com o próprio eu da narradora, há uma transgressão que “não cabe” no corpo e é a partir desse desarranjo que a procura por uma autenticidade se dá.

Assim sendo, uma seara importante na ficção de Clarice Lispector em *Água Viva*, é a da alma, este *quem* inefável que está em jogo nas negociações entre este mundo e o outro, a alma da narradora é quem se desnuda através do corpo, ela é a

primeira instância de inquietação, exatamente, é a vida que não cabe na vida. É a vida que vê a vida, quando em: “Esta é a vida vista pela vida” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Esta circunstância de alma – que não admite este nome na narrativa, mas que pode ser percebida na elocução da teia dos significados – não está apartada do corpo, ela é o que dá tez ao corpo transgressor, ela emana em corporeidade, é, absolutamente carnal ao falar do plano dos desejos que não cabem no mundo da objetivação.

Nilton Bonder, em *A alma imoral*, de 1998, tece um percurso a partir da lógica judaico-cristã, que também precede *Água Viva* em hipertexto, que iluminará o próprio percurso clariceano em trazer a questão da alma à tona, trazê-la não de uma maneira pacificada, como simulacro de não corrupção, mas para transgredir o mundo, para tecer sobre ele outros devires, para que ela, a alma, posse vencer o trabalho de acomodação do corpo no tempo e, assim, o próprio tempo. Bonder (2011) apregoa que “por alma não devemos entender nenhuma outra ordem distinta do corpo” (2011, p. 7), ela é essencialmente a tensão sobre a moral. Sendo o ser humano um animal moral, certo de sua própria nudez desde a expulsão bíblica de Paraíso, e a única existência que enxerga a sua nudez e a dos demais, descolado da animalidade da inocência em comunhão com a loucura que é a própria natureza, tenta, de todas as formas, cobrir-se, moralizar-se e, daí, nascem as instituições mais rígidas e, por conseguinte, masculinas, como a lei e o mundo dos objetos, que estão a serviço da ordem que esconde a nudez humana:

A consciência traz a percepção do nu e o ser humano passa a ter uma condição de animal moral – um nu que se vê nu e por isso precisa se esconder dos outros e de si mesmo. Toda moral, toda tradição, toda religião e toda lei são produtos do corpo moral, de um animal moral. E toda a sociedade está voltada para “vestir” a nudez do ser humano. (BONDER, 2011, p. 7).

No entanto, enquanto o corpo quer satisfazer os desejos de procriação e deseja ser coberto, a alma quer transgredir o *status quo* da obediência, ela não cabe e, dessa forma, é a portadora das revoluções de paradigmas através dos tempos. Bonder (2011) traz ainda a noção do traidor como transgressor essencial para a ascendência humana, aqui, fica evidente um caráter de desintegração dos desejos do corpo, a alma é a traidora por natureza, apontando sempre a transgressão ao invés da obediência, seja da lei, da verdade, da realidade ou de Deus. A busca da própria alma é a imortalidade a partir da consciência plena da própria morte, ela quer

construir, a partir desta certeza, caminhos que não se bastam apenas na prole ou na família, a alma é imoral porque quer contrariar um estatuto criador. E é este desafio, a partir da morte, que a narradora de *Água Viva* parece ver com clareza:

Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. Quem? Quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo – é inconsciente de sua condição? Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? Uns entregues ao desespero? Não, tem de haver um consolo possível. Juro: tem de haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras que são proibidas. (LISPECTOR, 1998, p. 93).

Se nos atentarmos aos símbolos judaicos cristãos, as primeiras traidoras de uma noção de ordem foram duas mulheres: Lilith e Eva. Assim sendo, os anseios de transcendência a partir de transgressão parecem ligados a estas duas figuras que buscaram, fora da lei, o êxtase para os desejos de suas almas inquietas em um corpo cordial, o prazer sexual para a primeira e o conhecimento para a segunda. Eva é a primeira a perceber sua própria nudez a partir do conhecimento transgressor da tentação a que aceita e trai a ordem estabelecida para que uma outra se construa, mesmo a partir do declínio do Paraíso, assim diz Bonder (2011, p. 9): “o traidor é um transgressor. Ele propõe outra lei e outra realidade”. É pelas mãos da mulher que, simbolicamente, o homem toma consciência da nudez de sua existência, de seu corpo exposto e de sua vida exposta à fatalidade da mortalidade.

E esta traição da ordem e da obediência atua na linguagem do texto, buscando revelar a face oculta da linguagem, e, no enredo, no movimento de retirar da vida a verdade da morte; expor a verdade da temporalidade para, só assim, contorná-la. As palavras e o sujeito feminino no texto comungam juntos da busca incessante pela “experiência interior”, aquela na qual a transgressão do mundo posto pode ser factual, o que Georges Bataille definiu como: “a experiência interior responde à necessidade em que estou – e a existência humana comigo – de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível.” (2016, p. 33). Esses estados de experiência interior versam, comparativamente, com as aspirações da alma. Assim como o Ser, só a linguagem pode de alguma maneira revelar os desejos da alma, dizê-la de alguma maneira, mas a linguagem é uma instância humana por natureza e distrai-se facilmente com os objetos desviando a atenção do silêncio que comunga da revelação de uma experiência que resvale numa comunhão interior.

Dessas areias não sairíamos sem que alguma corda nos fosse lançada. Ainda que as palavras drenem em nós quase toda a vida – dessa vida não há quase nenhuma folhinha que a multidão sem repouso, atarefada, dessas formigas (as palavras) não pegue, arraste, acumule –, subsiste em nós uma parte muda, esquiva, inapreensível. Na região das palavras, do discurso, essa parte é ignorada. De modo que ela nos escapa normalmente. Só sob certas condições podemos atingi-la ou dispor dela. São vagos momentos interiores, que não dependem de nenhum objeto e não tem nenhuma intenção, estados que, semelhantes a outros, ligados à pureza do céu, ao cheiro de um quarto, não são motivados por nada de definível, de tal forma que a linguagem, que, a respeito dos outros, tem o céu, o quarto, a que se remeter – e que dirige nesse caso a atenção para aquilo que ela apreende –, é despossuída, não pode dizer nada, limita-se a furtar esses estados à atenção (aproveitando de sua pouca acuidade, ele logo atrai a atenção para outra coisa). (BATAILLE, 2016, p. 46).

A linguagem ao mesmo tempo que nos dá a ponte para dizer as coisas limita-se em, apenas, dizer as coisas; Clarice tece árdua busca na desarticulação do mundo através da limitada linguagem e, assim, constrói seu ritual contra a vida inautêntica, buscando com a linguagem (e com a alma transgressora) aquilo que pode desarticular a vida: a morte. Há um caminho humano para desarticular o mundo, como diz Bataille, “por tudo à prova”, como diz Clarice, “estranhar as coisas”: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Dessa forma, a alma é a única instância possível para transgredir e, assim, transcender o óbvio das coisas.

A alma, a partir das indagações feitas pelo sujeito feminino em *Água Viva*, mostra-se, nesse sentido, profundamente ligada aos símbolos da traição da aparência em busca da essência e da traição da ordem em busca na superação dela, o que almeja são dois caminhos bem claros: a imortalidade a partir da certeza de uma mortalidade latente e a vertigem da realidade. Assim, a alma apresenta marcas femininas por assimilação de significados, é a instância dada às “grandes traições”, estas expressas na: “relação familiar, nos contratos sociais rompidos e nas ‘heresias’ que desafiam as crenças da tradição” (BONDER, 2011, p. 9). Negação do casamento, inquietação frente ao não domínio de seu próprio corpo e a bruxaria são todos símbolos máximas do feminino transgressor.

Chama-nos atenção um paradoxo que se tece sobre a noção de Ser nesse ponto. O Ser é, então, o ânimo do ente por dar-lhes consciência de sua temporalidade, guardadas as devidas diferenças epistemológicas, a alma muito assemelha-se a incumbência de ser, animifica a vida do corpo, tece luta constante

para arrancar o autêntico do inautêntico, constrói sua imortalidade autêntica na existência, preocupando-se com o que deixa nesta vida, exatamente a partir da noção de fim. Porém, a comunhão do ser com o mundo (ser-no-mundo) é sustentada pela noção de organização do mundo a partir da existência do Ser e este é o ponto de quebra entre Clarice e a lógica racional da Filosofia da Existência, o ser no mundo da narradora carece de outra coisa, carece de um “vazamento” de alma na estrutura organizada dos objetos e corpos, assim ela diz: “Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim. **E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem**” (LISPECTOR, 1998, p. 83, grifos nossos). Desarticular é uma ação própria da alma, é a noção criadora de caos, a vivência da vertigem pura, desarticular e descolar-se do exposto à procura do inaudito e do escondido, tornar-se, a partir da imoralidade da transgressão da ordem, autêntica.

2.3 O PARADOXO DA SUPERAÇÃO DO GÊNERO: O FEMININO E O IT

*“O êxtase era reservado para o Ele-ela.”
(Clarice Lispector, 1999b, p.49)*

A partir das tensões construídas e exploradas até aqui sobre o sujeito feminino como totalizador da experiência do Ser, um paradoxo abre-se: ainda que a escrita de não-lugar clariceana aponte para os impulsos femininos de uma linguagem também feminina pela característica máxima de atingir – ou tentar atingir – a autenticidade da vida pela transgressão, esse movimento de potência feminina acaba atingindo uma outra instância, a superação do gênero a partir do delineamento do que a autora chama de “it”. Deleuze (2011), em “Representação de Masoch” diz que: “uma literatura de minoria não se define por uma língua local que lhe seria própria, mas por um tratamento a que ela submete a língua maior” (p. 74), a língua de Clarice Lispector, na chave de submetimento da língua maior à transmutação dos seus limites paradigmáticos, usa a alma da transgressão máxima, que é a feminina, aliciando e trazendo para si os símbolos do Mal para fazer, em texto, a abertura para a origem da coisa. O corpo feminino – muitas vezes transmutado em ente feminino grotesco, como visto nos tópicos anteriores – é queimado para que entremos em contato com o it, a superação do corpo e de todos

os gêneros, a alma pura⁹, no entanto, que só brota a partir da língua de guerrilha que nega o mundo dado e vai em busca do ainda não dito, assim, a linguagem do devir-mulher, que constrói um povo que falta e uma língua que falta também. O feminino e o *it* são, dessa forma, coessenciais e este segundo, embora coloque-se como o neutro amorfo de uma origem, também catalisa certos traços malignos do universo demoníaco da mulher. Eles são, em si, uma contaminação: o *it* existe porque o ser feminino o procura, o ser feminino constrói-se a partir da instância neutra de *it*, que contamina todas as coisas. Como diz Nádya Bottella Gotlib:

Encontramos, já nos primeiros textos de Clarice, este jogo duplo entre a que faz e a que sente, a que simplesmente vive e a que pensa, em experiências simultâneas que às vezes alternam, uma depois da outra, sucessivamente, o papel de protagonismo nestas camadas de significação. Exemplo: a mulher vai e volta; sai de casa e volta, novamente, para casa. Só que quando está em casa, cresce, gradativamente, sua inquietação, que explode com a fuga; e quando está fora, cresce, gradativamente, a força de necessidade da volta, que explode, com o retorno à casa. (1989, p. 198).

Assim, a presença da inconformidade da existência feminina, como este ser que transita entre as vontades de pertencer e de fugir de qualquer pertencimento se mostra de fundamental importância para o acesso à vertigem deste não-lugar que remonta todo o mundo, que acessa, por sua vez, o *it*. A mulher constrói-se dupla na sua própria existência de constante busca, de indefinido lugar, de pulsão de contravenção. É a narração feminina que cria os lugares existenciais da ficção, que pode, enfim, contar o caos da noite e acessar as mais profundas e indizíveis camadas do Ser.

Antes de nos determos propriamente na exemplificação do *it* em *Água Viva*, investigaremos outro conto que parte do mesmo manancial diabólico que a ficção, o conto “Onde estivestes de noite”, de livro homônimo, publicado um ano depois da ficção *Água Viva*, em 1974. O conto compartilha com a obra imensa similaridade, a começar pelo *locus*, tempo e, principalmente, a simbologia de uma figura denominada Ele-ela, que dá vazão à existência autêntica das personagens que participam do ritual que ela preside. A figura atua como maestro da deseroização¹⁰, característica também presente no *it* de *Água Viva*, que só pode ser contemplado a partir da desarticulação da aparência e da entrega a uma experiência interior. O

⁹ Não como pureza relacionada com à santificação cristã, mas pureza de elemento puro sem interferência de outras instâncias, o que é mais íntimo e inacessível.

¹⁰ Termo clariceano cunhado em *A Paixão segundo G.H.* (1964), que admite o significado de “queda do ideal heroico do ego” e “desvelamento da autenticidade” ou, ainda, “igualdade com a matéria da natureza”.

locus em que a figura denominada Ele-ela aparece é um lugar obscuro, onírico, onde se mesclam humano e seres sobrenaturais, como anões, duendes e gnomos e a figura assim é descrita:

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dela, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, ah.” Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo. (LISPECTOR, 1999b, p. 44).

Sofrer o perigo de uma visão que é una, que recoloca atados como um só corpo polaridades que se dissiparam de sua unidade a partir da cultura, o Ele-ela é a visão da completude, a *coincidentia oppositorum*¹¹, e quem comunga de sua presença se arrisca a descobrir o mistério das coisas obscuras, sofre o perigo da noite. Esta figura grotesca pela sua inesperada formulação e sublime pelo júbilo que emana dá aos “malditos” – como é chamado o grupo que sobe a montanha para ao ritual – a visão e a sensação de seu inconsciente, são revelados os desejos mais profundos a partir da experiência erótica da sedução que este ente emana sobre os humanos e outros entes sobrenaturais e, também, propriamente, pela orgia que se coloca na cena, como êxtase de amor para com o Ele-ela. Esse erotismo vem primeiro enunciado pelo amor mortal que os seguidores devotam ao Ele-ela, como em:

Afinal chegaram, os malditos. E olharam aquela sempiterna Viúva, a grande Solitária que fascinava a todos, e os homens e mulheres não podiam resistir e queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo mas ela com um gesto mantinha todos à distância. Eles queriam amá-la morrendo. O manto de Ela-ele era de sofrida cor roxa. Mas as mercenárias do sexo em festim procuravam imitá-la em vão. (...) O Mal-aventurado, o Ele-ela, diante da adoração de reis e vassalos, refulgia como uma iluminada águia gigantesca. O silêncio pululava de respirações ofegantes. A visão era de bocas entreabertas pela sensualidade que quase os paralisava de tão grossa. Eles se sentiam salvos do Grande Tédio. (LISPECTOR, 1999b, p. 45).

Vemos dois importantes movimentos que iluminam a argumentação deste trabalho a partir de “Onde estivestes de Noite”; o Ele-ela é completo, assim, não há

¹¹ A *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade ou ainda **união dos contrários** alude a instância divina e religiosa – não unicamente cristã – dos rituais, como os orgíacos, que buscam demonstrar a instância divina como inversão da noção humana, denotando que o que é divino está além do bem e do mal. Assim faz Clarice no campo textual, tramando os substantivos e os adjetivos opostos para a criação de um efeito místico no texto.

fissura em sua existência, nós, humanos, por nossa vez, para Bataille (1997), só ascendemos à completude em dois estágios: a morte e o sexo – por isto, também, os franceses chamam o orgasmo de “pequena morte”. A visão do ser completo de onde advém as ondas de sensualidade, *Eros*, e, também, de uma pulsão mortal, *Thanatos*, acaba revelando a existência desejante dos que comungam do espaço com a figura, desarticulando a vida aparente. Essa contemplação filiada ao campo do Mal, porque é geradora, desencadeia nos seguidores o êxtase divino, é uma situação de extremo *malefício*, onde o mal é comungado para a divinação do profano nos corpos e na alma dos entregues à noite. Mais uma vez, o que se exalta em face da criatura completa é, antes de tudo, a alma, buscando sempre a negação do “Grande Tédio” e da coisificação do mundo, eles, os eleitos ao culto da noite, que eram personalidades profundamente banais, como padres, ricos, judeus, jornalistas etc., buscavam uma vida subjacente na noite, e o desejo de transgressão abre espaço para o pensamento do Ele-ela **dentro** deles, como uma enunciação que anuncia os reinos interiores desconhecidos.

Enquanto isso – delicada, delicada – **o Ele-ela usava um timbre. A cor do timbre.** Porque eu quero viver em abundância e trairia meu melhor amigo em troca de mais vida do que se pode ter. Essa procura, essa ambição. Eu desprezava os preceitos dos sábios que aconselham a moderação de alma – a simplificação de alma, segunda minha própria experiência, era a santa inocência. Mas eu lutava contra a tentação. Sim. Sim: cair até a abjeção. Eis a ambição deles. **O som era o arauto do silêncio.** Porque nenhum poderia se deixar possuir por Aquele-aquela-sem-nome. Eles queriam o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. **Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de talvez cair no enorme buraco da morte.** E a vida só lhe era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam. (LISPECTOR, 1999b, p. 47, grifos nossos).

O preço a se pagar pela contaminação de Ele-ela é a experiência da morte, encontrada como ensaio no próprio sexo e nesse erotismo de que o ritual bebe, mesmo que a morte seja o símbolo mais presente, é a partir dela que os iniciados caminham para a “imortalidade terrífica”; Yudith Rosenbaum (2006) salienta que o preço que se paga na obra de Clarice Lispector para atingir-se o inenarrável é o preço de atravessar uma sensação de morte, “o mundo empírico é submetido a uma anti-*mimesis* para melhor anti-lo [o inenarrável], desfazendo-se antigas ligações, desunindo fios que garantiam a continuidade da experiência, para assim desvelar-se, como nos termos hegelianos, uma verdade imprevista” (p. 154). É mister que ao desatar os fios da realidade através da figura grotesca e neutra, porque catalisa para

si as polaridades dos gêneros, a anti-mimesis é atingida na criação desta figura, nas revelações surrealistas das personagens em êxtase e na possibilidade, rara na linguagem, de atingir o mais profundo Ser a partir deste teatro de morte que se coloca na cena do conto. O acesso ao inacessível do Ser só é atingido, em *Água Viva*, pela transmutação da própria linguagem em outros sentidos, como em “o Ele-ela usava um **timbre**. A **cor** do timbre” e em “o **som** era o arauto do **silêncio**”; timbre que pode ser visto e um som de silêncio são todas possibilidades presentes no texto clariceano, justamente porque ele constrói os mecanismos para a experiência interior, o uso das palavras que ora aniquilam-se, como som e silêncio fazendo parte do mesmo universo, e palavras que redirecionam o paradigma do sintagma, como em cor do timbre, e, assim, realçam a estética de driblar as próprias palavras pela construção escrita de um outro mundo. Pois, como enfatiza Bataille (2016), é no silêncio que a experiência interior pode ser construída, mas é só a partir da palavra que ela pode ser expressa, assim, resta-nos “então se encerrar, fazer a noite, permanecer nesse silêncio suspenso” (p.46) para que possamos, posteriormente, não nos calar e destrinchar da palavra seu sentido alheio ao objeto que delimita no espaço dos entes. Para Clarice, o meio mais eficaz de acessar esta dupla face da palavra e, por conseguinte, do mundo, é pela experiência de morte vivida em um ritual de êxtase, salientando a não simplificação da alma, trazendo para ela os anseios do próprio corpo, como a “imoralidade” da sensualidade.

Como o Ele-ela aponta o *it*, então? O *it* é constituído, na ficção, como impessoal, como, “às vezes”, Deus, como desumanidade, assim, como ponto alto e impenetrável da experiência humana, sorrateiramente, o que busca fugir à regra da lei, não necessariamente pela transgressão – por ela também – mas o *it* não é a transgressão, ele é o centro, é, em si, o que se ganha através do sacrifício da morte no texto:

- 1) Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. (LISPECTOR, 1998, p. 30).
- 2) Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quanto nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”, criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é

dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é *it* mole vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.

- 3) Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é *it*. (LISPECTOR, 1998, p. 48).
- 4) Como traduzir o silêncio do encontro entre nós dois? Dificílimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou de desumanidade – o *it*. (LISPECTOR, 1998, p. 54).

O *it* coloca-se como esta presença desarticuladora da aparência: o que sustenta a própria existência, uma matéria negativa que se mantém sobre o manto da aparência das coisas, só é acessado pela desarticulação e esta, por sua vez, só advém da natureza caótica da investigação sobre a origem. Esta origem nômade, que se mantém suspensa enquanto se caminha distraído entre a aparência. Por isso, seu poder de acesso só pode ser dado pelo surreal e obscuro, pelo halo vertiginoso. Assim, a figura de Ele-ela é uma chave de entendimento porque parece preceder o *it*, porque desautomatiza o dia, faz cair a noite, morada suprema do que não pode ser dito, e traz o indizível em sua própria impossibilidade de existência. No entanto, embora o Ela-ele mescle em si os polos contrários dos gêneros, existe, subjacente a ele, as características de um feminino muito primitivo: a beleza, o horror, a morte, a sedução maligna, todos símbolos que aqui vimos compactuar com a construção sobrenatural da mulher portadora da heresia. Mesmo destituído do gênero, como é o *it*, a figura só acessa os reinos incomunicáveis da transmutação quando delineado pela força dos signos transgressores femininos, este é o jogo da voz feminina que cria a possibilidade de tonar factível as esquivas verdades de viver.

Em Clarice Lispector, a potência do *it* é o que desarticula a própria linguagem, polo irradiador das possibilidades de dizer o que se teme e o que se deseja (BARTHES, 2003). *It* é coisa mole, liquefeita e viva que propõe as facetas de experimentação pessoal; Clarice o aproxima da ostra, alimento vivo que o corpo consome, uma vida que come outra vida. A ostra, desassociada de sua liberdade, nutre um corpo pagando com a vida ainda pulsando em si; a liquidez de sua constituição, de seu corpo sem órgão, mas de uma construção imagética feminina, até pelo formado de sua biologia, daquilo que se encolhe dentro da concha, que tem

o sexo para dentro se si, o terror do desconhecido que assola os homens é ali somatizado na pequena representação de vida, este sexo para dentro que recobre-se de véus e que dá a vida – concepção que foi destituída de divindade em toda a matéria feminina e migrou para o símbolo da falta (MURARO, 2015) – no entanto, a mulher, diferente da ostra, dá a vida, ainda viva, sem perder e sem mostrar-se completamente na luz da razão, eis a vertigem dessa existência marginal: “Eu sou puro it que pulsava ritmadamente. Mas sinto que breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta” (LISPECTOR, 1998, p. 38). O desejo do neutro é o que desarticula o paradigma – para rearticular – a linguagem: “definiu-se como da alçada do Neutro toda e qualquer inflexão que esquive ou burle a estrutura paradigmática, opositiva, do sentido, visando por conseguinte à suspensão dos dados conflituosos do discurso” (BARTHES, 2003). O neutro do it vai em busca da “mostração” – diferente da demonstração – (BARTHES, 2003) de outros significados, a pulsão de procurar a nova linguagem é do neutro, o devir que assimila esta busca e a empreende é mulher, como quando Clarice Lispector, em *Água Viva*, traz a imagem da gata que come a placenta de seu filhote recém-nascido: aquela que dá o neutro, aquela que toma de volta, aquela que enuncia e que produz esta matéria em si mesma geradora, como a serpente que come o seu próprio rabo.

3 EMBATES DE TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

3.1 PANORAMA GERAL DA TRADUÇÃO DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR EM LÍNGUA INGLESA

*“Na ponta da palavra está a palavra.”
(Clarice Lispector, 1999b, p. 70)*

Clarice Lispector é a autora de língua portuguesa mais traduzida do mundo, com mais de 113 traduções para as mais diferentes línguas, segundo levantamento da UNESCO, em 2012, e a única mulher neste ranking, seguida por nomes como Machado de Assis. A obra de Clarice viajou o mundo inteiro através das traduções, começou na França, passou pelos Estados Unidos, chegou até ao japonês; percurso parecido com o de sua vida, viajante que era. Clarice morou, ao longo de sua vida, em muitos lugares ao redor do globo enquanto esteve casada com o diplomata Maury Gurgel Valente (1921 – 1994) e, pelo domínio de línguas como o francês e o inglês e a já consolidada carreira de escritora, também foi tradutora de clássicos importantes. No entanto, dizia repetidamente que tinha “medo” de reler-se, que tinha “medo” de ver o que fariam do texto dela em outra língua (LISPECTOR, 2018). Embora sua relação pessoal com a tradução não tenha sido das mais fáceis, com o tempo, admitiu que a empreitada era válida e que somaria profundamente à difusão da literatura latino-americana. Clarice sabia que uma tradução é um novo texto que se constrói, por isso, reler suas palavras era custoso, era muitíssimo apegada às suas vírgulas (COLASSANTI, 2018).

Aqui nos preocuparemos com os trânsitos tradutórios de Clarice Lispector em língua inglesa, em especial de sua obra *Água Viva* (1974). Porém, cabe-nos investigar, anteriormente, os percursos construídos pela obra de Clarice Lispector em língua inglesa como um todo. A primeira tradução de Clarice Lispector para a língua inglesa foi a do romance *A maçã no escuro* (1961), *The apple in the dark* (1967), traduzida pelo premiado tradutor Gregory Rabassa, expoente da internacionalização da literatura latino-americana no mundo anglófono, sendo, também, tradutor de Gabriel García Márquez, cuja tradução lhe rendeu o prêmio *National Book Award* do ano de 1967, nos Estados Unidos. Gregory Rabassa foi o primeiro a nos apontar um dos fios condutores desta investigação: a tradução de Clarice Lispector parte da forma, aspecto comum a todos os textos, mas é muito

mais delicada em seus sentidos que são evocados a partir de uma organização muito própria. Como nos aponta Jean-Claude Lucien Miroir:

As “dificuldades” de sua escritura não se encontram no plano da forma, mas sim no plano da percepção que se manifesta, independentemente da sintaxe, de modo fragmentário, quando o leitor apreende algo poético na fala que revela uma verdade da vida cotidiana. A escritura clariciana ressalta o papel do poeta que encontra as palavras indizíveis que seu leitor sempre procurou expressar, mas em vão. (2016, p. 26).

Dessa maneira, o tradutor carece de um maior cuidado com as ideias que a tessitura do texto clariceano evoca. São ressoantes as vezes que a autora pediu atenção ao que não está dito no seu texto e aos efeitos da linguagem utilizada na composição das obras, cunhadas em uma língua rica em sinônimos, antônimos e adjetivos, que a autora usa atrelados ao recurso da *coincidentia oppositorum*, aludido por Mircea Eliade (2016). O modo de pensamento de Rabassa é caro aos Estudos da Tradução, sobretudo à tradução feminista com expoente nas tradutoras canadenses de 1970 e 1980 (FLOTOW, 2021), a qual nos filiamos neste trabalho, uma vez que fidelidade não é algo que se deva cobrar de uma tradução, a tradução clariceana, em seus primórdios, nos finais dos anos 1960, já nos indicava aspectos que se filiam a especulações pós-coloniais de tradução e nos dá terreno para que pensemos as implicações de como se traduziu o cerne profundamente existencialista, sobretudo pautado nos reinos acessados – e não acessados – da linguagem, de suas obras mesmo que em outros sistemas literários.

Pretendemos, neste tópico, responder às perguntas que nos guiarão a outras discussões deste capítulo: por que traduzir Clarice Lispector? Por que traduzir *Água Viva*? Neste tópico, vamos à primeira: a tradução de Clarice Lispector parte de um movimento político, assim toda tradução o é, mas o fato curioso aqui é que Gregory Rabassa, tradutor e professor universitário, fazia parte de um grupo de tradutores empenhados exclusivamente em difundir a literatura da América Latina, tendo sido tradutor de nomes brasileiros como Jorge Amado (MIROIR, 2016). Dessa maneira, a primeira tradução de uma obra de Clarice Lispector, *The apple in the dark* (1967), desloca o eixo normativo dos fluxos tradutórios, tínhamos, então, uma obra do Sul do mundo sendo inserida em um novo sistema, este hegemônico, com caráter de reivindicação de um espaço na literatura de circulação mundial. Cabe-nos esclarecer que o conceito de Sul do mundo (SANTOS, 1995, 2014) aqui é trazido das Ciências

Sociais pós-coloniais e não aponta exclusivamente para uma divisão geográfica perpassada pela linha do Equador. Este conceito trabalha como uma metáfora do sofrimento humano, da exclusão e da soberania do Norte sobre o Sul, impacto causado, majoritariamente, pelo capitalismo, pelo colonialismo moderno e pelo patriarcado. Dessa forma, percebemos os movimentos tradutórios de obras advindas de países “do Sul” como uma forma epistemológica de resistência a essas formas de opressão, uma vez que inserida em um país de língua hegemônica, uma obra que traz aspectos culturais dissonantes das culturas consideradas soberanas acaba rompendo, mesmo que microestruturalmente, uma lógica estereotipada sobre um determinado povo ao qual a obra pertence. Assim nos diz Maria Tymoczko: “Pode-se argumentar que a maioria dos tradutores empreendem o trabalho que fazem porque acreditam nos textos. A sua produção beneficiará a humanidade ou impactará positivamente na cultura receptora de formas amplamente ideológicas” (2000, p. 26, tradução nossa)¹². Assim, acredita-se que a obra de Clarice Lispector é inserida no cenário anglófono, primeiramente porque Gregory Rabassa viu-se interpelado pela importância de dar acesso à literatura brasileira, a partir deste primeiro ímpeto da autora traduzida, a Literatura de Clarice Lispector não é mais fechada em seu círculo nacional de veiculação, ela rompe as barreiras que possa adentrar em outros sistemas.

Depois da primeira tradução em língua inglesa, seguiram-se outros marcos importantes antes dos anos 2000. A partir da década de 1970, outro agente fundamental da disseminação da literatura clariceana no mundo anglófono foi o também professor de literatura latino-americana, Giovanni Pontiero, que deu início a sua empreitada de tradução de Clarice Lispector em 1972, com a tradução do livro de contos *Laços de Família* (1960), como *Family Ties* (1972) a quem se seguiram: *The Foreign Legion: Stories and Chronicles* (1986), tradução de *A Legião Estrangeira* (1964); *The Hour of Star* (1986), tradução de *A Hora da Estrela* (1977) e *Discovering the World* (1992), tradução do livro póstumo *A Descoberta do mundo* (1984). Outros agentes fundamentais para a popularização de Clarice Lispector, ainda que, nesta época, ainda mais restrita ao mundo acadêmico, foram os tradutores Earl Fitz, que traduziu *A mulher que Matou os Peixes* (1969), como *The*

¹² “It can be argued that most translators undertake the work they do because they believe the texts. They produce will benefit humanity or impact positively upon the receptor culture in ways that are broadly ideological” (TYMOCZKO, 2000, p. 26).

Woman Who Killed the Fish (1982), e Elizabeth Towe que, juntamente com Earl Fitz, traduziu, em 1989, *Água Viva* (1973), como *The Stream of Life* (1989), com prefácio de Hélène Cixous. A filósofa francesa também foi responsável pela colocação de Clarice Lispector no cenário da Literatura Mundial, principalmente por escrever *Reading with Clarice Lispector* (1990), onde Cixous é enfática ao dizer que Clarice Lispector seria a principal prosadora latino-americana do século XX. Cabe destaque ainda às traduções de Richard A. Mazzara e Lori A. Parris que, em 1986, traduzem *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), como *An Apprenticeship or the Book of Delights* (1986); e a tradução de Ronald W. Sousa de *A Paixão segundo G.H.* (1964), como *The Passion according G.H.* (1989).

A partir do caminho histórico da tradução das obras de Clarice Lispector até aqui, fica evidente o trabalho árduo dos agentes tradutórios em direcionar atenção para a produção literária de Clarice Lispector, fazendo-a transpor fronteiras. Mona Baker (2018) nos diz que o movimento da tradução é também um movimento de “justiça global”, os tradutores estão, de alguma forma, “envolvidos em ações coletivas que tentam desafiar o status quo político” (p. 304), assim, estão preocupados com o engajamento (TYMOCZKO, 2000) que essas construções literárias gerariam para o seu lugar de origem, geralmente, as escolhas de um tradutor engajado buscam trazer à luz produções da periferia mundial, lugares que não compactuam com a língua hegemônica e rompem, de alguma maneira, com a cultura predominante do mercado literário. Não à toa, Gregory Rabassa e Giovanni Pontiero, os principais nomes da tradução de Clarice Lispector no século XX, são professores universitários comprometidos com os estudos da Literatura Latino-Americana, logo, não há neutralidade de escolhas, ambos se afastam da tradição neutra da tradução e ratificam a vontade de mudança no âmbito linguístico-literário global (BAKER, 2018).

Clarice Lispector era bastante engajada em sua brasilidade, mesmo que seus romances não tragam traços acentuadamente identitários de nacionalismo, lá está o modo de vida brasileiro, o lugar e o espaço, geralmente do Rio de Janeiro ou da cidade do Recife, são bem demarcados nas suas produções; assim como há, também, referências ao *locus* da floresta amazônica e outros biomas tipicamente brasileiros. Dessa maneira, traduzir Clarice Lispector é democratizar globalmente um retrato do Brasil, exemplo disso é a história de Macabéa, personagem principal da

novela *A Hora da Estrela* (1977), seu último livro publicado em vida. Macabéa já traz no nome uma afirmação de seu caráter mundial, embora seja marcadamente uma retirante nordestina, traz na sua nomenclatura a referência ao povo judeu Macabeu, que conseguiu a independência da Judeia expulsando os gregos, é a metáfora perfeita do pequeno que consegue driblar o forte, assim como fazem os tradutores engajados na justiça global, assim era Macabéa contra a cidade de São Paulo, e assim somos todos, universalmente, contra a adversidade da vida, que se impõe em sua crueza em toda a obra de Clarice Lispector.

O caráter universal da obra de Clarice Lispector é assinalado, também, pela recorrência de suas traduções ao longo das últimas décadas, se os tradutores descentralizam o status quo em busca da dita justiça global linguística, há também um caráter de importância neste conjunto de obras escolhidas. O tradutor não está em um espaço do “entre as línguas”, em um território neutro, como bem nos diz Mona Baker (2018), ele evoca o que culturalmente julga que o mundo carece acessar, trabalha como um conciliador histórico para costurar as fissuras de uma língua hegemônica que, coincidentemente, é o inglês. Mesmo que de língua francesa, cabe-nos chamar atenção para a figura agenciadora da difusão de Clarice Lispector no mundo internacional que foi (e é até hoje) a filósofa Hélène Cixous, ela mesma nos diz sobre a importância da difusão de Clarice Lispector:

Eu já não faria seminário se soubesse que um mundo suficientemente vasto lia Clarice Lispector. Há alguns anos, quando comecei a difundir-la, eu me disse: não vou mais fazer seminário, basta lê-la, tudo está dito, é perfeito. Mas tudo foi reprimido como de hábito, e ela até foi transformada de maneira extraordinária, embalsamada, foi empalhada como burguesa brasileira de unhas pintadas. Então eu continuo a acompanhá-la com uma leitura que vela. (2017, p.146).

Esta parece ser a importância do fluxo agenciador da Literatura de Clarice Lispector no cenário internacional: velar para que um mundo suficientemente vasto a leia; e esta jornada é enfrentada por editores, filósofos e tradutores ao longo dos anos, a exemplo de Gregory Rabassa, Giovanni Pontiero, a própria Cixous e, atualmente, o americano Benjamin Moser, tradutor, editor, biógrafo, crítico e, atualmente, um nome bastante conhecido no campo literário.

Por muitos anos, Giovanni Pontiero, Gregory Rabassa e Hélène Cixous foram os principais nomes internacionais responsáveis pela imagem exportada de Clarice

Lispector. A própria Clarice foi uma espécie de editora na sua primeira tradução para o inglês assinada por Gregory Rabassa, mesmo tendo abandonado o ofício por “enjôo” de ler a si mesma, em suas próprias palavras. A figura de Clarice Lispector na crítica literária mundial, por sua vez, esteve sob o jugo de Cixous, que empreendeu uma leitura atenta e notadamente feminista francesa dos seus romances, encontrando neles o que chamou teoricamente de “escritura feminina” (*écriture féminine*, em francês); leitura que passou por revisitações constantes do campo dos Estudos Culturais, pois é uma tese que carrega um certo essencialismo de gênero ao falar das “economias libidinais” como características acentuadamente femininas, no entanto, não perdeu sua importância, justamente por reivindicar um “texto-mulher”, como o de Clarice, este que estaria comprometido com as demandas do corpo e da existência feminina, o que é profundamente frutífero em *Água Viva*.

Passando aos anos 2000, tivemos uma “passagem de tutela” da figura de Clarice Lispector no cenário mundial, ela foi cooptada pelo biógrafo e editor Benjamin Moser. Em 2009, Benjamin Moser publica *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, publicada, no Brasil, como *Clarice*, (lê-se Clarice vírgula): *uma biografia*, também em 2009; no ano de 2011, toma para si a tarefa de retraduzir a última obra de Clarice, *A Hora da Estrela* (1977), e assim o faz como *The Hour of the Star* (2011). Em seu prefácio, é notório o que se seguiria, Moser empreenderia, então, um novo projeto de retraduições das obras de Clarice Lispector, o que fez junto à New Directions, com o comprometimento de lhe traduzir o que era mais “estranho” que, na visão do editor e tradutor, era sua grandeza literária ofuscada pelas traduções anteriores.

A revisitação de Benjamin Moser à obra de Clarice nos mostra, ainda mais, como um movimento de tradução pode redirecionar uma obra completa e a figura de um autor. Junto às percepções de Benjamin Moser vê-se, por exemplo, o alinhamento teórico com o que diz a crítica literária canadense, Claire Varin, em seu livro sobre Clarice, traduzido para o Brasil como *Línguas de Fogo* (2002), nele, temos um ponto de vista bem demarcado em sua discussão: a “estranheza” da escrita clariceana tão defendida por Moser (LANIUS e MARTINS, 2016), deslocando, assim, o olhar internacional das postulações de Hélène Cixous, no século XX, de uma escrita, sobretudo, feminina. Assim sendo, o texto é remontado a um novo alinhamento crítico, as traduções comandadas por Benjamin Moser

parecem desejar “zerar” os percursos tradutórios sofridos por Clarice Lispector em língua inglesa até então. O próprio Benjamin Moser encara a escrita sobre um autor, quando no âmbito biográfico, como uma interpretação, concepção que é percebida nas traduções ocorridas sobre o seu jugo editorial ou diretamente traduzidas por ele. O movimento criado por Moser quer reinserir Clarice Lispector no mundo anglófono, rerepresentando-a de maneira a emular a experiência brasileira com sua obra: traduzindo o que de mais áspero há em suas linhas.

Asseveram-se aqui as questões comparativas entre os pontos levantados pelas traduções do século XX, encabeçadas descentralizadamente por diversos nomes da tradução da época, e as traduções do século XXI, encabeçadas centralmente pelo trabalho de edição de Benjamin Moser. Um ponto que nos parece relevante é o caráter acentuadamente feminista das traduções do século XX, guiadas, sobretudo, pela experiência crítica de Hélène Cixous. O que o mundo apreendeu sobre Clarice, no século XX, deve-se, em parte, à recepção de Cixous, logo, temos um caso curioso de uma recepção individual que guia uma imagem exportada de uma autora, caso não muito diferente do que aconteceu recentemente com Benjamin Moser e sua própria recepção de Clarice Lispector. Hélène Cixous não deixa de evocar sua corrente crítica feminista para lançar luz, a partir deste ponto, sobre a importância da Literatura de Clarice Lispector para o mundo. A exemplo, podemos tomar o que afirma Cixous sobre a importância de *A Hora da Estrela* (1977) para os estudos de gênero, diz que a ficcionalização de um autor homem para contar a história de Macabéa em *A Hora da Estrela* (1977) faria com que “Clarice fosse queimada imediatamente na fogueira pelas feministas americanas” (CIXOUS, 2017a, p. 135). Esse tipo de tensão parece ter se perdido nos percursos que Benjamin Moser buscou construir para a sua própria Clarice, ele parece querer erradicar dela seu lugar constituinte de uma persona mulher – mesmo quando escreve ficcionalizando um homem – para pôr em seu lugar a égide de uma escritora judia, preocupada com as tensões religiosas que circundam sua obra e sua vida.

A postura da recepção feminista de Hélène Cixous, que acaba contaminando a figura de Clarice Lispector também no mundo anglófono, assemelha-se ao que diz Kim Wallmach (1996) quando afirma que a tradução feminista não está restrita a textos feministas, ela é mais ampla e mais crítica em seu *corpus*, uma tradução

feminista pode ser aplicada sobre textos canônicos de uma língua a fim de questioná-los, “manipulá-los”, como bem coloca a pesquisadora, não apenas nas escolhas linguísticas de que se vale para atingir o sentido (levando em consideração os instrumentos que a língua do texto alvo oferece) como também anulando, ampliando ou modificando a natureza da palavra para que a voz e as existências femininas sejam levadas em conta. Ao anular a voz de uma mulher – a sua própria voz – em *A Hora da Estrela* (1977), Clarice prolonga o distanciamento entre os gêneros, aprofundando suas diferenças, aos olhos mais distraídos, a brincadeira pode soar machista, mas, Clarice sabia e Hélène Cixous endossa que Clarice Lispector está sempre em um “devir-mulher” (DELEUZE e GUATTARI, 2014), ainda que encarne outras figurações. O jogo de fingimento de *A Hora da Estrela* (1977) é proposital, precisa soar como é: uma mulher que imita um homem narrando uma mulher.

Estamos diante de uma teia de recepções quando se fala em traduções clariceanas para a língua inglesa, dessa maneira, vale-se a polêmica de encarar também toda tradução como um tipo de recepção, já que compreendemos o processo de traduzir como completamente intermediado por um engajamento que provém, primeiramente, da escolha do texto a ser traduzido, ele nunca é por acaso, sempre quer reivindicar algum ponto. Dessa maneira, Clarice Lispector e sua delicada tessitura (delicada não por ser frágil, mas por ser provocativamente pensada para produzir não só efeitos de significante, mas, sobretudo, de significados) abrem um leque que pode se mostrar paradoxal. A literatura de Clarice eleva-se justamente a partir destes embates que asseguram a sua natural complexidade, uma de suas maiores características. Um texto caminha para a literatura mundial justamente por sua universalidade, porque, mesmo o que lhe é pictórico, é global. Como as duas Clarices, a do século XX e a do século XXI, vão tratar dos problemas globais de todas as mulheres sem falar propriamente em feminismo surge como um divisor de águas para analisar como ela, Clarice Lispector, teoricamente, não abandona, em nenhum momento e em nenhuma língua, o seu “devir-mulher” (DELEUZE e GUATTARI, 2014).

Como assegurar, então, que as manipulações propositalis de Clarice Lispector quanto às questões de gênero cheguem a este século quando a personalidade, Benjamin Moser, que detém o lugar de irradiação clariceana no exterior parece

querer redirecionar a questão? Até que ponto, então, as novas traduções da New Directions estão preocupadas com uma tradução feminista da autora para quem o gênero era sempre um ponto de partida? Como essas questões são trazidas na tradução atual de seu livro mais fragmentado, *Água Viva*, publicado em 1973? São questões que buscaremos aprofundar ao longo do capítulo a fim de continuar, no âmbito da escolha ideológica da linguagem, as discussões fenomenológicas que estas indagações suscitam quanto ao ser da mulher, notadamente experimentado pela experiência de escrita de Clarice Lispector, como já discutido no capítulo anterior.

3.2 APROFUNDADO O ABISMO DAS IDEOLOGIAS

“Ver o ovo é impossível.”
(Clarice Lispector, 2016, p. 303)

No ano de 1989, o mundo anglófono recebia a primeira tradução da ficção *Água Viva*, traduzida para o inglês como *The Stream of Life*, por Earl Fitz e Elizabeth Lowe e com prefácio da filósofa francesa Hélène Cixous. A tradução foi publicada pela University of Minnesota Press, editora acadêmica, atendendo, com essa tradução, à necessidade do nicho acadêmico inglês de ter acesso à obra de Clarice Lispector já publicada no francês, primeira tradução da obra de Clarice Lispector no mundo. Vinte e três anos depois, agora no século XXI, vinha a público a tradução de *Água Viva*, de Stefan Tobler, mantendo o título original da obra em língua portuguesa, *Água Viva*, e com prefácio e edição de Benjamin Moser que é, atualmente, principal nome na irradiação internacional de Clarice Lispector; a recente edição de *Água Viva* em inglês foi publicada pela New Directions Books, dentro de um projeto que busca retraduzir e republicar as obras de Clarice Lispector, onde Moser tem participação em todas as retraduições seja como editor, autor do prefácio ou introdução ou tradutor. Este tópico busca comparar as ideologias que são levantadas pelas duas traduções, de 1989 e de 2012, que parecem dar encaminhamentos diferentes – não propriamente contrários – para a literatura clariceana.

Toda manipulação de significante e significado persegue uma “vontade de verdade”, como nos diz Rosemary Arrojo (2013) revisitando Nietzsche. Todo o

agente que manipula um significante está, então, preocupado em retirar das palavras o que se quis ou se quer dizer. Dessa maneira, a tradução não caminha por caminhos diferentes, antes de Cristo, Cícero e Horácio já a referenciavam como importante manipulação da palavra para o acesso à ciência ou literatura, a percepção primeira da tradução estava ligada estritamente à linguística e como os câmbios de vocábulos eram realizados do texto fonte para o texto traduzido. No entanto, os Estudos da Tradução, inseridos nos Estudos Culturais, lançaram sobre o ato de traduzir um olhar sociológico, comprometido com o poder e o engajamento que giram em volta de um ato tradutório. Assim, é interessante pensar o que os agentes de tradução, neste caso, tradutores, editores e prefacistas, fomentam ao escolher uma obra ou escritor para ser traduzido para uma língua estrangeira. Todas essas pessoas estão, em certa medida, reafirmando a agência e o poder do tradutor ou outros agentes de tradução sobre uma obra (TYMOCZKO, 2007), elevando-as a novos círculos culturais e linguísticos. A visão pós-colonialista, assim, busca rever as reentrâncias do poder nas obras traduzidas, a fim de, de dentro da linguagem do opressor, fazer ouvir a reivindicação do oprimido – como um sequestro da elocução, a exemplo da tradução feminista quebequense:

A tradução feminista é, portanto, um subproduto direto do trabalho experimental das escritoras do Quebec; é um fenômeno intimamente ligado a uma prática de escrita específica em um ambiente ideológico e cultural específico, o resultado de uma conjuntura social específica. Trata-se de uma abordagem de tradução que aproveitou e adaptou muitas das técnicas e teorias subjacentes à escrita que traduz. (FLOTOW, 2021, p. 497).

Assim, a obra traduzida acaba sendo cooptada pelo poder e engajamento que os agentes de tradução exercem sobre ela e ela pode, ao longo de suas retraduições, servir a interesses específicos, ainda que partam do mesmo texto fonte. As inquietações dos “lugares de discurso” (TYMOCZKO, 2013) costuram as traduções a sua maneira, dessa forma, elas levam em si não apenas os significantes e significados pretendidos pelo autor, como também as inquietações e colocações de seus agentes envolvidos da tradução.

A ideologia de uma tradução não reside simplesmente no texto traduzido, mas no modo de expressão e na postura do(a) tradutor(a), bem como na relevância dessa tradução para seu público. Esses últimos aspectos são influenciados pelo lugar de enunciação do tradutor: de fato eles são parte do que chamamos de “lugar” de enunciação, pois aquele “lugar” é uma posição ideológica, bem como uma posição temporal e geográfica. Tais aspectos da tradução são motivados e determinados pelas afiliações culturais e ideológicas do tradutor(a), assim como ou ainda mais motivados pela

localização espacial e temporal de onde ele (ela) fala. (TYMOCZKO, 2013, p.117).

Benjamin Moser e Hélène Cixous, como principais agentes de tradução, ligam-se, ainda enquanto sujeitos, a lugares diferentes: o primeiro é um homem, americano, atendendo a demandas do século XXI, comprometido com a editoração e tradutor; a segunda é uma mulher, francesa, filósofa, comprometida com a exemplificação de sua tese feminista e que atendeu a demandas do século XX. Assim sendo, o próprio olhar que lançam sobre o mundo parte de perspectivas diferentes, o que não seria diferente com a literatura clariceana, um simulacro, para ambos, de poder para veicular suas concepções que podem ou não ser filiadas às concepções da obra do texto fonte. Os dois estão crivados pelo *páthos* de verdade de que falou Nietzsche, não que busquem desmentir o próprio texto, mas enxergam nele rotas possíveis a serem percorridas. Como um leitor que abre um livro, estão, também, em busca de uma identificação ideológica. A diferença é a importância desta identificação ideológica, pois ela viaja junto à obra traduzida para o público leitor e quais discursos são retirados do texto fonte.

Pierre Bourdieu (1989) cunha os termos *campo*, como local em que se dão as trocas específicas dentro de um espaço de problemas intelectuais, e *habitus* que é uma subjetividade socializada, a maneira como o campo provoca o agente e ele entrega seu esquema de percepção, ação e apropriação, neste caso, sobre um objeto cultural. Assim, indelevelmente, o *habitus* dos agentes de tradução imprime-se na obra, ainda se eles não o enunciassem abertamente, as escolhas tradutórias e de veiculação fariam por eles. Como exemplo, podemos observar as comparações investigadas por Julieta Windman (2019) entre as traduções de *A Paixão Segundo G.H.* (1964), da editora University of Minnesota Press, traduzida em 1989, por Ronald W. Sousa como *The Passion according G.H.*, sob mesmo projeto da tradução de *The Stream of Life* (1989), que tomamos aqui como corpus desta pesquisa e a tradução da New Directions, também sob o mesmo projeto que *Água Viva* (2012), também do ano de 2012, traduzida por Idra Novey, igualmente como *The Passion according G.H.*, onde um determinado trecho¹³ é traduzido a destacar-se dele a ideologia que transpassa os tradutores. Sousa coloca a palavra “man”

¹³ “Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem.” (LISPECTOR, 1991, p. 30).

antes de “woman”, o que, segundo Windman, denota um certo machismo arraigado nesta tradução, assim como Novey traduz “zona que fica entre um homem e uma mulher” como “in a region that sociall women and men”, que soa muito mais como estar “no meio de uma multidão”, nublando assim o “real” sentido da escrita de Clarice de uma região entre mulher e homem; tese que suplanta as discussões sobre o “it”, como esta zona neutra de gênero, entre as potências das formas de ser, muito mais como uma zona de nascimento do que é essencial e posteriormente alcançará “algum” tipo de gênero.

De tal forma, ainda que não existam filiações ideológicas declaradas nas duas traduções supracitadas, elas atendem a agências opostas e bem demarcadas pelo lugar de enunciação dos tradutores, filiando-se ao gênero e ao tempo que os agentes tradutórios fazem parte. Ambos imprimem em seu texto traduzido o seu *habitus*, e os significados tendem a acompanhar os direcionamentos apontados pelas escolhas de significantes. Quando tratamos de um texto que nasce de um lugar de gênero demarcado, como é o caso de toda a obra de Clarice Lispector, as traduções acentuam seu grau de pontes de engajamento para as fissuras sociais. Como bem nos diz Tymoczko (2000), o engajamento predispõe estar envolvido em um conflito ou batalha, assim, toda tradução filia-se a uma ideologia mesmo que o agente de tradução não pretenda fazê-la, de tal maneira, não há tradução que seja “fiel” ao texto fonte e isto também não nos interessa nesta investigação, toda tradução é, também, uma criação sobre um *background*, que é o texto fonte que evoca suas próprias entrelinhas.

3.2.1 *The Stream of Life* (1989): a língua do corpo

Como já apresentado no tópico anterior, Hélène Cixous viu na obra de Clarice Lispector, não apenas em *Água Viva*, um exemplo de sua teoria feminista. Trabalhou como uma verdadeira guardiã da obra completa de Clarice Lispector, Clarice foi traduzida na França ainda em 1950, quando *Água Viva* ainda não tinha sido sequer publicado no Brasil, porém, não ganhou público algum. Em 1976, no entanto, tem seus direitos autorais comprados pela Editions des Femmes, e, sob a grande “proliferação” de Cixous começa, assim, a ser irradiada pelo mundo. Foram os seminários de Cixous que ampliaram a fama internacional de Clarice Lispector, lançando sobre ela uma série de ensaios escritos sob um viés fenomenológico de

“leitura e escuta” das obras clariceanas. Sua identificação pessoal com a autora, embora para alguns tenha engrandecido seu olhar crítico para a obra, para outros, nublou considerações críticas mais lúcidas. No entanto, privamo-nos de nos ater a qualquer juízo de valor acerca da crítica produzida por Cixous e reconhecemos sua profunda importância no caminho de contaminação da escrita de Clarice Lispector ao redor do mundo. Para Cixous, Clarice Lispector está ao lado de Kafka na desconstrução do romance e ao lado de Joyce na Literatura Universal, segundo entrevista concedida a Betty Millan, em novembro de 1982. A exemplo da importância atribuída à escrita de Clarice Lispector no cenário mundial intermediado por Cixous, há a publicação já mencionada de *Reading with Clarice Lispector*, em 1990, também pela University of Minnesota Press, volume 73 dentro de uma série intitulada *Theory and History of Literature*, onde figuram ensaios e análises sobre autores da Literatura Universal.

A recepção de Hélène Cixous, de tal maneira, é o principal fio condutor de uma existência internacional de Clarice Lispector e de suas primeiras traduções, inclusive, da série da University of Minnesota Press. A filósofa francesa teve seu primeiro contato com a autora justamente através da obra *Água Viva*; a partir disso, as primeiras traduções em língua inglesa de Clarice Lispector são contaminadas por sua visão singular e filosófica da obra. Salientando-se do enredo o império dos significados evocados a partir da escrita de Clarice, não que sua sintaxe não fosse importante, o era, no entanto, teria a função de ser via de contato para a experiência de prazer encerrada em *Água Viva* (CIXOUS, 1989). Para a crítica e recepção de Cixous, a reconstrução e desconstrução dos sentidos no enredo clariceano emergiam como característica principal de sua escrita, que se vinculava a sua proposição de “écriture feminine”, como assegurado por Vrena Andermatt Conley, na introdução de *Reading with Clarice Lispector*.

Cixous descobre Lispector no momento em que estuda questões da diferença sexual em conexão com o que tem sido chamado de economias libidinais, isto é, com as maneiras pelas quais o corpo está envolvido na troca e na descoberta de seus limites em um mundo social. Paradoxalmente, Cixous inicia sua leitura de Lispector com um dos textos posteriores da escritora brasileira, *Água viva* (*The Stream of Life*). Cixous afirma ter ficado impressionada por seu encontro com *Água viva*. Nele, ela encontra a melhor prática de écriture feminine. Fora dos seminários, este termo aparece como um termo um tanto controverso e muitas vezes mal compreendido entre literários e críticos sociais. Na relação que Cixous mantém com Lispector, a écriture feminine é um termo de trabalho que se refere menos a uma escrita praticada principalmente por mulheres do que

uma categoria lógica mais ampla, para formas textuais de gastos. Sugere uma escrita baseada em um encontro com outro – seja um corpo, uma peça de escrita, um dilema social, um momento de paixão, que leva à destruição das hierarquias e oposições que determinam os limites da vida mais consciente. (CONLEY, 1990, p. 7, tradução nossa)¹⁴.

Assim, a acepção de Cixous está sempre apontando para fora da linguagem dada no texto. Clarice, operando na economia libidinal, faria do texto passagem para significados do fora textual, seria um texto, então, que extrapola os limites da palavra, reafirmando seu interesse pelo significado dessa escrita e as linhas de contato entre Ser e Mundo que ela evoca. Cabe pontuar que o próprio movimento de tradução feminista alude a este “desmantelamento” do texto como processo importante de reivindicação do espaço e elocução femininos. O texto de Lispector já trabalha nesta chave, então, continuar “driblando” o texto seria, dessa forma, a continuação de um projeto de pulverização do significante em busca do significado, movimento aludido na própria obra clariceana, quando ela escreve: “o que de escrevo continua” (1998, p. 95), noção de um contínuo aponta justamente para os novos significados – também na tradução – que o texto pode alcançar, trabalhando a quatro mãos – quando leitor e autor, no caso do texto fonte – ou a seis mãos (ou oito) – no caso do autor, tradutor, agente de tradução e leitor, no texto traduzido. A importância de uma tradução que se preocupe minimamente com influxos feministas e de quebra da linguagem assim justificam-se, uma vez que para a tradução feminista quebequense: “Outras estratégias incluíram a fragmentação da linguagem, a desconsideração com as estruturas gramaticais ou sintáticas e o desmantelamento de palavras individuais a fim de examinar seus significados ocultos” (FLOTOW, 2021, p. 496).

A experiência trazida em *Água Viva*, concernentemente, vigoraria no campo dos sentidos, retomando em si uma concepção psicanalítica do texto. Embora fugindo de diagnósticos, a experiência da escrita de *Água Viva* estaria imbuída em

¹⁴ Cixous begins her reading of Lispector with one of the Brazilian writer's later texts, *Água viva* (The Stream of Life). Cixous claims to have been overwhelmed by her encounter with *Água viva*. In it she finds the finest practice of *écriture féminine*. Outside of the seminars, it appears as a somewhat controversial term and has often been misunderstood among literary and social critics. In the relation that Cixous holds with Lispector, *écriture féminine* is a working term referring less to a writing practiced mainly by women than, in a broader logical category, to textual ways of spending. It suggests a writing, based on an encounter with another—be it a body, a piece of writing, a social dilemma, a moment of passion—that leads to an undoing of the hierarchies and oppositions that determine the limits of most conscious life. (CONLEY, 1990, p. 7).

uma espécie de fenomenologia da própria leitura do texto, estaria então instituído, no ato da leitura, a emergência dos sentidos em uma revelação vis-à-vis. Como assegura a própria Hélène Cixous no prólogo de *The Stream of Life* (1989):

Clarice mora nesses momentos, momentos heideggerianos de vir a ser, no espaço do ainda não e do já. Aí, nesses momentos, é uma questão de prazer, embora Clarice não o diga. Pode-se levantar a questão de dizer-ter prazeroso-proibido (dire-jouir-interdite). *Água Viva* é a inscrição de um certo prazer, de um prazer que não se guarda para si. Geralmente, onde se retém o prazer: estou tendo prazer, mas não digo. Isso nos traz de volta à situação lacaniana: ela tem prazer, mas não sabe que tem prazer. Ela é incapaz de dizer isso. Lacan disse sobre a mulher: Elas não têm nada a dizer sobre seu prazer. Isso não é verdade. Prazer é tudo do que *Água Viva* está falando¹⁵. (p. 12, tradução nossa).

Essa semelhança entre escrita e prazer, põe o texto como corpo exigindo a necessidade de ser friccionado para que dele se extraia o prazer, que é frutífero em *Água Viva*, retirar este movimento do corpo da palavra estrangeira também parece erguer-se como um trabalho da tradução comprometida com os atos de prazer do corpo feminino que finalmente diz – no caso de Clarice Lispector em *Água Viva* – ou que, finalmente, em uma revisitação crítica da tradução feminista, o texto é forçado a dizer. Assim, é mister que escrita e corpo se entrelacem em suas urgências porque o corpo feminino e o que diz este corpo são, em si, a oposição à norma, guardando, na visão do maquinário falologocêntrico a doença vergonhosa de um corpo que “resiste à morte” (CIXOUS, 2017b, p.131) epistemológica, física e sexual.

Eu sei por que não escreveste. (E por que eu mesma não escrevi antes de vinte e sete anos.) Porque a escrita é ao mesmo tempo o demasiado alto, o demasiado grande para ti, é reservado aos grandes, ou seja, aos “grandes-homens”; que “besteira”! Aliás, escreveste um pouco, porém às escondidas. Isso não é bom, mas porque era escondido, tu te punias por escrever, e não ias até o fim; ou, ao escrever, irresistivelmente, como nos masturbamos às escondidas, não era para ir mais longe, mas para amenizar um pouco a tensão, apenas o suficiente para que o demasiado cessasse de atormentar. E, em seguida, logo que gozamos, nos precipitamos a nos culpabilizar – para se fazer perdoar –; ou a esquecer, a enterrar, até a próxima. (CIXOUS, 2017b, p. 131).

E é assim, em um movimento que resgate os “textos com sexos de mulheres” (CIXOUS, 2017b), que a tradução pode rever a tradição e é também assim que

¹⁵ Clarice dwells inside those moments, Heideggerian moments of coming onto being, in the space of the not yet and the already. There, in the those moments, it is a question of pleasure, though Clarice does not say it. One can raise the question of saying-having pleasure-prohibiting (dire-jouir-interdire). *Água Viva* is the inscription of a certain kind of pleasure, of a pleasure which does not keep itself for itself. Generally, where holds back one's pleasure: I am having pleasure but I do not say it. This brings one back to the Lacanian predicament: she has pleasure but she does not know she has pleasure. She is incapable of saying it. Lacan said about woman: They have nothing to say about their pleasure. This is not true. Pleasure is all *Água Viva* is talking about. (CIXOUS, 1989, p. 12).

Clarice Lispector, com um texto que já chama para si a questão não dita do ser feminino, deve ser observada em sua minúcia da linguagem feminina que evoca, como a mostrar o corpo da mulher, em um momento raro literário, dizendo-se “eu” – em primeira pessoa.

Um ponto interessante de se ressaltar sobre a recepção de Cixous como motriz das primeiras traduções de *Água Viva*, é que, com esta recepção, foram exportados também, conceituações feministas francesas junto ao texto de Clarice Lispector. Assim, traça-se uma diferença entre esta tradução, mesmo que em inglês, e a próxima que vamos observar, a de 2012, editada por Benjamin Moser. Esta parece filiar-se à tradução feminista francesa, cuja principal abordagem encara o texto como campo de debates filosóficos no âmbito da linguagem e a que grupos esta linguagem pode favorecer ou favorecer: “Os textos feministas franceses usam a linguagem de uma certa forma que é totalmente estranha para feministas de língua inglesa, para quem a linguagem era simplesmente um meio de comunicação, não uma ferramenta para debates filosóficos / psicanalíticos sobre a natureza da linguagem” (WALLMACH, p. 287, tradução nossa). Em *The Stream of Life*, o texto é manipulado a fim que se extraíam deles os sentidos mais fenomenológicos possíveis, filiando-se a esta concepção trazida por Kim Wallmach, onde os debates estão, primeiramente, no campo epistemológico e precisam ser indagados e acessados. Como é o caso da manipulação do texto clariceano por Cixous para contrapor-se a Lacan e evidenciar o prazer e o corpo feminino como potências de escrita e metaforizadas em todo o trabalho literária de *Água Viva*.

Percebe-se que o campo de guerra do texto clariceano é tomado pelo *habitus* de Cixous, que transfere suas concepções mais fluídas de texto inclusive para as escolhas lexicais que serão criticadas por Benjamin Moser posteriormente, crítica que o situa apartado da reivindicação feminina e feminista da linguagem, uma vez que uma tradução comprometida com as vozes femininas buscaria “criar um novo idioma com o qual pudessem expressar essas experiências do corpo e escrever uma utopia das mulheres” (FLOTOW, 2021, p. 496). A escolha de um título dissonante do original, *The Stream of Live*, o fluxo da vida, em português, aponta, também, para a cooptação do texto para um encaminhamento próprio de sua linha teórica. Um exemplo linguístico desta concepção mais livre da tradução de 1989 está em escolhas tradutórias a fim de familiarizar o texto traduzido ao seu público

estrangeiro, como é o caso do uso da expressão “instante-já”, importante para a obra de Clarice Lispector, que, na tradução prefaciada por Cixous, é traduzida como “now-instant”, respeitando a sintaxe da língua alvo, que é a inglesa, e que será retraduzida como “instant-now”, na tradução prefaciada e editada por Benjamin Moser, em 2012, em busca de manter o que o biógrafo chama de “estranheza da sintaxe claricena”. Para tanto, ele retoma uma certa noção de fidelidade ao texto fonte, noção criticada, inclusive, pela Tradução Feminista.

Destarte, o movimento tradutório diagnosticado em *The Stream of Life*, filia-se ao que Jaques Derrida evidencia em *Torres de Babel* (2006, p. 33) ao indagar e, posteriormente, responder que: “O tradutor seria assim um receptor endividado, submetido ao dom e ao dado de um original? De forma nenhuma. (...) o elo ou a obrigação da dívida não passa entre um doador e um donatário, mas entre dois textos (duas “produções” ou duas “criações”)”. A tradução contaminada pela recepção de Cixous atua, assim, como uma criação feminista apartada das obrigações do significado, sem dever diretamente ao texto fonte de Clarice Lispector, mas manipulando-o para evocar mais claramente o seu sujeito feminino¹⁶.

3.2.2 *Água Viva* (2012): em busca de fidelidade

Em maio de 1968, Clarice escreve para a *Revista Jóia* um texto que se intitula “Traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005, p. 115) entre as inquietações de tradutora, ficam evidentes a angústia de lidar com um texto que não é seu, buscando dar-lhe o devido valor na língua alvo, o português. Clarice, como já dito, não era dada a ler traduções de livros seus, embora elogie as primeiras traduções de Gregory Rabassa de sua obra e o identifique como “tradutor de primeira água” (2005, p. 117). A autora denota uma concepção de tradução filiada, principalmente, à fidelidade ao texto fonte: “Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor” (2005, p. 115). Neste curto texto, já são evocadas acepções sobre a sua “sintaxe complicada” para a tradução, característica que ela, jocosamente, menospreza, escrevendo que:

¹⁶ Não que este sujeito feminino seja de difícil localização no texto de Clarice Lispector. Vimos, ao longo do trabalho aqui apresentado como esta é, sempre, a questão crucial de toda escrita clariceana, ainda que ela não aluda diretamente a questões feministas mais explícitas.

Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. Perguntei a um amigo, que explicou: sintaxe é o modo como a frase se coloca dentro do período. Fiquei um pouco na mesma. E também desconfiada de que não podia se tratar apenas disso: uma palavra tão grave quanto sintaxe não podia significar simplesmente isso. (LISPECTOR, 2005, p. 118).

“Simplesmente isso” seriam, então, as palavras de Clarice, seus significantes, sua teia gramatical no texto, seu “modo” de escrever uma frase; o que, de certo, é importante para a crítica nacional e, também, a exterior, como vimos no caso de Hélène Cixous. No entanto, as problemáticas atreladas à tradução de Clarice Lispector e sua “sintaxe estrangeira” viriam à tona neste século com uma tentativa mais próxima da busca pela fidelidade ao texto da autora a fim de se atingir a primazia do seu significado. O *modus operandi* instituído nas novas traduções para o inglês da editora New Directions parece preocupar-se mais com a maneira de dizer do texto do que com o que, de fato, é dito por ele.

Quem encabeça este projeto atual de internacionalização de Clarice Lispector é o estadunidense Benjamin Moser, que coleciona menções louváveis, como o Pulitzer de 2020 pela biografia de Susan Sotang e a aparição na lista dos 100 melhores livros do ano de 2015 do The New York Times, pelo volume editado por ele e traduzido por Katrina Dodson, de *The complete stories* (2015), antologia de contos de Clarice Lispector, publicada no Brasil pela editora Rocco, como *Todos os Contos*, em 2016. Na contrapartida, o tradutor e editor também é figura centro em indisposições com a crítica brasileira. Entre elas, as acusações de cópias da organização e “esqueleto” da biografia de Nádia Battella Gotlib (ABDALA JÚNIOR, 2010), biógrafa principal de Clarice Lispector e autora de *Clarice: uma vida que se conta* (1995), para sua biografia *Why this World: a biography of Clarice Lispector*, de 2009. Também se questionam, pela crítica brasileira, a concepção de conto e crônica usada por Benjamin Moser para organizar o seu *The complete stories*, que, a cabo, deveria reunir apenas os contos da autora brasileira, mas, lançou-se a cooptar, segundo a crítica brasileira, textos já compreendidos nacionalmente como crônicas para a sua antologia.

Moser e seu possível engajamento majoritário sobre as obras de Clarice Lispector não provocam apenas a crítica brasileira, mas, também, seus pares na tradução das edições da New Directions, como prova o depoimento de Magdalena Edwards, tradutora de *O Lustre* para a língua inglesa, veiculado no ensaio intitulado

“Benjamin Moser e a menor mulher do mundo”, em que, em linhas gerais, a tradutora relata que o editor sentiu-se à vontade para caracterizar sua tradução como um trabalho abaixo do esperado e, ao revisá-lo, trabalho do editor, sentiu-se mais à vontade ainda para incluir-se no trabalho de tradução. Com isso, temos, de forma ainda mais acentuada, o poder exercido por um agente de tradução sobre uma obra e uma autora, ficam claras as contaminações do *habitus* de Benjamin Moser em qualquer movimento a respeito da figura de Clarice Lispector; assim, é cabível especular que o editor vê-se como detentor do círculo de quem pode dizer e o que pode ser dito sobre a imagem e o texto clariceano no exterior, extrapolando suas concepções, inclusive, para a crítica especializada brasileira, acusada por Moser de “apaixonada”, conforme entrevista concedida a Andrea Aguilar, do *El País*, em 18 de outubro de 2017.

Benjamin Moser, no entanto, aparentemente, não percebe seu poder de engajamento sobre as obras de Clarice Lispector – ou é bastante ciente dele –, no campo da exportação da figura que ele criou para ela, como se criam as traduções sobre um texto fonte. A imagem traduzida de Clarice Lispector veiculada por Benjamin Moser em todas as entrevistas e aparições públicas é crivada pelo seu lugar judaico no mundo, o que nunca foi negado pela crítica brasileira, a exemplo do estudo sobre os rastros judaicos na Literatura Brasileira, encabeçado por Berta Waldman (2003); e, também, a menção aos números na escrita de Clarice, conceito advindo da Cabala, e que eram, para a escritora, importantíssimos, como elucidada o crítico paraense Benedito Nunes (1976), porém, antes de judia, Clarice trabalhava no “devir-mulher”, este que é, substancialmente, para Deleuze e Guattari (1995), o primeiro devir para sujeitos subalternos, este modo de “lançar linhas de suspensão” (DELEUZE e GUATTARI, 1995) sobre um mundo patriarcal, antissemita e crivado na lógica do mundo dos homens vem primeiro do lugar da diferença imanente da mulher.

Assim, o crítico estadunidense parece colocar-se como única voz lúcida em um campo em que se diz muito, o tempo todo, sobre Clarice. Para ele, a crítica brasileira tratou Clarice como estrangeira, sem nunca lhe admitir a nacionalidade brasileira, o que é contestável já que ela é baluarte de todo um movimento inserido na Literatura Brasileira, o fluxo de consciência, e é lida, no ensino básico, como autora substancialmente brasileira. Mais apaixonado que nós, talvez só o próprio

Benjamin, que alude à sua relação com a autora como “transa” e “relação matrimonial” (MOSER, 2017, s.p.), o que, mais uma vez, denota a importância de entender o local de enunciação de Benjamin Moser sobre Clarice Lispector e toda a vontade de verdade que ele derrama sobre a autora. O editor de *Água Viva* (2012) redireciona a tradução clariceana buscando lhe conservar a sintaxe esquisita, de tal maneira, empreende uma luta ideológica contra as traduções anteriores de Clarice Lispector, já evidenciadas aqui como traduções que compreenderam o projeto artístico da escritora em driblar a palavra em busca do que se oculta, as acepções de Moser sobre retomar a fidelidade ficam evidentes na declaração:

As antigas versões em inglês eram muito ruins. Tentaram preencher ou eliminar as estranhezas da linguagem de Clarice, de 'completá-la', sem entender que isso é que justamente fizeram de Clarice a escritora Clarice. Se conseguirmos na nova série fazer o leitor americano chegar mais perto do coração de Clarice, teremos sabido traduzir um pouco do encanto do seu português esquisito e belíssimo. (MOSER, 2012).

O agenciamento de Moser, desta forma, busca “defender” Clarice Lispector da tradução que não preze pela fidelidade de sua organização sintática, aludindo à Claire Varin (2012) no prefácio. Cabe mencionar que a própria Varin conheceu a obra de Clarice Lispector por intermédio de Hélène Cixous e seus seminários ao redor do mundo. Benjamin Moser quer emular uma experiência fenomenológica bastante pessoal e singular para cada leitor nas suas novas traduções, como se a noção de epifania, de abertura do ser e da entrega quase mística que Clarice empreende em suas narrativas fossem concepções guardadas unicamente ao nível da sintaxe: “não importa o quão estranho a prosa de Clarice Lispector soa na tradução, soa tão incomum também no original” (MOSER, 2012, p. 6), é o que escreve ele no prólogo de *Água Viva* (2012), intitulado “Breathing Together”, “Respirando Juntos”, em português. No entanto, cabe-nos pontuar que, filiamo-nos à análise que Jaques Derrida faz aludindo Walter Benjamin (2006, p. 35, grifos do autor): “Se existisse entre texto traduzido e texto traduzente uma relação de original à versão, ela não poderia ser *representativa* ou *reprodutiva*. A tradução não é nem uma imagem nem uma cópia”. Compreendemos que o texto de Clarice Lispector viaja além do tradutor, editor e até da própria autora; a obra traduzida é quem fala por si quando se lança ao contato do leitor, assim não assegura a sobrevida de autor nenhum – nem agente tradutório –, mas, apenas a vida da própria obra (DERRIDA, 2006).

Mesmo que contaminada pelos *habitus* de seus agentes, a obra parece conservar um núcleo que aponta, no mundo de língua portuguesa e língua inglesa, sempre para a descoberta das novas dimensões possíveis em *Água Viva*. Entretanto, ainda que a única sobrevivida garantida seja a da obra, não podemos nos furtar o embate ideológico que coopta a escrita de Clarice Lispector, aguardando que o tempo faça seu trabalho de arrancar da obra as vontades de verdades derramadas e inferidas sobre ela. A cooptação desagregadora de Benjamin Moser tanto da obra como da memória¹⁷ de Clarice denota trabalhar em duas frentes: a de ampliação do contato do público leitor estrangeiro com a obra de Clarice Lispector inculcando nesta ampliação seu próprio *habitus*, e a da luta, no território do texto, em busca de uma fidelidade. No entanto, os deslizos críticos do autor não devem ser analisados sem que se lancem sobre eles um olhar sério, atrelado aos estudos Pós-coloniais, de poder. Poder este que fica claro quando observamos o que nos diz o biógrafo sobre a versão anterior de *Água Viva*, intitulada “Objeto Gritante”, que, segundo relato de Alexandrino Severino, pretendo tradutor de *Água Viva*, ainda na década de 1970, mas que nunca chegou a traduzi-la, era embebido em testemunhos autobiográficos da autora, o que se segue é um preocupante juízo de valor: “Se às vezes este manuscrito é tão brilhante e inspirado quanto o trabalho maduro de um grande artista, em outras vezes é tão monótono e sem inspiração quanto a conversa fiada de uma dona de casa”¹⁸ (MOSER, 2012, p. 4, tradução nossa). Clarice Lispector nunca se furtou à posição de “dona de casa”, é desta posição, inclusive, que suas personagens emergem, como no conto “O Ovo e a Galinha”, esta escolha literária evidencia o caráter duplo feminino entre fuga e pertencimento, fazendo deste espaço lugar de criação e crítica e da descoberta da vida que se entrega na abertura do óbvio para o sublime, na epifania. É a partir do *locus* do ambiente privado, designado para as mulheres ao correr dos séculos, que Clarice impõe suas acepções fenomenológicas sobre o ser da mulher e seu relacionamento com o mundo. Fica claro que as escolhas tradutórias, a nível de significante, podem até tentar ser fiéis ao texto fonte, sem querer fazer da tradução uma nova criação, como

¹⁷ Aludimos à memória de Clarice Lispector pela polêmica acerca da alegação de Moser em *Clarice, uma biografia* de que a mãe da autora teria sido estuprada por soldados soviéticos nos pogroms, que forçaram o exílio da família Lispector em terras brasileiras, e que, a partir deste ocorrido, a mãe de Clarice Lispector teria contraído Sífilis. Não há nenhum traço comprovadamente biográfico que sustente a alegação de Moser sobre o estupro da mãe de Clarice, que é combatida, ferrenhamente, pela crítica brasileira.

¹⁸ “If at times this manuscript is as brilliant and inspired as the mature work of a great artist, at other times it is as dull and uninspired as a housewife’s neighborly chitchat.” (MOSER, 2012, p. 4).

nos dizem os Estudos da Tradução, porém a contaminação de óticas patriarcais sobre a obra de Clarice Lispector não é poupada e, dessa maneira, ela acaba servindo aos interesses deste agente de tradução que é o homem Benjamin Moser.

Nossa análise seguirá, no próximo tópico, buscando desvendar a partir das reações fenomenológicas encontradas no site *Amazon*, das duas traduções aqui investigadas, se há, de fato uma dissonante recepção no público-alvo quanto características como fidelidade são acionadas em uma tradução, como fez Benjamin Moser. De tal maneira, buscamos trazer à tona o caráter de sobrevida da obra acima das insinuações de seus agentes tradutórios e o que de fato ela alude quando em contato com o leitor. A partir deste caminho de análise, validamos a investigação teórico-filosófica do capítulo anterior, ratificando que este território de *Água Viva* – enquanto obra traduzida ou não – alude, impreterivelmente, às questões de gênero e sua imanência no campo obscuro da morte. A globalização da obra só mostra o quão potente pode ser a lírica de Clarice Lispector ao buscar na palavra-mulher pontes para o inominável.

3.3 RECEPÇÕES EM UNÍSSONO

*“O verdadeiro pensamento parece sem autor.”
(Clarice Lispector, 1998, p. 90)*

Neste tópico da discussão, serão caras para nós, primeiramente, as noções dos Estudos da Recepção cunhadas em meados de 1960 por Hans Robert Jauss apoiando-se em trabalhos importantes da historiografia literária, como os de Jakobson e os de Benjamin. Jauss volta seu olhar científico para uma categoria que havia sido, até então, tanto para o Formalismo Russo quanto para a Sociologia da Literatura, ignorada ou revelada com um valor inferior frente ao autor e a própria obra. A ponta solta desta análise, para Jauss, era o leitor, a real “energia produtora de história” (JAUSS, 1979), o público seria, então, quem fecha um trinômio literário bem-sucedido (autor – obra – público). Ora, não há reconhecimento literário sem o leitor, assim, Jauss propõe uma visão sobre as obras literárias na sociedade de maneira sincrônica e diacrônica, observando como o texto se insere sempre encapsulado por diferentes ideologias ao longo do tempo e na contemporaneidade. Destarte, é necessário atuar em uma análise literária de maneira a englobar o “efeito” pretendido na obra e a “recepção” do grupo onde a obra atua:

Para a experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. (JAUSS, 1979, p. 73, grifos do autor).

Cabe-nos também aludir que os próprios agentes de tradução – editores, críticos, tradutores – são atravessados pelas suas próprias recepções, como já esclarecemos no início deste capítulo, assim, não há tradução “pura” dos invólucros de qualquer ideologia, a recepção trata de elucidar esta questão, a leitura de uma obra é feita, também, pela cultura, pretensão e tempo histórico de seu leitor. Guardadas as devidas ressalvas de correntes teóricas, em uma proposta que não dava a primazia do texto para o leitor, como Jauss especulou em seus primeiros textos, Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, em 1928, também ressalta o caráter importante da recepção do texto em uma sociedade ao afirmar que o efeito das obras, suas traduções e sua recepção devem ser estudadas tanto quanto sua gênese. É necessário deixar claro, no entanto, que, embora nos sejam importantes as postulações Hans Robert Jauss, encaramos a crítica histórico-literária e, também, a sociologia da literatura como correntes importantes para compreender o caráter das obras. O leitor, sozinho, não pode sustentar uma teorização literária, visto que ela própria é crivada por agentes externos e internos ao texto que o definem ou, ao menos, buscam definir. Porém, talvez seja no leitor que possamos encontrar a devolutivo de uma obra o que, de fato, ela conseguiu com a sua popularização.

De tal maneira, faremos uso dos próprios testemunhos de alguns leitores em língua inglesa sobre sua experiência com a obra, compactuando ou não com os agentes de tradução das obras traduzidas em questão neste trabalho. Se as ideologias sobre a obra de Clarice Lispector a direcionam no campo da exportação de sua imagem na mídia literária internacional, a favor dos seus agentes literários e suas crenças particulares, seu texto ainda conserva o sumo da obra, que não está locada indistintamente na palavra, nem, também, apenas no mundo de símbolos aludidos pela sua narrativa. A língua de Clarice Lispector é em si um entre-lugar entre essas duas forças polares que são o significante e o significado. Restitui-se na

experiência de recepção que constrói com o leitor e justifica a sua universalidade. Benjamin Moser disse que “grandes autores não têm nacionalidade. Eles são de todo mundo.” (MOSER, 2016, s.p.), o que nos soa como uma concepção ingênua visto as políticas da linguagem que envolvem uma obra literária. Não à toa, Clarice começa a ser traduzida no mundo anglófono também a fim de que se revisitasse o espaço de autores latino-americanos não publicados em inglês, uma obra que permanece fechada em seu sistema linguístico sofre de uma espécie de exílio internacional e sabemos que os câmbios de tradução mundial tendem a precarizar certos grupos, como as mulheres latino-americanas.

É mister, entretanto, que a literatura universal trata de arquétipos comuns a todos os povos, isto, no entanto, não quer dizer que este escritor seja de todo o mundo, pelo contrário, ele tem seu lugar de enunciação bastante marcado e, ainda assim, consegue estabelecer um jogo de linguagem com qualquer leitor, no sentido do que diz Leon Tolstoi: “se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Talvez a aldeia de Clarice Lispector não seja um lugar físico, não há marcas regionalistas em *Água Viva*, o seu lugar comum é um locus primário de enunciação, ela mergulha em si para acessar lugares existenciais mais amplos, a única coisa que lhe sobra é o devir-mulher, este indissociável da sua escrita e a fome de friccionar a palavra até que ela se delate. Mesmo em *A Hora da Estrela* (1977), sua novela com mais alusões regionalistas, a narrativa é tomada pela investigação de como se dá a escrita de um livro, tendendo, mais uma vez, para as investigações existenciais. O projeto literário de Clarice é muito bem definido, sua obra completa trama uma espécie de enredo contínuo que dá voltas sobre o seu cerne: investigar “a coisa”, por perspectivas diferentes.

Sendo assim, o texto de Clarice Lispector filia-se ao que Roland Barthes (1987), também lido em demasia por Robert Hans Jauss, chamou de “um texto de prazer”, aquele que redistribui a linguagem; para nós, aquele que dribla seu significante. Um texto de prazer está sempre brincando com as ideologias que o circundam e tentam, como força de empuxo, atraí-lo para seu leito. Um texto de prazer seduz o leitor, é um texto que convida e que quer ser lido, um texto onde o escritor tece sua teia e dissolve-se nele, é uma experimentação erótica de escrita. Provas substanciais do escape de *Água Viva* por entre as ideologias de seus agentes de tradução são os *feedbacks* disponíveis na *Amazon*. Primeriamente,

observemos o que nos diz este leitor, do Reino Unido, da obra em si e do prefácio de Hélène Cixous, em *The Stream of Life*:

“O verdadeiro pensamento não precisa de autor” Assim diz Clarice Lispector, mas tenho um pressentimento que se alguém lhe entregasse uma linha não identificada de *Água Viva*, você a adivinharia imediatamente. O prefácio de Hélène Cixous refere repetidamente a dificuldade do texto: “O texto diz o que ele diz, o que torna a leitura mais difícil. É preciso ler os próprios fenômenos da escrita lendo a si mesmo. Se essa última parte te fez dizer “Whoa!”, prossiga. Se você pensou, OMG, “que diabos isso significa?”, talvez deva evitar esta autora”. Talvez isso não seja um bom conselho. A escrita de Lispector, apropriadamente, tem fluidez perfeita, não como Cixous; o prefácio, apesar de algumas declarações intrigantes, é como bater a cabeça contra uma parede. Lembrou-me do primeiro volume de Proust, a esse respeito. Não, a única forma de abordar *Água Viva* de Clarice é ouvi-la como poesia em prosa, uma canção do espírito. Lembre-se do conselho de Yoda a Luke antes que ele entre na cavidade escura: (O que há lá dentro?) Só o que você leva consigo¹⁹. (AMAZON, 2012, tradução nossa).

Percebe-se como o texto desmente a ideologia a que foi filiado nesta edição, ele traça sua rota de fuga própria e permanece-se estrangeiro mesmo que em língua estrangeira (DELEUZE, 2011), os significados imbricados na experimentação “proso-poética” de *Água Viva* vêm à tona acima do significante no embate da recepção junto ao leitor, é um texto a dois. Assim,

Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; este estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa *de* linguagem e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1987, p. 43, grifos no autor).

Sendo uma coisa *de* linguagem, ele indaga a própria linguagem a que se filia. Não podemos nos furtar à lembrança do que foi desenvolvido anteriormente de que o texto de Clarice Lispector, além de indagar o Ser, indaga, também, a composição da trama de uma linguagem. É como se o enredo fosse a única escapatória do texto, as palavras estão ali para aludir um novo espaço, um espaço ainda não dito pela palavra escrita, quicá impossível. Assim, parece pífio buscar, como Moser, fidelidade

¹⁹ “True thought seems authorless. So says Clarice, but I have a feeling if someone handed you an unidentified line or two from *Água Viva* you would guess her right away. Hélène Cixous' foreword refers repeatedly to the text's difficulty: "The text says what it says which makes reading very difficult. One has to read the very phenomena of writing, reading oneself." If that last bit made you go "Whoa!", proceed. If you thought, OMG, what the heck's that mean?", maybe avoid this author. Then again, maybe that's not good advice. Lispector's writing, aptly, has perfect fluidity, not like Cixous; the preface, despite a handful of intriguing statements, is like beating your head against a wall. It reminded me of the first volume of Proust, in that respect. No, the only way to approach Clarice's *Água Viva* is to hear it as prose-poetry, a song of the spirit. Ramblings of the Pythia. Remember Yoda's advice to Luke before he enters the dark hollow: (what's in there?) Only what you take with you.” (AMAZON, 2012).

à sintaxe, em Clarice Lispector, ela é, de fato, mais do que isso, a sintaxe não indica apenas um arranjo de significantes, mas a teia que os significados aludem quando postos no papel e quando, enfim, são lidos.

Outro ponto interessante a ser retirado das recepções do texto a partir de seu leitor final é o reconhecimento, para o público leitor, de Hélène Cixous como primeira agente de internacionalização de Clarice Lispector, como pode-se comprovar em:

Este livro é fantástico, este livro é intrigante, este livro é uma montanha-russa, este livro é um passeio de juntas brancas. Este livro é de tirar o fôlego e inspirador e vai colocar abaixo todos os sentimentos de 'meu trabalho é bom o suficiente?' Isso lhe dará confiança, visão e coragem. Viva para o fluxo da vida. Eu desfacetei minha primeira cópia com um monte de notas e depois pedi uma nova cópia que eu quero ler em uma sessão, porque merece essa intensidade porque a intensidade da vida nele vai explodir sua mente. Comprei este livro sobre a força das críticas escritas e também sabia sobre ele pela autora Hélène Cixous, cuja literatura foi descoberta por mim na exposição de arte Nancy Spero, na Serpentine Gallery, em Londres no ano passado, 2011. Uma coisa leva a outra e foi Hélène Cixous quem me colocou neste livro fantástico. Se você adora a escrita, escrever e ama arte e ler, compre-o.²⁰ (AMAZON, 2010, tradução nossa).

Acentua-se, portanto, a importância da filósofa francesa no processo de internacionalização da escritora brasileira, esse reconhecimento faz-se necessário à medida em que o crítico Benjamin Moser declara, em entrevista à *Época*, que Clarice não tinha circulação no mundo anglófono e que foi ele o único e principal condutor de Clarice no mundo exterior, comprando para ela uma “passagem” e, também, tratando a própria nacionalidade da autora como sendo de pouca influência para a sua escolha em editar e traduzir Clarice Lispector.

Para mim, é difícil de falar de Clarice ao lado dos outros autores brasileiros, porque eu me apaixonei por uma obra, por uma autora. O fato de ela ser brasileira não influi muito nesse sentimento, nessa paixão que foi nascendo. O que ficou óbvio para mim é que, além de ser brasileira, ela pertence à classe dos grandes autores internacionais. A minha empolgação de levá-la ao público internacional – coisa que eu faço há 12 anos – foi justamente colocá-la em seu devido lugar, que é entre os grandes escritores modernos. Eu a comparo mais a Kafka e outros grandes autores. (...) A literatura

²⁰ “This book is fantastic, this book is intriguing, this book is a roller coaster, this book is a white knuckle ride. This book is breath taking and inspirational and will put down all feelings of 'is my work good enough?' It will give you confidence, vision and courage. Hurrah for The Stream of Life. I defaced my first copy with loads of notes and then ordered a new copy that I want to read in one sitting, because it deserves that intensity because the intensity of life in it will blow your mind. I bought this book on the strength of the reviews written and also knew about her from the author Helen Cixous, whose literature was discovered from the Nancy Spero exhibition of art at the Serpentine Gallery in London last year, 2011. One thing leads to another and it was Helene Cixous who put me onto this fantastic book. If you love writing and write and love art and reading buy it.” (AMAZON, 2010).

brasileira enfrenta alguns obstáculos, pois não viaja muito. E eu resolvi comprar uma passagem para Clarice. (MOSER, 2016, s.p.).

Tal declaração parece despregada do caráter político que encerra os movimentos tradutórios mundiais, a pretendida centralidade de Benjamin Moser no que concerne o “mundo literário de Clarice Lispector”, incluindo vida, pelo seu caráter biográfico e obra, por ser ele, também, a figura midiática de sua tradução e edição, acaba espriando sobre a escritora brasileira o julgo ideológico de Moser. A visão acentuadamente “neutra” da Literatura aludida pelo crítico na declaração é preocupante, pois trata de “limpar” Clarice Lispector de seus traços identitários mais substanciais, como, por exemplo, ser uma mulher brasileira. Estas declarações acabam indo contra a Tradução Feminista, para quem a origem da escrita das mulheres é de grande valor, uma vez que um sujeito é, também, atravessado por seu lugar no mundo, ainda que ele se pretenda subjetivo. As experiências trazidas em *Água Viva* versam, sim, de uma universalidade da fenomenologia, uma vez que se detêm sobre os sentidos, no entanto, esta escrita nasce no Brasil e há referências textuais que a localizam como uma obra, acima de tudo, brasileira. O que se mostra substancialmente diferente ao que a filósofa Hélène Cixous pretende com a universalização de Clarice Lispector, a filósofa atribui à autora um caráter imbricado na força política de uma literatura escrita por uma mulher.

Assevera-se a importância do reconhecimento do percurso traçado por Hélène Cixous, sua própria recepção e sua crítica para a expansão da Literatura de Clarice Lispector ao redor do mundo. Além da ampliação do contato mundial com a obra de Clarice Lispector, ela também é autora do importante ponto de vista feminista sobre a obra da brasileira, que parece, para nós, estar mais atrelado às concepções de tradução feminista vigoradas no nosso tempo. Os tradutores Earl Fitz e Elizabeth Towe, de *The Stream of Life*, trataram de tecer pontes para a língua alvo, o inglês, manipularam o texto a fim de acomodá-lo na língua estrangeira, para que ele pudesse, dessa maneira, respirar sozinho.

A busca pela sintaxe de Benjamin Moser e Stefan Tobler parece resultar, fenomenologicamente, sobre os mesmos fins que a tradução de 1989, isso não quer dizer, no entanto, que são traduções semelhantes, mas, sim, que acima do império da gramática e da fidelidade, há a busca pelo sentido maior do texto, que parece se levantar nas duas obras, mais uma vez, assumindo o seu papel de texto de prazer.

Vale lembrar, também, que em seu prefácio, Cixous, em *The Stream of Life*, aponta para o caráter embebido na instância do prazer como fonte reivindicadora da voz da mulher. Esse movimento prazeroso dentro do próprio texto é, também, mais uma pista se sua universalidade, já que o próprio Barthes elenca escritores da Literatura Universal como estes que conseguem acessar o prazer do texto.

O prazer do texto não tem preferência por ideologia. *Entretanto*, essa impertinência não vem por liberalismo, mas por perversão: o texto, sua leitura, são clivados. O que é desdobrado, quebrado, é a *unidade moral* que a sociedade exige de todo produto humano. Lemos um texto (de prazer) como uma mosca voando no volume de um quarto: por ângulos bruscos, falsamente definitivos, atarefados e inúteis: a ideologia passa sobre o texto e sua leitura como um rubor sobre um rosto (em amor, alguns apreciam eroticamente esse vermelho); todo escritor de prazer tem suas ruborizações imbecis (Balzac, Zola, Flaubert, Proust; somente Mallarmé talvez é senhor de sua pele): no texto de prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural. (BARTHES, 1987, p. 43).

Vejamos como a experiência fenomenológica acessada pelo leitor agora de *Água Viva* (2012), traduzido por Stefan Tobler e editado por Benjamin Moser, assemelha-se às leituras do leitor de *The Stream of Life* (1989):

Tive um ataque de pânico ao ler este livro. A hiperventilação, o ritmo, o enrolar no chão. Ler Clarice Lispector é um amor louco, é uma beleza convulsiva. Acho que tão poucas pessoas escreveram resenhas da Amazon sobre as novas traduções porque é assustador falar sobre ela, ela é tão íntima. Existem tantos autores excelentes, mas nunca encontrei um escritor melhor. Suas frases são milagres afiados. Ela é uma das duas escritoras que me fez chorar. Muitas de suas frases são monumentos em si mesmas e seriam segredos estranhos e maravilhosos no deserto se não estivessem juntas - sua escrita é como olhar para a Sagrada Família: http://en.wikipedia.org/wiki/Sagrada_Fam%C3%ADlia. Aqui estão alguns exemplos de memória: "O verdadeiro pensamento não precisa de ator." "Esta é a vida vista pela vida: posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que a veia pulsante tem." "Em cada palavra um coração bate." "Já estou no futuro. Este meu futuro será para você o passado de alguém morto. Quando terminar este livro, chore um aleluia por mim." (...) Eu a recomendo com todo o meu eu. Barthes escreveu: "Só estou interessado em meus olhos quando eles estão olhando para você". Dependendo do seu humor, Clarice vai soar como a coisa mais próxima da verdade ou a mais absurda autoampliação. Ela escreve na linha entre a verdade e o mau gosto, e é uma linha perigosa, e ela chega mais perto do que qualquer outra pessoa: ela se levanta e sussurra em seu ouvido. É doloroso dizer-lhe para lê-la porque tenho medo de como você reagirá. Oh, ela é um universo em um corpo frágil...²¹ (AMAZON, 2013, tradução nossa).

²¹ Reading Clarice Lispector is mad love, it's convulsive beauty. I think so few people have written amazon reviews of the new translations because it is frightening to talk about her she's so intimate. There are so many great authors, but I have never encountered a better writer. Her sentences are sharp-edged miracles. She is one of the two writers who has made me cry. So many of her sentences are monuments in themselves and would be strange and wonderful secrets in the desert if they did not

Detalhes pretendidos pela obra aparecem como um bem-sucedido efeito (JAUSS, 1979) e acabam sendo encontrados nestes testemunhos, como a pretensão a ser uma obra “ouvida” como uma música, a ser uma obra que inquiete as instâncias do leitor: ataques de pânico, choro, a sensação de “colocar abaixo os sentimentos”, essas são pistas da sobrevivência da obra acima de suas ideologias – aludindo, antes de tudo, ao seu prazer nos sentidos do texto. Outro detalhe curioso é que, na recepção dos leitores, o próprio texto clama uma teoria que o aclare, coincidentemente, são nomes usados no aporte teórico deste trabalho, como Barthes, presente no testemunho anterior, e Gilles Deleuze, na menção ao título *Mil Platôs*, também integrante de nossa base teórica, nesta resenha de um leitor estadunidense, em 2011:

Um dos melhores livros já escritos. Exceto que não é um livro; é uma explosão nuclear. Partículas subatômicas flutuam em todas as direções, suave e agressivamente. Este é "Mil Platôs" antes de serem escritos. Uma injeção de pura saúde. Não é fácil nem difícil de ler, é como deveria ser.²² (AMAZON, 2011, tradução nossa).

É interessante também perceber como as políticas tradutórias aparecem de forma bastante consciente pelo leitor nestes testemunhos. A própria sociedade leitora estrangeira enxerga na circulação da obra de Clarice Lispector uma espécie de justiça global (BAKER, 2018) para títulos de mulheres latino-americanas, como pode ser constatado neste *feedback* de *The Stream of Life* (1989):

Este é simplesmente um dos melhores livros que já li. É estranho para mim que sua escrita não seja mais conhecida e me incomoda que ele esteja atualmente esgotado, deixando-nos apenas embaralhar as cópias usadas até que se desfaçam. Ela pode ser uma das melhores escritoras do século XX, mas poucos ouvirão falar dela porque ela é uma mulher do Brasil, não

also stand together-- Her writing is like looking at La Sagrada Familia: http://en.wikipedia.org/wiki/Sagrada_Fam%C3%ADlia Here are a few examples from memory:

"Life is a kind of madness that death makes. Long live the dead because we live in them."

"The true thought seems to have no author." "This is life seen by life: I may lack meaning but it is the same lack of meaning that the pulsing vein has." "In every word a heart beats." "I am already in the future. This future of mine shall be for you the past of someone dead. When you finish this books cry a hallelujah for me." (...) I recommend her with my whole self. Barthes wrote: "I am only interested in my eyes when they're looking at you." Depending on your mood, Clarice will either sound like the closest thing to truth or the most preposterous self-magnification. She writes on the line between truth and bad taste, and it is a dangerous line, and she goes closer than anyone else: she stands on it and whispers in your ear. It's painful telling you to read her because I am afraid of how you will react. O, she's a universe in a fragile body...

²² One of the best books ever written. Except that it's not a book; it's a nuclear explosion. Sub-atomic particles float in all directions, gently and aggressively. This is "A Thousand Plateaus" before they were written. An injection of pure health. It's not easy or hard to read, it's just as it should be. (AMAZON, 2011).

um homem da Europa. Ela deve ser lida por todos os que amam a literatura²³. (AMAZON, 2017, tradução nossa).

Assim, o próprio texto restitui os atos locutórios de sua existência, juntamente, claro, à postura do seu agente de tradução. Há, então, um limiar, entre o texto traduzido e os agentes de tradução que negociam entre si a força justificante de sua existência, esta conceituação assemelha-se ao que Barthes diz sobre “sombra do texto”, esta sombra seria formada por um pouco de ideologia, representação e sujeito, essa junção resultaria no claro-escuro da produção, fazendo o texto uma teia de possibilidades ideológicas e subjetivas. O que ilumina o que diz Maria Tymoczko:

Citando um texto de partida, um tradutor cria, por sua vez, um texto que é uma representação com sua própria força locutória, ilocutória e perlocutória que é determinada por fatores relevantes no contexto de chegada. Desse modo, mesmo num modelo simplificado, a ideologia de uma tradução será uma mistura do conteúdo do texto de partida e dos vários atos discursivos instanciados nesse texto que são relevantes no contexto de partida. (p. 116-117).

As forças ideológicas que agem sobre o texto de Clarice Lispector não o encerram, entretanto, mas o alargam, apontando cada vez mais para variadas linhas de suspensão do dito no texto para além do seu significante estrangeiro. Os empuxos ideológicos não se fazem antagonistas, mas acabam sendo possibilidades, não há, então, como encerrar sobre esta tessitura uma verdade, o *páthos* de seus agentes orbita, também, sobre a obra que coopta também para si novos horizontes. Assim, no movimento de pluralizar os sentidos do texto, leitor, texto e agentes tradutórios acabam influenciando-se mutuamente. Obviamente, o poder não fica fora do peso de cada variante dessa equação, até que o texto mesmo se diga, a verdade é o que foi dito sobre ele, só o texto pode, em si, desmentir-se e, para tal, ele precisa ser lido.

Conclui-se, portanto, que, embora as traduções de *Água Viva* venham ao público estrangeiro atendendo a demandas de seu tempo e de seus agentes, esses movimentos acabam, mesmo se desmentindo ou não as ideologias pelas quais o texto foi cooptado em diferentes épocas, restituindo, pouco a pouco, um lugar de reconhecimento da escrita universal de Clarice Lispector, provada aqui pela

²³ This is quite simply one of the best books I have ever read. It is strange to me that her writing is not more well known and it bothers me that this is currently out of print leaving us to just shuffle around used copies until they fall apart. She may be one of the best writers of the twentieth century but few will hear of her because she's a woman from Brazil, not a man from Europe. She should be read by all who love literature. (AMAZON, 2017).

recepção da sociedade leitora estrangeira e também da crítica – ainda que se discorde ideologicamente dela – e, aproxima-se teoricamente de textos que contornam, de certa forma, a ideologia dominante (BARTHES, 1987) para colocar-se em contato direto com as instâncias fenomenológicas encontradas no embate entre o leitor (que pode ser estrangeiro) e obra. Ainda que feita de maneira ingênua, lançando fora debates políticos importantes a uma obra traduzida, toda tradução de línguas subalternizadas, como é o português, acaba servindo à justiça linguística mundial.

4 ÚLTIMAS PALAVRAS

Sou o coração da treva.
(Clarice Lispector, 1998, p. 36)

Clarice Lispector escreve com o corpo, em *Água Viva*, pondo o desejo em cena, sem tratá-lo diretamente como uma questão estritamente sexual, fazendo da experiência da escrita um ritual de emancipação do corpo pária que é, ainda hoje, o corpo feminino, suplantando, assim, de sua morte metafórica, nos caminhos da razão imposta, a cena poderosa da ressurreição pela palavra. Este campo de enunciação valida o combate do corpo que vem dizer as profundezas de si, aliando-se a uma perspectiva mística da linguagem usada por mulheres intelectuais ao longo do tempo que nunca abriram mão da experiência epifânica em prol da razão, mas fizeram na elevação mística o próprio caminho da razão, uma razão nova, que poderia – e ainda pode – abrir espaço para as verdades múltiplas do viver. Assim, se escrevia com o corpo, lança para o leitor a tarefa de lançar o seu próprio corpo na fogueira da leitura para preencher o que não se diz, mas está dito na entrelinha do texto, o corpo é o veículo de leitura de *Água Viva*, só se entende com os mecanismos do corpo, por isso, não é raro, à primeira leitura, não entender nada, mas sentir no estômago uma inquietação autêntica, talvez esse seja o maior dos entendimentos: um livro que pula o logos e fala com o pathos abertamente, fazendo do primeiro um caminho para o segundo.

A experiência de prazer é o resultado do ritual da escrita e da leitura em *Água Viva*, prazer este inteiramente ligado à superação do tabu e a descentralização do objeto sexual, é um prazer que se alastra e que se mostra na efervescência da palavra em ebulição clariceana, que suplanta seus próprios significados, redimensionando um mundo que é pautado na posituação das existências – Clarice quer o mal, como deseja Joana em *Perto do Coração Selvagem*, quer o mal como provedor de uma desarticulação, este é um projeto que continua (como ela bem avisa ao final do livro) em suas outras ficções, o mal como semente da dúvida do pertencimento feminino ao lugar fechado da casa e da dívida do silenciar do seu corpo – um mal justificado, como se sentisse sede e se visse água e se pudesse, enfim, beber, depois de séculos, há muito ainda o que saciar-se. Este mal vem como desestabilizador da lógica cristã europeia, o mal, enfim, como quebra da razão, que

assobia na noite chamando as bruxas ao sabá de uma outra linguagem, compactuada, agora, entre elas. O empreendimento clariceano nesta palavra maligna funciona como porta de entrada na desautomatização do mundo do trabalho, é o convite do delírio, um chamamento a um outro olhar sobre os objetos – convidando-os a entrar em outros significantes e pulverizar a ordem, instituindo a sua nova, que começa ali, no experimentar do texto.

Assim, a escritura de Clarice Lispector emerge como um trabalho de prazer pronto a ratificar lugares marginalizados pela realocação do questionamento do ser como providência das verdades que só a vertigem pode promover acesso. Além da verdade é onde interessa, a voz feminina que emana de *Água Viva* ao invés de negar os véus do mistério em uma vontade de fazer-se caber no homem e no limite falologocêntrico de sua enunciação, usa-os para fazer na mulher – este primeiro mistério por desinteresse – fonte de indagação sobre o caráter da vida. Ainda que navegue pelos efeitos simbólicos, nenhum dos símbolos toma posição à deriva do emaranhado de claros e escuros de *Água Viva* em busca de uma multiplicidade de possibilidades da verdade, todos eles tecem a fina teia de significados que constroem o lugar excêntrico – porque fora do comum – onde as personagens que transitam no enredo – narradora e criaturas – constroem “a outra vida”, acessando uma espécie de “segredo de viver”, que dá-se aos iniciados, o que remonta ao discutido nos capítulos anteriores, este “segredo” da abertura da vida para a desautomatização que vem pela morte; parodiando, por acaso, a ideia cristã de céu e inferno é das existências femininas geradoras e geradas pelo “it”, a última ponte para a existência autêntica, em *Água Viva*.

Quando dizemos aqui “segredo de viver” referimo-nos ao constante entreabrir de portas para fora da realidade que o texto de Clarice Lispector promove; há a aparência – o mundo do trabalho, o significante, a positivação do mundo numa lógica patriarcal de bondade expurgante da mística como saber e exaltação do ser – e há outro lugar da evidência da queda do ideal, o lugar do ritual que é posto no texto para que os lugares incomunicáveis, onde a palavra pode dizer – mesmo quando não diz diretamente, assim, nesse *locus*, a palavra transcende, buscando reconstruir-se na leitura, assim, a úmida essência da criação é tocada. O entreabrir catalisa para si a imagem de um quase ver, uma fresta de luz que aparece no soslaio do texto, assim é o costurar do texto clariceano: há sempre algum tipo de

iluminação através da treva, assim, luz e escuridão pertencem-se para dizer o todo. Esse pertencimento tece as pontes para o novo que a enunciação feminina pode dizer – e diz, em *Água Viva* – como provado no texto até aqui, essa quase indissociação do pathos e do logos no texto ilumina a possibilidade desse texto que devém dos que não puderam dizer sobre si, essa linguagem é tantas vezes absurda e, por isso mesmo, capaz de dar novas molduras à realidade da morte. A nova lógica, assim, parece reger uma nova ordem, diferente da de Descartes e que amplia, em certa medida, Heidegger: penso – e digo – porque sinto (na ranhura do corpo), sentir é também uma maneira de pensar e dizer. Como Clarice diz em: “estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Por meio de um movimento de recaptura do símbolo das potências da feminilidade e da sensação da necessidade de reorganização do mundo através de uma nova língua, *Água Viva* põe em cena o embate entre o problema da falta perante a ideia do que construiu um masculino como narrativa soberana. O feminino é posto como lugar de falta, sim, no entanto, é exatamente esta falta – de sentido, de lugar e da palavra – que faz construir o necessário espaço para a criação de uma literatura que caminhe por lugares mais frutíferos se busca-se um texto que evidencie o império dos sentidos que a palavra pode empreender em sua totalidade – e ultrapassando-se ainda para reinos indizíveis, se friccionada. É pela imolação do corpo que põe-se vida na palavra, que ela deixa sangrar o seu íntimo, a nova ocupação da morte, em *Água Viva*, não é de fim, mas de criação, um outro nascimento pela dádiva do sabá, deslocando o lugar de sofrimento para o da possibilidade, esta é a ruptura histórica da clausura do corpo silencioso e feminino na linguagem; por isso, morte, corpo e língua se entrelaçam profundamente em Clarice Lispector, há uma recuperação – quase justiceira – do tempo de “silêncio” feminino, do corpo morto e/ou subalternizado que agora, inclusive, na morte – o mais profundo dos silêncios – emana suas significações e sensações. Ela, a mulher, aquela que rasga o véu da morte, fala em *Água Viva*.

A obra funciona como caleidoscópio, se a posicionamos em determinada posição, a experiência de linguagem parte para nova chave, no entanto, entre as possibilidades, uma é mister: é um texto-mulher justamente por reposicionar os

símbolos da perseguição e pela mesura – e ousadia – da nova linguagem que institui, *Água Viva* é um texto que só poderia devir de uma invenção de linguagem, de uma experimentação de morte, é um texto fênix, a conciliar as muitas vidas das mulheres e sua dupla existência – de pertencimento e fuga, de sua imanente desconfiança do posto e de sua frequente pergunta trazida nos nós do corpo (de todos os corpos femininos): em que sustenta-se a **minha** existência, se sou privada do debate do poder da linguagem? Este texto que coloca tão proeminentemente questões mais do que políticas só podia agenciar um novo jardim das delícias, trazendo o negativo como sagrado e como única reconciliação com a vida, para as mulheres, fazendo da retomada do logos através do páthos, como nova Santa Teresa recebendo a razão não mais de Deus, mas de “it”, daquilo que cria, inclusive, a ideia de Deus, que está atrás do pensamento. É nesse agenciamento típico de uma linguagem que institui um novo mundo que este trabalho se justifica, partilhando de duas frentes aparentemente distintas à primeira vista, como são tradução e filosofia. No entanto, o texto literário é uma coisa de linguagem, talvez a mais valiosas das coisas da linguagem, ele institui um paradigma, um “jeito” de texto muito específico, chama para si um tipo de interpretação, como é típico dos textos literários chamar as vozes que os justifiquem, um determinado reino de significações; como já evidenciado, o texto literário – qualquer um – é território de batalha e de partilha, pode congrega ou apagar, rejeitar ou convidar, pode dar ou negar o prazer. Assim, a partir do movimento de linguagem em *Água Viva*, o texto-experiência vira, também, uma espécie de reivindicação escrita do corpo da mulher, como enfatizado aqui. Como diz Hélène Cixous, é necessário colocar-se como “uma crítica que vela” pelo enleio da letra clariceana, ouvindo o texto, também na tradução, para que se possa levar para o outro o projeto clariceano e não exatamente sua sintaxe. Tocar o texto como algo já ideologicamente potente, alguém até do seu autor. Não se pode arrancar o prazer de *Água Viva*.

A morte, assim, constrói o seu espetáculo de vida. Em *Água Viva*, experimenta estar mais ligada aos caminhos do erótico do que da fatalidade. Por isso, há um quê de um discurso amoroso em todo o livro, que se declara ao destinatário na mais profunda necessidade do outro para romper a finitude da vida, em um aspecto de continuação no outro e no mundo que arremata ainda mais a ineficiência fatal da morte. A conjunção carnal como uma espécie de morte, traz

mais uma vez o corpo para a cena do discurso, o sacrifício também é chave da morte de uma consciência egóica, a metáfora é usada para **acessar** e não findar a experiência, como diz Clarice em sua última página: “Fui não encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha pra mim e me ama. Não: Tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (LISPECTOR, 1998, p. 95). Percebe-se como o eu e o outro (ou o eu e o tu) confundem-se, primeiro, a narradora pede o amor para si, logo depois, volta atrás: “olhas pra ti e te amas”, como a dizer que amar a si é amar ao outro e esta é a continuação da vida, do texto e do corpo. Há, nas demandas da linguagem de *Água Viva*, o movimento aludido neste trabalho da aniquilação no próprio texto, instância que é necessário que se retome para a costura final das ideias aqui levantadas; é na imagem e presença da aniquilação do eu no tu, formando um amálgama de eu-tu que se chama a nova realidade da transfiguração do texto; Clarice evidencia este aspecto de labor artístico e ficcional pelo empreendimento de um sentimento novo de linguagem quando atesta que só por esta nova organização haverá a realidade delicadíssima de seu projeto literário. Aniquilar o posto é morrer no outro, na outridade do encontro promovido pelo texto: entre eu e outro, eu e mundo e, também, em nossa concepção, texto fonte e texto traduzido; este que é, também, um outro corpo da palavra primeira. Desfazer o corpo do eu no texto é necessário para que a experiência do toque da vibração da palavra seja reverberada, como quando a narradora explica seu modo de ouvir música: repousando a mão na vibração do disco para sentir com o corpo o sentido da audição, é este desprendimento dos sentidos do eu que o texto busca acessar com o escândalo da morte, que dá mais do que toma. Assim, a tradução emerge como um ato de filiar-se ao desejo de fazer-se outro texto a partir do contato com o outro corpo, atendendo ao que Clarice empreende no enredo como projeto de linguagem. O texto existe para ser ultrapassado para que se alcance mais potência, por isso que os agentes de tradução que tocam o texto são caros, inclusive, ao alastramento de sua ideia original de enunciação, o outro que traduz *Água Viva* manipulando-o atende ao apelo do texto pelo desejo do outro. Tal tradução, no entanto, precisa ser ousada para cutucar o texto - falando também nele, descobrindo outros véus que só se mostrem, talvez, na língua de destino na impossibilidade de outras palavras, tecendo novas pontes. Aqui, institui-se um paradoxo: há uma certa natureza intraduzível, à

maneira benjaminiana, em *Água Viva* e é justamente esta natureza que evidencia a necessidade da tradução como um ato enunciativo filosófico de criação sobre o texto fonte. O que Hélène Cixous fez, ao longo dos anos que se dedicou ao estudo crítico de Clarice e sua economia libidinal, foi conversar com o texto e potencializar os seus significados, *lendo com Clarice Lispector* e não lendo Clarice Lispector.

Por que tão importante a necessidade de acompanhar as traduções de Clarice Lispector com gana filosófica? Justamente porque é um texto que demanda ser ouvido, assim como ele exige a práxis do ritual pactual com quem o lê, exige, também, de seus agentes de tradução que o manipulem vis-à-vis, pede que de penteie a linguagem à contrapelo, manipulando a linguagem a fim de não o desmentir em sua existencial potência. Não há manipulação mais eficaz que a da linguagem, ainda mais a literária, só ela perpassa o ser na sua arte poética de driblar os entes, construindo contato corpóreo com a autenticidade da vida. Dessa maneira, o texto é quase como um ser de peles a exigir ser tocado, existindo na interação com o outro, sendo considerado como um corpo que pede suas carícias. Ao ouvir o texto, isto não quer dizer ser fiel à sua forma em uma perspectiva categórica de tradução, como aponta Benjamin Moser em suas colocações já visitadas por este trabalho, por exemplo, ouvir o texto, neste caso, é escolher – ainda em uma outra cultura e em um outro sistema – considerar os corpos de mulheres mortas para que este texto tivesse em si sua potência enunciativa, adentrar também o ritual, dar a sua moeda ao barqueiro – manipular este texto de maneira feminista para que esta entrega corpórea para a morte, em *Água Viva*, continue a ser sensual e a significar pregar para os não-convertidos, que seja considerado potência geradora e não “papo furado de dona de casa”. Quando uma mulher enuncia o seu corpo, o mundo se movimenta, quando ele é captado e cooptado pela experiência do texto podendo ser lido, o mundo se transforma. Assim, “traduzir procurando ouvir o povo que falta” levanta-se como uma boa revisitação da tradução de Clarice Lispector e, em especial, de *Água Viva*, para que se evidencia a importância de quem e de como toca-se o texto clariceano.

Ligar filosofia e tradução no texto clariceano torna-se interessante e necessário, uma vez que certas concepções filosóficas compreendem sua linguagem como necessariamente representativa, fazendo necessário ser assim também em outras línguas que não sejam o texto fonte; assim sendo, a enunciação

filosófica deveria, a priori, fazer uso de uma linguagem objetiva, que representasse a ideia sem nenhuma representação que alterasse ou ampliasse o significado-fonte. Percebemos que essa aproximação entre representação *ipsis litteris* da ideia na linguagem no discurso filosófico mais tradicional e anterior ao pós-estruturalismo faz coro ao conceito de fidelidade, enlaçando-se na corrente de tradução que Benjamin Moser filiou-se para proferir suas vontades de verdade sobre o texto de Clarice Lispector - ainda assim, paradoxalmente, acaba modificando-o do projeto maior do enredo, que está além da sintaxe, em sua tentativa de purismo da linguagem. Após o discutido até aqui, fica claro que filiar-se a este tipo de concepção é desprezar a exigência do próprio texto, ele mesmo como aparato filosófico que se justifica, na tradução demandada. Cabe retomar o aspecto que começa a ascender na tradução ainda no final do século XVIII, como a ideia de que uma nação – e sua linguagem – comporia sua formação e cultura não necessariamente através da possibilidade de abrir-se ao outro, mas pela sua possibilidade de atravessar o outro de passar pelo outro estrangeiro, essencialmente, como esta nação-linguagem comunica-se com um outro; o que pode-se aproximar com um movimento antropofágico de universalismo de obras que contaminam a experiência de viver de outras nações-linguagem, comunicando-se por meio do outro e interpelando sua existência, também na tradução. *Água Viva* é um desses textos que realizam o antropofágico da linguagem, filiando-se muito mais a reinvenção - também linguística - que Derrida traz para o campo da filosofia, na contramão de uma objetividade que despreze o jogo dos sentidos, abrindo espaço, inclusive, para a germinação do literário no filosófico. A poética de Clarice Lispector traz o tom dessa impossibilidade de representação pela representação objetiva; talvez por isso invada e tome de sequestro certos recursos filosóficos e, à mesma medida, poéticos, crivando a verdade de seus escuros, convidando as ambiguidades para a cena do texto e levando a palavra, tanto no texto fonte quanto no texto-alvo ao delírio. Invadir é, cabe retomar, necessariamente de caráter feminino - já que não são, as mulheres, convidadas para o debate da episteme filosófica da vida.

Assim como a obra analisada aqui, este é um trabalho continuação, ele não se fecha em seus significados e também tem necessidade de continuar nos outros que podem nascer desta primeira especulação acerca de *Água Viva*, este texto camaleão, que fisga sempre uma nova entrelinha para ser debatida. Sobre Clarice,

ainda há muito a dizer, entrando nas portas de suas convocações poéticas e filosóficas, duas ramificações que se encontram, à medida da Literatura, dentro da letra clariceana. São provocações que podem germinar deste solo, o devir dos lugares de Clarice, que tem uma semente mais especulativa em *Água Viva* e que ganha corpo e personagens mais sólidos em outras obras que, mesmo que escritas antes desta, soam como a ficcionalização da potente experiência de deixar-se embebedar pelo *it*, como *A Paixão segundo G.H.*, ou entregar-se, de vez, ao sortilégio do mal, como em *Perto do Coração Selvagem*. Assim, que esta empreitada vertiginosa, nos caminhos da palavra nova, continue convidando novos olhares para que Clarice possua eloquente enunciação, e, também, a poderosa anunciação da possibilidade de uma nova vida pautada em uma nova experiência que funcione nos caminhos do fora, dizendo algo novo – mas, em mesma medida, ancestral, sem desprezar o erótico do corpo que dá materialidade à vida ao mesmo tempo em que permite o ritual da linguagem. Em Recife, há um cartaz, no muro na casa da infância de Clarice, que diz: Clarice é a vida. Eu concordo.

REFERÊNCIAS

- ÁGUA Viva. Intérprete: Raul Seixas. Compositor: Paulo Coelho. *In*: Gita. Intérprete: Raul Seixas. São Paulo: Philips, 1974. 1 CD, faixa 1.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. **Estudos Avançados**. V. 24, n. 70, São Paulo: USP, 2010. Disponível em: www.revistas.usp.br/eav/article/view/10508 . Acesso em: 20 de maio de 2021.
- ARROJO, Rosemary. ESCRITA, INTERPRETAÇÃO E A LUTA PELO PODER NO CONTROLE DO SIGNIFICADO: cenas de Kafka, Borges e Kosztolányi. In: Blume, Rosvitha; Peterle, Patricia (org.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva S. A., 1973.
- BAKER, Mona. A tradução como um espaço alternativo para ação política. Trad. de Cristiane Roscoe-Bessa, Flávia Lamberti e Janaína A. Rodrigues. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 38, n.º 2, p. 339-380, maio-ago., 2018.
- BARTHES, Roland. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977 – 1978. Trad. de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rauanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BONDER, Nilton. **A alma imoral** [recurso eletrônico]: traição e tradição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CARVALHO, Andreia Margarida. **Aporias de uma “escrita no feminino” Derrida – Cixous**. 2018. 603 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Coimbra, 2018.

CIXOUS, Hélène. **Presença de Clarice Lispector**. [Entrevista concedida a Betty Millan]. Folha de São Paulo [Folhetim], São Paulo, n.º 306, 28 nov. 1982, p. 10-11.

CIXOUS, Hélène. **Reading with Clarice Lispector**. Trad. de Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CIXOUS, Hélène. **Extrema Fidelidade**. Trad. de Carlos Nougué. *In.*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. *In.*: BRANDÃO, Izabel (org.) **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

COLASANTI, Marina. **Nem uma vírgula**. *In.*: LISPECTOR, Clarice. **Todas as Crônicas**. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

COSTA, Cynthia; FREITAS, Luana. **A INTERNACIONALIZAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR: HISTÓRIA CLARICEANA EM INGLÊS**. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 37, n.º 2, p. 40-54, ago., 2017.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs I**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Esporas: os estilos de Nietzsche**. Trad. de Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

EDWARDS, Magdalena. **Benjamin Moser e a menor mulher do mundo**. Trad. Leandro Salgueirinho. Rascunho, 2019. Disponível em: <https://rascunho.com.br/benjamin-moser-e-a-menor-mulher-do-mundo/>. Acesso em: 15 maio 2021.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FLOTOW, Luise von. **Tradução feminista: contexto, práticas e teorias**. **Cad. Trad.** Florianópolis, v. 41, n. 2, mai-ago, p. 43, 2021.

GALINDO, Yasmin Maria Macedo Torres. **Especulações acerca do ser em A Paixão Segundo G.H.:** encontro e dissolução. 2019. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Departamento de Letras, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019.

GEVEHR, Daniel Luciano; SOUZA, Vera Lúcia de. As mulheres e a igreja na Idade Média: misoginia, demonização e caça às bruxas. **Licencia&acturas**. v. 2, n. 1, p. 113-121, jan./jun., 2014.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GOTLIB, Nádía. Quando o objeto, cultural, é a mulher. **Organon**, Instituto de Letras - UFRGS, v. 16, n. 16, 1989.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice:** uma vida que se conta. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra:** traços da autoria em Clarice Lispector. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Que é Metafísica?** São Paulo: Os Pensadores, Abril, 1973.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da Linguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Verdade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor:** textos de estéticas da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43 – 61.

KEYSER, Wolfgang. **O grotesco:** configurações na pintura e literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LANIUS, Marcela; MARTINS, Marcia. A Água Viva de Clarice: criações na tradução. **TradTerm**, São Paulo, v. 28, p. 318-337, dez., 2016.

LISPECTOR, Clarice. **The Stream of Life**. Traduzido para o inglês por Elizabeth Lowe e Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LISPECTOR, Clarice (1964). **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LISPECTOR, Clarice (1973). **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice (1977). **A hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999a.

LISPECTOR, Clarice (1974). **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. (1964). **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Traduzido para o inglês por Stefan Tobler. Editado por Benjamin Moser. Nova Iorque: New Directions, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as Crônicas**. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

MIROIR, Jean-Claude. Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 25, n.º 1, p. 61-85, 2016.

MOSER, Benjamin. Clarice Lispector e eu deciframos um ao outro. [Entrevista concedida a Ana Helena Rodrigues e Ruan de Sousa Gabriel] **Época**, 17 de maio de 2016, às 17h34min. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2016/05/benjamin-moser-clarice-lispector-e-eu-deciframos-um-ao-outro.html> Acesso em: 19 de maio de 2021.

MOSER, Benjamin. O Culto brasileiro a Clarice Lispector embaça a sua vida. [Entrevista concedida a Andrea Aguilar] **El País**, 18 de outubro de 2017, às 21h01min. Disponível em: https://www.google.com/amp/s/brasil.elpais.com/brasil/2017/10/16/cultura/1508155832_784760.html%3foutputType=amp Acesso em: 19 de maio de 2021.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPREGER, James. **O martelo das feiticeiras: *Malleus maleficarum***. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva S. A., 1976.

Quatro livros de Clarice Lispector ganham tradução em inglês. NSC Total, Florianópolis, 25 maio 2012. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/quatro-livros-de-clarice-lispector-ganham-traducao-em-ingles>. Acesso em: 20 de set. 2020.

RIOT-SARCEY, Michele. As mulheres de Platão e Derrida ou o sujeito impossível da história. Trad. Letícia Fernandes Resck. **Revista Labrys**, 2019. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys5/textoscondensados/riotbr.htm>. Acesso em: 20 de jan. 2021.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 19, p. 131-148, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-

1184.v0i19p131-148.

Disponível

em:

<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228> . Acesso em: 02 de jul. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Towards a New Common Sense**. Law, science and politics in the paradigmatic transition. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das medusas de ontem e do hoje. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, n. 1, vol. 7, p. 43, 1981.

TYMOCZKO, Maria. Translation and Political Engagement, **The Translator**, vol. 6, n.º 1, p.23-47, 2000.

TYMOCZKO, Maria. IDEOLOGIA E A POSIÇÃO DO TRADUTOR: em que sentido o tradutor se situa no “entre”(lugar)? In: Blume, Rosvitha; Peterle, Patricia (org.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Ed. Copiart ; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**. Trad. de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

WALLMACH, Kim. Feminist Translation: A First Exploration. In: **Language Matters: Studies in the Languages of Africa**, v. 27, n.º 1, p. 284-311, 1996.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2003.