

**CARLOS ANDRÉ DE OLIVEIRA**

**A INTUIÇÃO COMO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE *ÁGUA VIVA* (VERSÃO FINAL), DE CLARICE LISPECTOR: A VIZINHANÇA DA LITERATURA E A FILOSOFIA DE BERGSON.**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Estudos Literários.  
Orientador: Professor Doutor Luís Eustáquio Soares.**

**VITÓRIA  
2014**

## RESUMO

O presente trabalho pretende investigar a intuição como método no processo de criação de Clarice Lispector, analisando as relações entre literatura e filosofia. É possível constatar nos textos dessa autora uma experiência pensante com a linguagem literária na vizinhança da filosofia. O texto *Água viva* (versão final), texto fronteiro, que se situa no espaço medial, na margem entre o literário e o filosófico, é o corpus principal deste trabalho, permitindo certa delimitação. Porém, os demais textos de Clarice também servem como suporte da pesquisa. A hipótese que guia esta investigação seria a de que o trabalho literário dessa autora sempre foi na verdade sobre o pensamento. Não o pensamento lógico, racional, cartesiano ou existencialista. Mas outra modalidade de pensamento: o pensamento atrás do pensamento, na duração, e suas variações, que a nosso ver está ligado diretamente à intuição e que permite aproximar Clarice Lispector e a filosofia de Henri Bergson. Porém nosso objetivo não será o de buscar uma relação de identidade absoluta entre a literatura de Clarice Lispector e a filosofia de Henri Bergson, mas sim de encontrar os devires que se encadeiam ou coexistem em níveis, em zonas de vizinhança, de indiscernibilidade, de indiferenciação. A intuição que aparece no texto de Clarice Lispector não é idêntica a de Henri Bergson (a intuição filosófica), mas sim outro tipo de intuição: a intuição estética que vai mais longe do que a filosofia porque faz ver mais coisas em extensão, nos colocando diretamente na duração, na temporalidade real, no movimento contínuo que não para: continua.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura. vizinhança. filosofia. intuição. método.

## ABSTRACT

The present study aims to investigate the intuition as the method of creating Clarice Lispector process, analyzing the relationships between literature and philosophy. It can be seen in the writings of this author a thinking experience with literary language in the vicinity of philosophy. The *Water Live* text (final version), border text, which is located in the medial space, the margin between the literary and philosophical, is the main corpus of this work, allowing certain boundaries. However, other texts Clarice also serve as support of research. The hypothesis guiding this research would be that the literary work of this author was ever actually thought about. No logical thinking, rational, Cartesian or existentialist. But another mode of thought: the thought behind the thought, the duration, and its variations, which in our view is directly linked to intuition and allows closer Clarice Lispector and the philosophy of Henri Bergson. But our goal is not to seek a relationship of absolute identity between the literature of Clarice Lispector and the philosophy of Henri Bergson, but to find becomings which are linked with or coexist in levels, in areas of proximity, indiscernibility, undifferentiated. The intuition that appears in the text of Clarice Lispector is not identical to Bergson (philosophical intuition), but another kind of intuition: the aesthetic intuition that goes further than philosophy because it makes things more in length, putting us directly duration in real temporality.

**KEYWORDS:** literature. neighborhood. philosophy. intuition. method.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1.</b>	
<b>BERGSONISMO.....</b>	<b>15</b>
1.1. Bergsonismo e duração .....	19
1.2. Bergsonismo e tempo real.....	29
1.3. Bergsonismo e intuição.....	32
<b>Capítulo 2. CAPITALISMO TARDIO E CÉREBRO ADORMECIDO.....</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo 3. PENSAMENTO EM DURAÇÃO.....</b>	<b>51</b>
<b>Capítulo 4. A INTUIÇÃO COMO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE ÁGUA VIVA.....</b>	<b>63</b>
4.1. A arte de Clarice Lispector como atividade metafísica.....	68
4.2. A imagem-movimento de Clarice Lispector e a literalização.....	80
4.3. A lógica da sensação.....	87
4.4. A intuição estética.....	108
4.5. A lógica do sentido.....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta introdução apresentamos uma revisão bibliográfica sobre o tema a questão do diálogo entre a ficção de Clarice Lispector e a filosofia. Essa revisão é necessária para mostrarmos que o tema por nós escolhido, delimitado, a vizinhança da literatura de Clarice Lispector e a filosofia, é pertinente, pois vários autores, em seus textos críticos, se debruçaram sobre esse assunto. Mas a nossa originalidade reside no fato de investigarmos, de modo aprofundado, a proximidade entre a escritura de Clarice Lispector e o bergsonismo.

É possível constatar nos textos de Clarice Lispector, particularmente em *Água viva*, uma experiência pensante com a linguagem literária na vizinhança da filosofia. Situando-se no espaço medial, na margem entre o literário e o filosófico, o texto de Clarice Lispector apresenta uma vontade de filosofia ou vontade de pensamento.

Em muitas abordagens críticas aos textos de Clarice Lispector a que tivemos acesso, os estudiosos exploraram a questão do diálogo entre a ficção de Clarice e a filosofia (sem contudo se aprofundar ou tratar das variações que o pensamento assume nos textos dessa autora e a relação dessa questão com a intuição, no sentido bergsoniano).

Olga de Sá (2004), em seu artigo “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, procura refletir sobre o diálogo entre a literatura e a filosofia na obra de Clarice Lispector. Sua reflexão começa com esta afirmação: “Sempre tive desejo de construir um diálogo entre a ficção de Clarice Lispector e a filosofia” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2004, p.280-291). E prossegue explicando o porquê de ter demorado a decidir-se a empreender tal diálogo: ela tinha medo de instrumentalizar os textos de Clarice, em função de conceitos filosóficos.

Alberto Dines, em 20 de julho de 1973, envia uma carta entusiasmada para Clarice Lispector, após ter lido seu livro *Água Viva*, afirmando que “a gente vai encontrando a todas instantes situações-pensamento e vai se identificando com elas como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2004, p.285).

Evando Nascimento, refletindo sobre as relações entre o texto literário e o filosófico, constatou nos textos de Clarice Lispector aquilo que ele designou por uma “vontade de filosofia” ou “vontade de pensamento”. Para ele “entre o ato de pensar, e o fato de sentir se dispõe a literatura pensante de Clarice, nem filosófica nem puramente literária, indecível entre quaisquer categorias com que sonham, impotentes, nossas filosofias” (NASCIMENTO, 2002, p.196). O texto de Clarice seria, para esse pesquisador, o exemplo de uma obra-limite, marginal, que se situa no espaço medial, na margem entre o literário e o filosófico.

Zorzanelli identifica no texto de Clarice um tom filosofante. “Esse tom filosofante, decerto, é uma impressão partilhada por outros leitores da autora, se considerarmos a frequência com que surgem trabalhos críticos explorando, cada um a seu modo, a ressonância entre a literatura da autora e a filosofia, em suas variadas correntes” (ZORZANELLI, 2005, p.17). Porém ela preferiu na sua dissertação traçar a arquitetura dos elementos que compõem esse tom filosófico sem, no entanto, ter como objetivo a ampla tarefa de realçar os pontos de contato e afastamento em relação a qualquer filosofia.

Benedito Nunes na sua leitura da obra de Clarice Lispector encontrou a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de eros filosófico que a anima. E ao prosseguir na sua análise, ao buscar a visão de mundo que perpassa essa obra como um todo, verificou que muitos aspectos da temática de Clarice estão intimamente ligados a certos tópicos da filosofia existencialista, e mais particularmente ao existencialismo sartriano, deixando claro que essa sua percepção da filosofia existencial nas obras dessa autora não fecha para outras possibilidades de análise. De acordo com esse crítico: “a temática assim compreendida é uma temática marcadamente existencial. Muitos de seus registros específicos estão intimamente ligados, conforme veremos nos capítulos seguintes, a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente ao existencialismo sartriano” (NUNES, 1995, p.100).

Os textos de Clarice são de fato reflexivos, filosofantes: textos que criam um campo de problemas, apresentam muitas indagações e poucas respostas. Nossa vida cotidiana é toda feita de crenças silenciosas, da aceitação tácita e fácil, de evidências, verdades que nunca questionamos porque nos parecem naturais, óbvias. Por exemplo: no nosso dia a dia, pensamento, intuição,

tempo, literatura, sexualidade, etc., tudo isso tem um significado claro, óbvio, verdadeiro para o senso comum.

Mas alguém que Deleuze chama de modesto ou problemático, com a modéstia necessária, toma uma decisão e começa a indagar, questionar, problematizar, fazer estas perguntas: o que é pensar? O que é a intuição? O que é o tempo? O que é a literatura? Qual o papel da arte, particularmente da literatura, na apreensão da duração, do tempo real? A intuição filosófica é semelhante à intuição do artista ou diferente? Aquilo que chamamos de “literatura” possui uma singularidade, um diferencial, meios próprios de instaurar uma zona de indiferenciação ou ela se confunde com domínios ou áreas extrínsecas ao discurso literário como filosofia, música, pintura, cinema?

Onde muito acomodados, alienados, buscamos respostas, a escritura de Clarice Lispector, problemática, filosofante, faz perguntas ao mundo, questionamentos, indagações, interrogações: “Escrever existe por si mesmo?”, pergunta o personagem do livro *Um sopro de vida (pulsações)*. E prossegue afirmando: “Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê — é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação” (LISPECTOR, 1999a, p.16). Rodrigo S. M, o narrador de *A hora da estrela*, declara que “enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1998b, p.11).

Muitos críticos fizeram observações sobre esse aspecto indagatório que traz o discurso de Clarice Lispector assinalando os prejuízos dessas perguntas ou indagações para a ficção da autora. O crítico Luiz Costa Lima, por exemplo, ao se referir aos primeiros romances de Clarice, “fala do prejuízo que provinha de um ‘tom filosofante’ e, em sua opinião, deslocado” (LIMA, 1986, apud SOUSA, 2012, p.595). De acordo com Assis Brasil: “Há, assim, de tal sorte, uma predominância do aspecto inquiridor, do aspecto indagatório, em face do sentido do ser e da vida, que a ficção propriamente dita, a criação acaba por sair prejudicada” (BRASIL, 1969, apud SOUSA, 2012, p.593).

Porém, parece-nos que todas essas indagações presentes na escritura de Clarice revelam não um defeito, mas uma vontade de pensamento ou aquilo que Marilena Chauí chama de atitude filosófica: indagar.

De acordo com Chauí:

A atitude filosófica inicia-se dirigindo indagações ao mundo que nos rodeia e às relações que mantemos com ele. [...] Por isso, pouco a pouco, as perguntas da Filosofia se dirigem ao próprio pensamento: 'O que é pensar?', 'Como é pensar?', 'Por que há o pensar?'. A Filosofia torna-se, então, o pensamento interrogando-se a si mesmo" (CHAUI, 2005, p.20).

Nos textos de Clarice Lispector, sobretudo em *Água viva*, encontramos essa atitude filosófica, ou melhor, esta vontade de pensamento, de reflexão, de pergunta, de questionamento, de procura ou indagação ontológica que aponta para o metafísico. "Em *Água viva*, do ponto de vista da enunciação, o texto apresenta uma forte propensão para o discurso interrogativo" (SOUSA, 2012, p.140). A personagem narradora, um eu declinado no feminino escreve a um tu, no masculino, expondo suas ânsias e procuras: "Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante" (LISPECTOR, 1998a, p.10); "Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante" (LISPECTOR, 1998a, p.13); "Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual." (LISPECTOR, 1998a, p.24).

É como se a literatura de Clarice Lispector, indagando, interrogando-se, abandonasse a sua parte ruidosa de afirmação, se livrasse de si mesma, das classificações, fazendo sempre outra coisa, uma coisa diferente dela mesma. Por exemplo: música, poesia, pintura ou filosofia.

De acordo com Derrida: "é disso, é para isso que a literatura (entre outras coisas) é 'exemplar': ela é, diz, faz sempre outra coisa, uma coisa diferente dela mesma, ela mesma que, aliás, é apenas uma coisa diferente dela mesma. Por exemplo ou por excelência: filosofia" (DERRIDA, 1995, p.62).

Ou seja, a literatura que conta, que pensa, é, paradoxalmente, o poder de um devir-outro ou de um devir outra coisa. O grande escritor não escreve para se tornar escritor, um profissional: "Eu não me considero uma profissional" (LISPECTOR, 2011a, p.70). Ele escreve na verdade para avizinhar-se ou tornar-se outra coisa que passa pela escrita, mas a ultrapassa e que ao mesmo tempo faz da escrita algo diferente daquilo que ela é.

No nosso trabalho investigamos a literatura do pensamento de Clarice Lispector analisando as relações entre sua escritura e a filosofia. A hipótese

que guia nossa investigação seria a de que o trabalho literário dessa autora sempre foi na verdade sobre o pensamento. Não o pensamento lógico, racional, cartesiano ou existencialista, mas um novo tipo de pensamento: um pensamento atrás do pensamento natural ou habitual, que pensa por perceptos antes do que por conceitos, que está ligado diretamente à duração, à temporalidade, à intuição e que permite aproximar Clarice Lispector e a filosofia de Henri Bergson.

A aproximação do texto de Clarice Lispector com Henri Bergson parece-nos válida ou adequada na medida em que essa escritora e este filósofo, por meios diferentes, se detêm sobre o pensamento, o movente, o fluxo, a duração, o tempo e, sobretudo, a intuição. O conceito de intuição, particularmente, foi de importância muito grande para este trabalho e tornou-se nosso eixo principal. Acabou por se tornar o principal pretexto para criarmos um espaço de aproximação, de vizinhança, entre a escritora brasileira e o filósofo francês.

A arte literária de Clarice e a filosofia de Bergson se avizinham na intuição que é sua base comum. Porém não se trata aqui, nesta pesquisa, de buscar uma relação de identidade absoluta entre a literatura de Clarice Lispector e a filosofia de Henri Bergson, mas sim de encontrar em sua escritura os devires que se encadeiam ou coexistem em níveis, em zonas de vizinhança, de coexistência.

Em “A literatura e a vida”, um texto de *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze explora uma característica importante da literatura, o conceito de devir. Ele inicia esse texto afirmando que escrever não é impor uma forma a uma matéria viva, mas que, ao contrário, a literatura está do lado do informe, do inacabamento, sempre em via de se fazer: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a *zona de vizinhança*, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (DELEUZE, 1997b, p.11, o grifo é nosso).

Afirmar que a linguagem literária de Clarice Lispector encontra-se no arredor, em torno da linguagem filosófica de Bergson, não significa dizer que a autora imita este filósofo francês, pois um devir como nos mostra Deleuze não é uma semelhança, uma imitação, mas sim uma vizinhança, “a idéia bergsoniana de

uma coexistência de ‘durações’ muito diferentes, superiores ou inferiores à ‘nossa’, e todas comunicantes” (DELEUZE; GUATTARI; 1997, p.18).

A escritura em devir de Clarice Lispector não se contenta em passar pela semelhança ou imitação. Ela, pelo contrário, busca a diferença, constitui uma irresistível desterritorialização em relação a gêneros, etiquetas: está no entre, no meio, no movimento de duração, na metamorfose. “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p.12-13), diz a narradora de *Água viva*.

Ao declarar: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”, Clarice Lispector, por meio da narradora, parece confirmar que o que ela escreve não pode ser classificado, territorializado em gêneros literários estanques; pois sua escritura apresenta uma linha de devir, uma velocidade absoluta de movimento, passando de um código a outro ou embaralhando de modo esquizofrênico todos os códigos classificatórios para escapar dos rótulos, das etiquetas, das classificações. O leitor, diante desse texto híbrido ou promíscuo, que transita entre códigos diversos, tem a liberdade de fazer ou de encontrar zonas de vizinhanças, de conexões entre os textos dessa autora e outros discursos culturais, artísticos, científicos ou filosóficos.

Para acompanhar esta escritura de Clarice Lispector que é inclassificável (“somos inclassificáveis”<sup>1</sup>), que fica “atrás do pensamento”, priorizaremos na análise de seu texto *Água viva* os conceitos filosóficos de Henri Bergson. Ou seja, o percurso metodológico escolhido por nós para realizar este trabalho, esta pesquisa, foi superpor (sobrepor, juntar, acrescentar) ao método científico, outro método: o intuitivo (filosófico). Parece-nos que a intuição bergsoniana ou um pensamento intuitivo permitirá coincidirmo-nos com o objeto de nossa análise, a escritura de Clarice Lispector, nos transportando para dentro do fluxo, do movimento do instante-já.

Como observa Bergson: “É verdade que da realidade que flui limitamo-nos a tomar instantâneos. Mas, justamente por isso, o conhecimento científico deveria chamar por um outro, que o completasse” (BERGSON, 2006a, p.42), “Poderá ser útil dissertar sobre a obra de um grande escritor; faremos assim

---

<sup>1</sup> “Somos o que somos! Inclassificáveis!”. ANTUNES, Arnaldo. “Inclassificáveis”. In: CD O *silêncio*. Gravadora BMG, 1996.

com que seja mais bem compreendida e mais bem apreciada. [...] Como fará isso a criança, a não ser ajustando seu passo ao dele, adotando seus gestos, sua atitude, andamento?” (BERGSON, 2006 d, p.97).

A arte da leitura, a partir da perspectiva bergsoniana, consiste em reencontrar na obra escolhida para análise o movimento e o ritmo da composição, reviver a evolução criadora, nela se inserindo simpaticamente, intuitivamente. Parece-nos que se quisermos compreender de modo adequado o texto de Clarice Lispector, devemos buscar na nossa leitura seguir a sugestão da própria autora e buscar captá-lo “de dentro”, coincidindo com ele, adotando seu movimento, entrando em contato, trabalhando nos solilóquios do escuro irracional da escritura movente (na duração) dessa autora: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (LISPECTOR, 1999a, p.21).

Acreditamos que no caminho, no processo, na busca de entender ou compreender o texto literário de Clarice, nosso método deve sempre ser determinado pela natureza do objeto analisado. A nosso ver, não se compreende nada da vida, da água viva que é o texto de Clarice, quando usamos na nossa leitura apenas a inteligência, o pensamento lógico ou o método habitual de pensamento: o método intelectual, o raciocínio analítico. É necessário, se queremos entender a escritura dessa autora, parar de raciocinar ou pelo menos tentar parar de racionar de modo habitual: “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar—o que é terrivelmente difícil—que me acompanhe” (LISPECTOR, 1998a, p30).

Parece-nos que através dessa fala da personagem de *Água viva*, Clarice indica qual o melhor método para compreendermos aquilo que ela escreveu: não devemos proceder como o leitor tradicional que procura compreender a obra literária usando apenas a inteligência, o raciocínio, o pensamento científico ou analítico, descrevendo o texto literário de fora ou enxergando-o apenas como um objeto intelectual (de análise, de interpretação, etc.).

Segundo o *Dicionário de filosofia*, “raciocínio ou a faculdade de raciocinar desenvolve-se discursivamente combinando os conceitos e as proposições de acordo com as regras lógicas do raciocínio” (DUROZOI; ROUSSEL, 1996, p.399), de nossa inteligência pura. Todavia devemos no processo de entender

a escritura clariceana usar também a intuição, pois “assim que percebemos intuitivamente o verdadeiro, nossa inteligência se emenda, se corrige, formula intelectualmente seu erro” (BERGSON, 2006a, p.24).

De acordo com a própria Clarice, “entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia, e a moça de dezessete anos lia e relia o livro” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p.536).

A inteligência procura conhecer o objeto, girando em torno dele, mas a intuição (no sentido bergsoniano) nos transporta para o interior do objeto, fazendo-nos entrar em contato direto com ele para coincidir com o que ele tem de único, sua duração: “tudo se passa de maneira diferente se nos instalarmos desde logo, por um esforço de intuição, no escoamento concreto da duração” (BERGSON, 1974, p.36).

Na nossa análise da obra *Água viva* procuramos também, por uma questão de método, não interpretar ou explicar o texto, tampouco enxergá-lo como um símbolo ou metáfora de algo exterior à escritura, pois “o seu texto está permanentemente a dizê-lo: o mistério sobrepõe-se a todas as explicações” (SOUSA, 2012, p.240), e “não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério” (LISPECTOR, 1998a, p.29). Buscamos, pelo contrário, compreender como esse texto de Clarice funciona ou experimentar a vida que ele produz no seu movimento contínuo, fazendo uma leitura em intensidade. “Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar” (DELEUZE, 1992b, p.17).

Na maior parte das vezes, o crítico literário que se debruça sobre a obra de Clarice é alguém que interpreta o texto, fazendo referências a símbolos ou metáforas. Olga de Sá, por exemplo, afirma que “a escritura de Clarice é povoada de símbolos: o cavalo, o galo, os insetos, que invadem as grutas de *Água viva*” (CUNHA, 2012, p.140). Lúcia Helena, referindo-se ao “instante-já” de *Água viva*, interpreta esse lugar como “o lugar da metáfora e não do conceito, em que a literatura transgressora se realiza” (HELENA, 2010, p.69).

Para Silviano Santiago, “Clarice metaforiza o ‘it’ por uma imagem praticamente tomada da poesia de João Cabral de Melo Neto” (SANTIAGO, 2004, p.237).

Todavia parece-nos que a linguagem em movimento, na mobilidade contínua ou no fluxo intensivo, que Clarice coloca em funcionamento em *Água viva*, não implica questão nenhuma de interpretação hermenêutica ou sentido figurado. Nesta escritura no movimento, no estado líquido, no devir, não há nada para interpretar, tampouco figuras de linguagem baseadas na similitude ou símbolos. O que há é uma sequência de instantes, de perceptos, de sensações que aniquilam deliberadamente toda metáfora, simbolismo, assim como qualquer interpretação e convida-nos à experimentação: experimentação-vida.

Bergson nos seus textos denuncia o que lhe parece ser falsos problemas: “se trata, na filosofia e mesmo alhures, de encontrar o problema e, por conseguinte, de pô-lo, muito mais do que resolvê-lo. Pois um problema especulativo está resolvido assim que é bem posto” (BERGSON, 2006d, p.54).

Ao lermos o livro *Água viva* colocando a questão da interpretação ou do sentido figurado, não estamos procedendo de modo metódico, pois o problema não está bem posto. É necessário encontrar o verdadeiro problema: o verdadeiro problema diz respeito ao modo como a máquina literária de Clarice funciona, independentemente de qualquer interpretação.

Outro filósofo que priorizamos na nossa pesquisa foi Gilles Deleuze, pois ele no seu livro *Bergsonismo* fez uma análise bastante detalhada da gênese dos conceitos bergsonianos a partir das etapas do método. Essa análise foi muito útil no nosso trabalho. Outro motivo para a escolha de Deleuze foi este: pode-se dizer que Clarice Lispector é deleuziana, pois no livro *Água viva* nos deparamos com a manifestação de incessantes linhas de fuga e devir-outro (devir-animal ou vegetal, devir-música, etc.). De acordo com Carlos Mendes Sousa, “terá sido Eduardo Prado Coelho quem primeiro chamou a atenção para um fato: é preciso não esquecer que Clarice é deleuziana. [...] Pode dizer-se que é porque faz filosofia sem mediações que ela é deleuziana” (SOUSA, 2012, p.33).

Esta tese está organizada em 4 capítulos. No primeiro capítulo apresentaremos o bergsonismo, seus conceitos como duração, tempo e intuição, que a nosso ver são fundamentais para a compreensão dos elementos estruturais de *Água viva*. No segundo capítulo buscaremos

contextualizar a obra *Água viva* no novo momento de produção capitalista que Fredric Jameson chamou de “Capitalismo Tardio”. O pensamento reflexivo dentro desse contexto é massacrado, e os cérebros encontram-se adormecidos, pois pensar vai de encontro à lógica capitalista. A escritura intuitiva ou pensante de Clarice Lispector, tentaremos mostrar, vai de encontro à tolice do capitalismo tardio e desperta o pensador que está adormecido em cada leitor. No terceiro capítulo, trataremos de refletir sobre as variações que o tema do pensamento assume em Clarice Lispector, “atrás do pensamento”, “antes do pensamento”, “pré-pensamento”, etc., fazendo uma aproximação entre a literatura dessa autora e a filosofia de Henri Bergson.

Essa aproximação parece-nos válida ou adequada na medida em que Clarice Lispector e Henri Bergson, por meios diferentes, se detêm sobre o pensamento, o movimento, a duração, a intuição. No quarto capítulo nos transportaremos para o interior do texto *Água viva* tentando percebê-lo de dentro e não racionalmente, buscando mostrar que ele funciona na duração, no movimento contínuo, na intuição, extraindo perceptos ou sensações que são o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê. Procedendo dessa forma, escrevendo intuitivamente, a autora toca diretamente nosso sistema nervoso, sem representações, sem metáforas, e nos proporciona a grande emoção que é pensar na duração, no movimento, na vida.

A última parte de nosso trabalho é destinada às considerações finais.

## 1. O BERGSONISMO

O pensamento filosófico das últimas décadas do século XIX e do começo do século XX esteve em grande parte dominado pela tendência positivista: o Positivismo buscava descaracterizar a metafísica como ciência, somente seria legítimo o conhecimento construído à semelhança das ciências consideradas positivas: científicos seriam apenas os dados empírica e diretamente observáveis, passíveis de mensuração e capazes de serem situados numa cadeia rigorosa de causas e efeito.

A palavra positivismo foi empregada pela primeira vez pelo filósofo francês Claude Saint-Simon - um dos chamados socialistas românticos - para designar o método exato das ciências e a possibilidade de sua extensão à filosofia. Mais tarde, o politécnico Auguste Comte (1798-1857), que foi seu secretário, utilizou a expressão para designar a sua filosofia, que teve grande expressão no mundo ocidental durante a segunda metade do século 19.

O positivismo acompanhou e estimulou a organização técnico-industrial da sociedade moderna e fez uma exaltação otimista do industrialismo. Nesse sentido, pode-se compreendê-lo como produto da sociedade técnico-industrial que, ao mesmo tempo, leva esta mesma sociedade a desenvolver-se e consolidar-se.

A característica essencial ao positivismo, tal qual o concebeu Comte, é a romantização da ciência, sua devoção como único guia da vida individual e social do homem, único conhecimento, única moral, única religião possível. Para esse filósofo, o espírito humano, por sua natureza, emprega sucessivamente, em cada uma de suas investigações, três métodos de filosofar: “primeiro, o método teológico, em seguida, o método metafísico, finalmente, o método positivo” (COMTE, 1983, p.10).

A ciência para Comte é o único conhecimento possível, e o método da ciência é o único válido: portanto, o recurso a causas ou princípios não acessíveis ao método da ciência não dá origem a conhecimentos; a metafísica, que recorre a tal método, não tem nenhum valor. O método da ciência, por ser o único válido, deve ser estendido a todos os campos de indagação e da atividade humana; toda a vida humana, individual ou social, deve ser guiada por ele.

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) procurou construir uma crítica à Filosofia Positivista, inovando e restituindo à filosofia sua importância no quadro da produção científica. Pessanha, na introdução ao volume *Henri Bergson. Cartas, conferências e outros escritos*, da coleção *Os Pensadores* (1984) da editora Abril Cultural, afirma que “numa época em que o avanço e o êxito das investigações científicas ditas positivas pareciam tornar obsoletas as indagações e sobretudo a forma de resposta filosóficas, Bergson exalta e inova a metafísica” (p. VI).

Henri Bergson foi, portanto, uma voz da metafísica em meio à força da escola positivista que era vigorosamente defendida na segunda metade do século XX. Mas a metafísica bergsoniana não é a metafísica tradicional ou platônica que desqualifica o mundo imanente, que procura a realidade das coisas para além daquilo que se move: sua metafísica é aquela “do mundo em que vivemos” (BERGSON, 2006d, p.47), uma metafísica que procede por intuição, pois a intuição tem por objeto a mobilidade da duração, da vida que é pura imanência. De acordo com esse filósofo: “Quão mais instrutiva seria uma metafísica realmente intuitiva, que seguisse as ondulações do real!” (BERGSON, 2006d, p.28); “conferimos portanto à metafísica um objeto limitado, principalmente o espírito, e um método especial, antes de tudo a intuição” (BERGSON, 2006d, p.35).

O método da metafísica bergsoniana difere do método da ciência porque a filosofia produzida por Henri Bergson não é apenas da alçada da inteligência pura. Ela é, sobretudo, uma filosofia que recorre à intuição, uma filosofia imanentista da vida: vida enquanto movimento e criação. A noção de vida enquanto duração, fluxo, devir, domina toda a obra dele: “Tal é a filosofia da vida para qual nos encaminhamos. Ela pretende superar tanto o mecanicismo quanto o finalismo [...]” (BERGSON, 2006a, p.119), “a teoria do conhecimento e a teoria da vida nos parecem inseparáveis uma da outra” (BERGSON, 2005a, p.XIII).

Clarice Lispector numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1969, intitulada “O artista perfeito”, faz alusão à obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de Henri Bergson (BERGSON, 1988): “não me lembro bem se é em *Les donnés immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um,

mas todos os sentidos libertos do utilitarismo” (LISPECTOR, 1999c, p.228). Em outra crônica chamada “Bichos”, Clarice Lispector volta a fazer alusão a Bergson: “Fiz notar a uma pessoa que os animais não riem, e ela me falou que Bergson tem uma anotação a respeito no seu ensaio sobre o riso” (LISPECTOR, 1999c, p.332).

Segundo Simone Curi, essa referência à obra de Henri Bergson “abre um precedente, anuncia parte da biblioteca invisível de Clarice. Precisamente, não se sabe se a citação parafraseada (provável tradução) é realmente da obra referida, ou mesmo do autor”<sup>2</sup>. Ela prossegue afirmando: “justamente é sobre a criação a tese de Armindo TREVISAN, *Le Problème de la création chez Bergson*, defendida na Suíça, em 1963, e dedicada, em 1964, à Clarice. Texto encontrado na biblioteca particular da escritora doada à Fundação Casa de Rui Barbosa”.

Não podemos afirmar, a partir dessas referências ao filósofo francês, que Clarice leu as obras de Henri Bergson. Mas podemos deduzir que ela tinha conhecimento da existência desse filósofo. Esse conhecimento possivelmente aconteceu quando ela teve acesso à tese de Armindo Trevisan sobre Bergson.

Ao criar no livro *Água viva* um texto fluido que nos transporta para o fluxo movente da duração, e uma linguagem na sensação, desprendida do engessamento da linguagem utilitária, da linguagem pragmática do pensamento lógico, Clarice Lispector encontra-se, a nosso ver, talvez sem o saber ou sem a intenção, na vizinhança do bergsonismo, porque ela se coloca por um esforço de imaginação no interior do real, do fluxo, da mudança pura, do devir. Uma visão artística desse gênero, em que a realidade aparece como contínua e como indivisível, sem pausas, está no caminho que leva para a intuição.

Henri Bergson no seu fazer filosófico criticou os conceitos intelectuais ou ordinários empregados por nossa inteligência porque eles não seriam a percepção mesma das coisas, isto é, deixaram de ser conhecimento imediato do real para ser apenas símbolos.

---

<sup>2</sup> CURI, Simone. “Sensibilidade inteligente, o si da crítica clariceana”. Texto disponibilizado em janeiro de 2008. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/05.htm>. Acesso em 5 de agosto de 2010.

Porém, esse filósofo não dispensou os conceitos, pelo contrário, criou conceitos novos, extraordinários, porque entendeu que os conceitos são também indispensáveis à metafísica intuitiva. Todavia, os conceitos bergsonianos são diferentes daqueles que manejamos habitualmente no campo filosófico, isto é, eles estão libertos da rigidez conceitual inflexível: não são conceitos intelectuais ou ordinários (símbolos), conceitos criados pela inteligência ou pelo método cinematográfico do nosso pensamento, mas sim “representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugitivas da intuição” (BERGSON, 1974, p.25), conceitos resultantes do contato com o movimento mesmo da vida interior das coisas, da duração.

Trata-se de conceitos criados a partir de sugestões encontradas no fazer artístico, particularmente na literatura. A linguagem comum e a linguagem científica, afinadas com a consciência pragmática e com o caráter cinematográfico da inteligência, revelam-se impróprias para expressar o ser, a duração real, a temporalidade. Em face disso Henri Bergson nos propõe o caminho da dança das imagens e dos conceitos imagéticos.

Proposta esta que nos direcionou para as reflexões bergsonianas acerca da arte, uma vez que nela as imagens, resultantes dum esforço criador e visceral, são preponderantes. Nesta senda, vimos que a arte, particularmente a literatura em virtude de suas estratégias não formais e por seu comprometimento com o imediato e com a eficácia, delineia-se como o modelo privilegiado para coincidir com o núcleo temporal da realidade (PAIVA, 2005, p.429).

Aqui, neste capítulo, apresentaremos a filosofia de Henri Bergson e seus conceitos de duração, tempo real e intuição. Esses conceitos são, a nosso ver, fundamentais para a compreensão do fazer artístico de Clarice Lispector e para a análise dos elementos que compõem o texto *Água viva* que é o corpus principal deste trabalho.

---

### 1.1. Bergsonismo e duração.

O conceito de duração perpassa a filosofia de Henri Bergson e é de grande importância na compreensão do pensamento desse filósofo. De acordo com Deleuze “a intuição é certamente segunda em relação à duração ou à memória” (DELEUZE, 2012, p.9). Ou seja, a teoria da intuição, que abordaremos em outro subcapítulo, depende em grau extremo da teoria da duração, dela deriva e não pode ser compreendida senão por meio dela. Por isso tentaremos aqui compreender, primeiramente, o que Bergson entende por *duração*. Depois buscaremos compreender outro conceito muito importante: a intuição.

No bergsonismo a “duração” é definida inicialmente como uma experiência psicológica, o movimento interior é o que primeiro nos é dado. Quando olhamos com atenção nossa existência interior, psicológica, percebemos que somos movimento, fluxo, escoamento contínuo. De acordo com Bergson, há pelo menos uma realidade que todos apreendemos por dentro, por intuição e não por mera análise. É nossa própria pessoa em seu escoamento através o tempo:

[...] não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração (BERGSON,2006b, p.51).

Para compreendermos o significado dessa continuidade, desse escoamento ou passagem, Henri Bergson usa a música como metáfora privilegiada da duração. Ele propõe que pensemos numa melodia ouvida, não na melodia espacializada, tornada divisível em notas justapostas sobre um papel, mas sim na melodia ininterrupta que é continuidade de fluidez no tempo, duração ininterrupta. Essa continuidade melódica enquanto progresso

qualitativo da totalidade funcionaria como o melhor esquema dinâmico para que possamos chegar a expressar a multiplicidade qualitativa da duração

Escutem a melodia fechando os olhos, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginários as notas que vocês conservavam assim, uma para a outra, que aceitavam então tornar-se simultâneas e renunciavam a sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrarão indivisa, indivisível, a melodia ou a porção de melodia que terão recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, considerada do primeiro ao último momento de nossa vida consciente, é algo parecido com essa melodia (BERGSON, 2006b, p.57-58)

Porém no transcorrer da filosofia de Henri Bergson a duração converte-se em essência variável de todas as coisas e recebe o estatuto de uma ontologia complexa. Isto é, a duração é experiência psicológica, mas não se reduz a isso. E é graças ao método intuitivo que nós podemos, a partir da nossa própria duração, a da vida interior, abrimo-nos para outras variações da duração, sendo a experiência psíquica apenas uma dessas infinitas variações: “a duração psicológica, nossa duração, é tão-somente um caso entre outros, em uma infinidade de outros”, esclarece Deleuze (2012, p 66). E prossegue afirmando: “Eis que, conforme *Matéria e memória*, a psicologia é tão-somente uma abertura à ontologia, trampolim para uma ‘instalação’ no ser” (DELEUZE, 2012, p. 66-67).

Para compreendermos de modo profundo o que Bergson compreende como “duração” e necessário esclarecermos o significado de ontologia, pois o bergsonismo, como observa Deleuze, é uma abertura à ontologia do ser em devir, isto é, a filosofia de Henri Bergson traz uma clássica inquietação: a preocupação com o ser. Busca defini-lo, pergunta acerca do método preciso para alcançá-lo e conhecê-lo. Essa inquietação, essa preocupação com o ser é uma preocupação ontológica<sup>3</sup>. Para Henri Bergson o real é móvel, ou antes,

---

<sup>3</sup>O termo ontologia é originário da filosofia. A ontologia, de acordo com Chauí, é o campo de investigação da filosofia que investiga o conhecimento do ser, isto é, da realidade fundamental e primordial de todas as coisas ou da essência de toda realidade. “Como, em grego, ‘ser’ se diz on e ‘as coisas’ se diz ta onta, esse campo é chamado de ontologia”. CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2005. p.45).

movimento, ou seja, o ser no bergsonismo deve ser entendido como um ser que é duração, continuidade indivisiva e movente.

O filósofo fará coincidir o ser com o movimento, o fluxo, a duração. As imobilidades, as pausas, não resultarão senão dos mecanismos adotados pela nossa inteligência cinematográfica que somente vê o movimento por intermédio do imóvel.

A inteligência é definida por Henri Bergson como “a faculdade de remeter um ponto do espaço a um outro ponto do espaço, um objeto material a um objeto material; aplica-se a todas as coisas, mas permanece fora delas, e de uma causa profunda nunca percebe mais que sua difusão em efeitos justapostos” (BERGSON, 2005, p.190). Ela obedece a um mecanismo cinematográfico, representando o ser ou a duração real indiretamente, por meio da tomada de instantâneos do movimento, para sua posterior reconstituição segundo as necessidades operacionais da razão.

Nossa inteligência ou nosso pensamento habitual se comporta com o conhecimento da realidade como um aparelho de cinema (cinema analógico). Toma uma série de instâncias imóveis de devir e intenta depois reconstituir o movimento, projetando na tela a sucessão de fotografias, por exemplo, de um pelotão de soldados marchando.

Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. [...] O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no do aparelho. É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias da cena a darem seguimento umas às outras, que cada ator dessa cena reconquista sua mobilidade; ele enfieira todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica (BERGSON, 2005, p.330).

O mecanismo de nosso conhecimento intelectual ou de nossa inteligência, para Henri Bergson, é de natureza cinematográfica. Para pensar o devir não fazemos outra coisa que acionar o nosso cinematográfico interior. Porém, esse mecanismo deixa escapar o peculiar, o típico da vida, que é a continuidade do devir. E por mais que se esforce por apreendê-lo só consegue transformá-lo em uma série de imobilidades sucessivas.

---

As constantes referências ao cinema feitas por Henri Bergson para ilustrar o mecanismo de nosso conhecimento intelectual tornam necessário esclarecermos melhor como funciona o cinematógrafo.

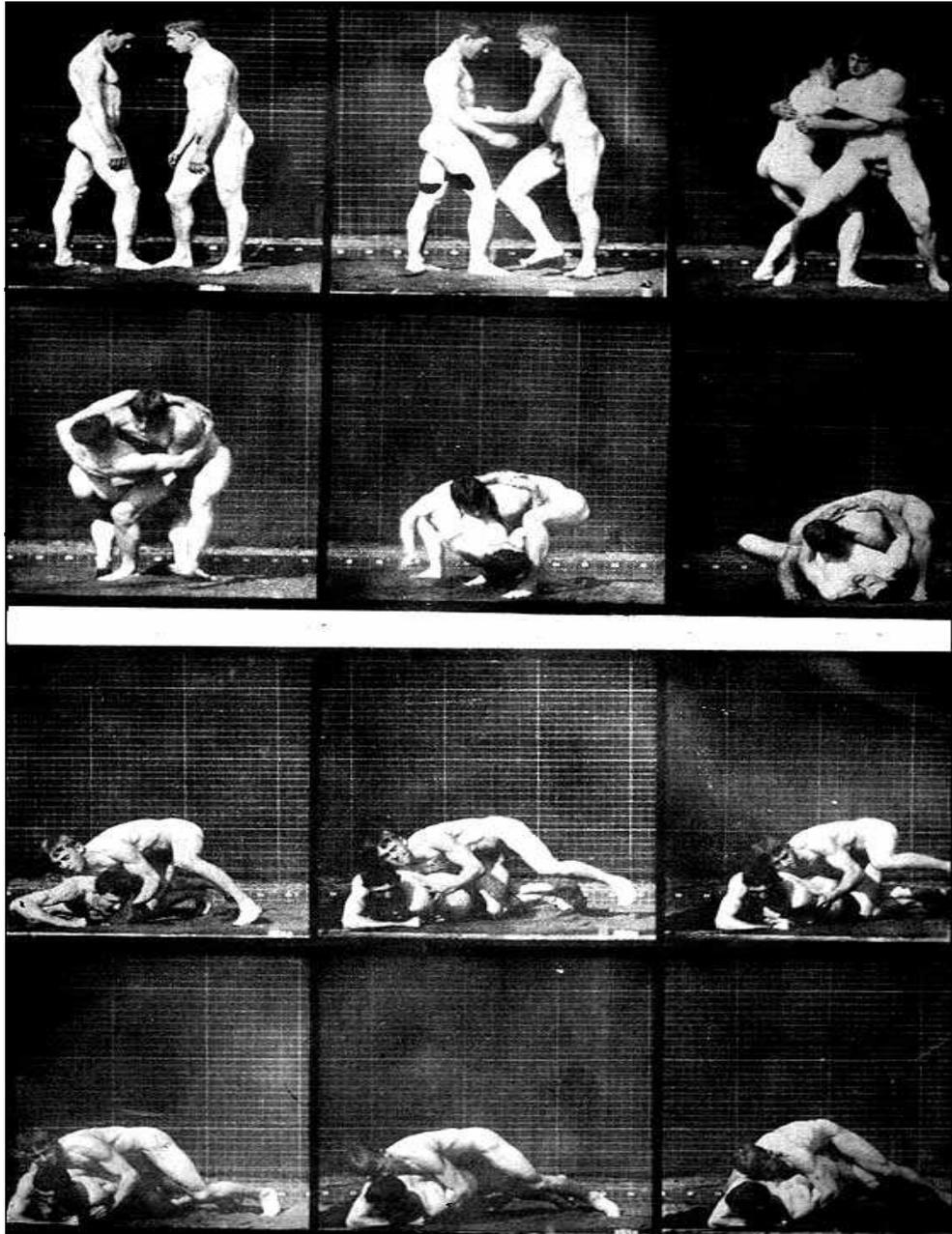
O cinema analógico surgiu em decorrência da necessidade de transformar as imagens estáticas, vistas em fotografias, para animadas, ou seja, imagens em movimento. No entanto, é apenas uma ilusão de ótica, pois são várias fotos fixas, que quando fotografadas e projetadas a uma velocidade de 24 fotogramas por segundo, as transformam em movimento. Isto é, o cinema trabalha com uma ilusão de movimento, pois o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, já que o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, e é isso justamente que o cinema não mostra.

A ilusão cinematográfica, portanto, opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal. No limite, o cinema sugere que o movimento possa ser constituído de instantes estáticos. “Com efeito”, explica Deleuze,

O cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe no aparelho e com o qual fazemos desfilar imagens. O cinema nos oferece então um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso (DELEUZE, 1985, p.10).

Esse é o artifício do cinematógrafo: ele não nos dá o movimento real, mas sim um falso movimento. E esse é também, de acordo com Henri Bergson, o artifício de nosso conhecimento: “percepção, intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior” (BERGSON, 2005, p.331). Ou seja, da mesma maneira que o cinematógrafo, a inteligência reparte, fixa e reduz o movimento a imagens ou formas instantâneas e descontínuas. E do mesmo jeito que o cinema, por meio do movimento do aparelho, comunica às imagens fixas a aparência do movimento, assim também a inteligência, através do conceito geral de movimento, dá a si a ilusão de comunicar o movimento a qualidades, substâncias e deslocamentos abstratos.

Para ilustrar as ideias de Henri Bergson sobre a ilusão cinematográfica ou o movimento falso que o cinema nos oferece, apresentamos abaixo fotos sequenciais mostrando dois rapazes nus lutando, de Eadweard Muybridge (MUYBRIDGE, 1955, p.22). Muybridge é um fotógrafo do século XIX, considerado o precursor do cinema. Ele tornou-se mundialmente conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras usadas para captar o movimento



(MUYBRIDGE, Eadweard, 1955, *The human figure in motion*)

---

As fotos sequenciais de Muybridge, mostrando dois rapazes nus lutando, ilustram muito bem o movimento falso que o cinema nos oferece e o modo como nossa inteligência procede, representando o ser ou a duração real indiretamente, por meio da tomada de instantâneos do movimento, para sua posterior reconstituição segundo as necessidades operacionais da razão. O movimento nessas fotos não é o movimento real, indivisível, da duração, mas o movimento ilusório, falso, composto de uma série de posições instantâneas e descontínuas.

Encontramos nessas fotos de Muybridge uma representação intelectual do movimento, que o desenha como uma série de posições. Aqui temos não o movimento real, indivisível, mas uma recomposição artificial dele. Esses instantâneos fotográficos que não passam de acidentes do movimento, tornam-se aos nossos olhos o real. Porém, de acordo com Henri Bergson, “o que é real não são os estados, simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança” (BERGSON, 2006d, p.10).

Henri Bergson nos seus textos, ao descrever o mecanismo da nossa percepção habitual do real, do movimento, da duração, não faz nenhuma referência ao fotógrafo Muybridge. Porém ele se refere muitas vezes à fotografia, no sentido amplo, quando fala da nossa percepção. Em *Matéria e memória* (2006), por exemplo, o filósofo afirma que “toda a dificuldade do problema que nos ocupa advém de que nos representamos a percepção como uma visão fotográfica das coisas” (BERGSON, 2006c, p.36). Ele prossegue afirmando: “mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço. Nenhuma metafísica, nenhuma física mesmo pode furtar-se a essa conclusão” (BERGSON, 2006c, p.37). No seu texto “Introdução à metafísica”, ele afirma que “todas as fotografias de uma cidade, tomadas de todos os pontos de vista possíveis, poderão se completar indefinidamente umas às outras, porém não equivalerão nunca a este exemplar em relevo que é a cidade por onde caminhamos” (BERGSON, 1974, p.20).

Todavia nos textos de Henri Bergson o cinema é citado com maior frequência ou ocupa um lugar privilegiado no pensamento filosófico. Isso acontece porque conforme vimos nossa inteligência tem uma função

pragmática, é voltada para a ação, percebe o real, a mobilidade, usando o método cinematográfico, ou seja, nossa percepção natural não nos dá o movimento real: ela representa o ser ou a duração real indiretamente, por meio da tomada de instantâneos do movimento, para sua posterior reconstituição segundo as necessidades operacionais do intelecto.

Bergson entende que o método cinematográfico da inteligência ou nosso modo de pensar natural tem sua utilidade ou é legítimo na vida prática e na técnica científica, mas não é bom ou adequado para a filosofia porque nos conduz a problemas filosóficos que permanecem insolúveis.

Se desejamos conhecer de fato o real, o ser em si, devemos nos instalar no devir, na duração, no movimento, devemos renunciar aos hábitos cinematográficos de nosso pensamento habitual ou de nossa inteligência, pois da própria mobilidade nossa inteligência desvia os olhos, porque não tem nenhum interesse em ocupar-se dela. Se fosse destinada à teoria pura, é no movimento que se instalaria, pois o movimento é sem dúvida a própria realidade e a imobilidade é sempre apenas aparente ou relativa (BERGSON, 2005a, p.168).

Para Henri Bergson, o mecanismo cinematográfico da inteligência dominou a filosofia que se desenvolveu no decorrer da antiguidade clássica, a filosofia das formas ou das ideias, particularmente a filosofia de Platão (a metafísica tradicional), e atravessa a filosofia moderna em certo grau. Platão procura a realidade coerente e verdadeira no que não muda: nas Ideias.

O metafísico trabalhou, portanto, a priori sobre conceitos depositados antecipadamente na linguagem, como se descidos do céu, revelassem para o espírito uma realidade supra-sensível. Assim nasceu a teoria platônica das Idéias. Carregada pelas asas do aristotelismo e do neoplatonismo, atravessou a idade média; inspirou, por vezes sem que o percebessem, os filósofos modernos (BERGSON, 2006d, p.50).

Bergson afirma que em certo sentido se pode dizer que nascemos todos platônicos, isto é, continuamos a filosofar à maneira dos gregos, considerando o ser como algo atemporal e fixo, estabilizando o devir, considerando o movimento como coisa em vez de ato ou processo. “De modo que ainda hoje iremos filosofar à maneira dos gregos e reencontrar tais e tais

de suas conclusões gerais sem ter necessidade de conhecê-los, na exata medida em que nos fiamos ao instinto cinematográfico de nosso pensamento” (BERGSON, 2005a, p.341). Ou:

Donde resultava que a ação era uma contemplação enfraquecida, a duração, uma imagem enganosa e móvel da eternidade imóvel, a Alma, uma queda da Idéia. Toda esta filosofia que começa com Platão e desemboca em Plotino é o desenvolvimento de um princípio que formularíamos assim: ‘há mais no imóvel do que no movente, e passamos do estável ao instável por uma simples diminuição’. Ora, é o contrário que é verdadeiro (BERGSON, 1974, p.40).

A principal deficiência da ontologia platônica ou da metafísica tradicional consiste em pensar e definir o real ou a duração por meio de conceitos e propriedades sustentados por uma negação fundamental: a negação do tempo, da temporalidade ou do caráter duracional do ser:

Foi assim que a metafísica foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem. Desde então, a metafísica já não podia ser mais que um arranjo de conceitos mais ou menos artificial, uma construção hipotética. Pretendia ultrapassar a experiência; na verdade, não fazia mais que substituir a experiência movente e plena, suscetível de um aprofundamento crescente e, portanto, preche de revelações, por um extrato fixado, ressequido, esvaziado, um sistema de ideias gerais abstratas, retiradas dessa mesma experiência, ou antes, de suas camadas mais superficiais (BERGSON, 2006d, p.10-11).

A filosofia de Platão parte da forma e vê nela a essência mesma da realidade. Não obtém a forma mediante uma vista tomada sobre o devir. A duração e o devir somente seriam a degradação da eternidade imóvel. A ontologia platônica introduz uma divisão no mundo, afirmando a existência de dois mundos inteiramente diferentes e separados: o mundo sensível da mudança (comparado a uma caverna<sup>4</sup>), da aparência, do movimento, do devir

---

<sup>4</sup>“ Sócrates — Agora imagina a maneira como segue o estado da nossa natureza relativamente à instrução e à ignorância. Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoços

dos contrários, e o mundo das ideias, da permanência, da imobilidade, da verdade, conhecido pelo intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos e das opiniões. O mundo das ideias ou das essências é o mundo do ser; o mundo sensível das coisas ou aparências é o mundo do não-ser. O mundo sensível é uma sombra, uma cópia deformada ou imperfeita do mundo inteligível das idéias ou essências.

Portanto, para o platonismo “o mundo sensível, enquanto sede dos contrários, do devir, da mudança, o mundo sensível é o não-ser, aquilo que não é, e o ser verdadeiro pertence apenas às Idéias. As coisas que percebemos são sombras, fantasmas que tomamos por realidades” (BERGSON, 2005b, p.110). Para Platão o papel do filósofo ou do sábio em presença desses dois mundos, o mundo sensível e o mundo das Idéias é “o de desentranhar, na sensação, a Ideia e de se elevar, progressivamente de início, depois de um único salto, até as Ideias as mais puras. Ele é incitado a fazê-lo pela reminiscência, de um lado, pelo amor, do outro” (BERGSON, 2005b, p.11).

Na contracorrente histórica do pensamento ocidental, Bergson critica o platonismo ou a metafísica platônica, pois “a inteligência humana, tal como nela representamos, não é de modo algum aquela que Platão nos mostrava na alegoria da caverna” (BERGSON, 2005a, p.209). E a partir dessa crítica busca resgatar a primazia ontológica do movimento, do fluxo contínuo, da transição indivisível da realidade, propondo uma “metafísica positiva” (BERGSON, 1974, p.13), com base na intuição e tendo por centro a experiência da duração: “quão mais instrutiva seria uma metafísica realmente intuitiva, que seguisse as ondulações do real!” (BERGSON, 2006d, p.28).

Para Bergson criticar o platonismo é buscar inverter o sentido da operação pela qual ordinariamente pensamos o ser, pois pensar, no sentido platônico ou no sentido habitual “consiste, ordinariamente, em ir dos conceitos às coisas, e não das coisas aos conceitos. Conhecer uma realidade é, no sentido usual da palavra ‘conhecer’, tomar conceitos já fabricados, dosá-los e combiná-los até que obtenhamos um equivalente prático do real” (BERGSON, 1974, p.30).

---

acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente”. PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. p.225.

É fundamental pensarmos o movimento, nos instalarmos na realidade móvel, no devir, usando um método de conhecimento diferente do método habitual de nossa inteligência, pois o nosso pensamento, na sua forma puramente lógica, é incapaz de representar a verdadeira natureza da vida, e a significação profunda do movimento evolutivo, da vida que progride e dura.

Se através do método cinematográfico de nossa inteligência ou de nossa percepção natural não somos capazes de pensar ou de conhecer de modo íntimo o ser diretamente, na sua mobilidade, no seu fluxo, no seu devir, na sua duração, será necessário nos libertarmos desse caminho habitual do nosso pensamento e adotarmos outro caminho, outro método de conhecimento: um método preciso, que esteja adequado à duração do ser.

Segundo Bergson, só a intuição é capaz de nos transportar, sem intermédio lógico algum, para dentro da duração, da mudança pura, conforme é possível notarmos no seguinte trecho de *O pensamento e o movente* (2006d):

Sem dúvida, a intuição comporta muitos graus de intensidade, e a filosofia muitos graus de profundidade; mas o espírito que tivermos reconduzido para a duração real já viverá a vida intuitiva, e seu conhecimento das coisas já será filosofia. Ao invés de uma descontinuidade de momentos que se substituiriam em um tempo infinitamente dividido, ele perceberá a fluidez contínua do tempo real que flui indivisível. [...] Nada mais de estados inertes, nada mais de coisa mortas; apenas a mobilidade da qual é feita a estabilidade da vida. Uma visão desse gênero, na qual a realidade aparece como contínua e como indivisível, está no caminho que leva para a intuição filosófica. (BERGSON, 2006d, p.146-147).

A intuição é o que nos permite conhecer as coisas vivas, nada mais de estados inertes, nada mais de coisas mortas, e, por isso, deixa-nos entrever que o ser vivo é, sobretudo, um lugar de passagem, e que o essencial da vida está no movimento que a transmite. Ela nos insere na vida que é essencialmente criação, imprevisibilidade, fluxo constante, mudança, devir, duração. A experiência intuitiva nos ensina que o pensamento não se restringe ao mecanismo cinematográfico da inteligência, isto é, o pensamento pode ir além da tomada de instantâneos do movimento e tocar integralmente o real, a duração, a vida ou a água viva.

## 1.2. Bergsonismo e tempo real.

Nossa inteligência lógica, com seu mecanismo cinematográfico, projeta uma realidade fixa e descontínua, considerada sempre sobre o modelo do espaço, mas o conhecimento tal como proposto por Henri Bergson deseja entrar em contato com a realidade movente e diferenciada, cujo fundamento é a temporalidade.

De acordo com Bergson, vivemos num mundo em que o tempo é espacializado, e para isso todos os nossos instrumentos de conhecimento e de ação contribuem, desde a percepção corriqueira até o pensamento lógico. No prefácio de *Duração e simultaneidade* (2006b), por exemplo, esse filósofo declara que “nenhuma questão foi mais desprezada pelos filósofos que a do tempo e, no entanto, todos concordam em declará-la fundamental” (BERGSON, 2006b, p.2-3). Essa preocupação com o tempo vai levá-lo a criticar o pensamento platônico.

A filosofia das Formas ou o platonismo instala-se no imutável mundo das Idéias onde o ser é dado, de uma vez por todas, completo e perfeito. Ela “procura a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem.” (BERGSON, 2006d, p.10).

No diálogo *Timeu*, Platão nos diz que o tempo (chrónos) é a “imagem movente da eternidade” (PLATÃO, 1907, p.53). Com isso ele nos previne para não conferirmos ao tempo, isto é, ao fluxo duracional e contínuo, o estatuto de realidade plena: ele é imagem. Partindo do dualismo entre mundo inteligível e mundo sensível, o que Platão pretende dizer ao definir o tempo como “a imagem movente da eternidade” é que ele concebe o tempo como uma aparência mutável e perecível de uma essência imutável e imperecível – eternidade, pois para o platonismo o ser é imutável.

O platonismo instala-se no imutável mundo das Ideias onde o ser é dado, de uma vez por todas, completo e perfeito. Ele “procura a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem.” (BERGSON, 2006d, p.10). Esta doutrina do tempo de Platão teria motivado,

segundo Bergson, o desvio sistemático do pensamento em relação à apreensão da duração verdadeira.

Henri Bergson propõe uma nova imagem do ser, compreendido como algo que dura. E a duração não é o tempo espacializado, mensurável, aquele medido pelo relógio, mas sim o tempo real, verdadeiro, o tempo em si mesmo, o tempo da existência, percebido e vivido, mudança essencial e contínua: “a duração interior (*durée*) é, para Bergson, o tempo verdadeiro — élan evolutivo criador na ordem natural orgânica — que a intuição capta no relance da experiência interior liberada da dominância dos fins práticos da ação” (NUNES, 1995, p.58).

Para Henri Bergson a vida interior é de natureza temporal e não espacial. E “as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço” (BERGSON, 2005, p.17), “Por toda parte onde algo vive, há, aberto em algum lugar, um registro no qual o tempo se inscreve” (BERGSON, 2005a, p.18). Todavia, por um esforço da inteligência e movidos pela necessidade de sobrevivência, representamo-nos existindo mais no tempo espacializado do que no tempo real que dura. Segundo Deleuze:

Bergson não ignora que as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria existência só nos propicia mistos. Mas o mal não está nisso. Por exemplo, damos-nos do tempo uma representação penetrada de espaço. O deplorável é que não sabemos distinguir em tal representação os dois elementos componentes que diferem por natureza, as duras puras presenças da duração e da extensão (DELEUZE, 2012, p.17).

O tempo que Henri Bergson chama de real significa transitoriedade, fluxo heterogêneo, duração, pois “a duração real é o que sempre se chamou tempo, mas tempo percebido como indivisível” (BERGSON, 2006d, p.172) ou é o movimento imprevisível em que “ “passado, presente e futuro penetram um no outro e formam uma continuidade indivisiva” (BERGSON, 1974, p.81).

Já em sua primeira obra, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1988), Henri Bergson insistira na necessidade de diferenciar o tempo vivido (a duração da consciência) como uma corrente fluida na qual é impossível até distinguir estados, porque cada instante dela transpõe-se no

outro em continuidade ininterrupta, do tempo espacializado percebido por nossa inteligência lógica, tempo medido, calculado, no qual os presentes sucessivos se sucedem, à mercê da passagem de instantes que o ponteiro de um relógio materializa:

Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. [...] Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração (BERGSON, 1988, p.77).

Nossos relógios oferecem a um observador apenas recortes instantâneos, imóveis, da realidade movente sobre os quais a inteligência lógica poderá montar seu aparato, pois a tendência natural da nossa inteligência é escamotear o tempo real. Todavia, a experiência interior do tempo real que é duração, do tempo não-cronológico que apresenta a coexistência do passado, presente e futuro, o tempo compreendido como duração, “é essencial à consciência, sem apresentar nenhuma analogia com os fenômenos materiais cuja duração nossos relógios cronometram” (JANKELEVITCH, 1995, p.43).

O tempo cronológico que se organiza de acordo com a sucessão de acontecimentos, que pode ser objetivamente medido em segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, deve ser distinguido de uma “duração” que é pura qualidade, progresso. Ele é, na verdade, tempo espacializado, pois “expressamos necessariamente por palavras e pensamentos quase sempre no espaço. Isto é, a linguagem exige que estabeleçamos entre as nossas idéias as mesmas distinções nítidas e precisas, a mesma descontinuidade que há entre os objetos materiais” (BERGSON, 1988, p.9), “[...] em resumo, projectamos o tempo no espaço, expressamos a duração pela extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma linha contínua ou de uma cadeia, cujas partes se tocam sem se penetrar” (BERGSON, 1988, p.73).

A descoberta do tempo real, do tempo ontológico, diverso do tempo cronológico, é o que possibilitará a Henri Bergson o uso posterior específico da

intuição como método filosófico de aproximação da realidade movente. A intuição é, de acordo com Bergson, de natureza temporal. Para esse filósofo a experiência intuitiva é inteiramente temporal. De acordo com Deleuze, "a intuição é um método essencialmente "temporalizante, pensar em termos de duração" (DELEUZE, 2012, p. 29). Essa intuição compreendida como método que nos conduz à coincidência com a mobilidade vivente do ser, com o ritmo temporal, é o nosso próximo assunto.

No capítulo III desta pesquisa procuraremos mostrar que Clarice Lispector é a ficcionista do tempo por excelência. Mas o tempo que aparece na ficção de Clarice não é o tempo dos físicos e dos matemáticos, o tempo espacializado, divisível, percebido por nossa inteligência lógica. Trata-se em *Água viva* de outro tempo, o tempo real, bergsoniano, que é duração, sucessão, continuidade indivisível, mudança, criação, vida.

### 1.3. Bergsonismo e intuição.

O elemento estruturador da filosofia bergsoniana é a duração, mas, juntamente com ela, a própria vida: vida enquanto duração, criação, movimento real. Como observa Trotignon, ela, a vida, é o nervo crítico da metafísica e o elemento que fundamenta uma nova concepção da filosofia:

A ideia de vida, em Bergson, não representa um reflexo de questões técnicas e epistemológicas da ciência biológica. Com a Evolução criadora, Bergson não faz obra de epistemólogo, ele faz obra de metafísico e de filósofo, reconduzindo a consciência à sua verdade interna, revelando nela seu poder de ação e criação, que para ser bem compreendido, deve ser reconduzido à sua origem, que é a vida (TROTIGNON apud PAIVA, 2005, p.25)

O pensamento em movimento, na duração, de Henri Bergson, interroga a metafísica tradicional, a filosofia das Ideias, estabelecendo uma nova concepção de filosofia ao fixar a vida como o âmago de sua investigação. Todavia, como vimos anteriormente neste trabalho, nossa inteligência ou nosso pensamento lógico, com seu caráter cinematográfico, se desvia da vida,

representando a duração real indiretamente, por meio da tomada de instantâneos do movimento.

Torna-se então imperioso para o filósofo encontrar o método adequado, preciso, para compreender a mobilidade contínua. “Método” não pode ser compreendido aqui “metodologicamente” como modo da investigação e da pesquisa, mas metafisicamente como caminho para uma instalação no ser, na mobilidade. Para Henri Bergson, é a intuição o caminho, a via que nos conduz à apreensão da duração, pois ela é o método que nos aproxima da realidade movente, da vida, do ser: “Mas é para o interior mesmo da vida que nos conduziria a intuição, isto é, o instinto tornado desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente” (BERGSON, 2005a, p.191).

Henri Bergson inicia *O Pensamento e o Movente* (2006d) com a afirmação de que “o que tem mais faltado à filosofia é a precisão. Os sistemas filosóficos não são talhados na medida da realidade em que vivemos. São largos demais para ela” (BERGSON, 2006d, p.3). E prossegue afirmando: “a imprecisão é normalmente a inclusão de uma coisa num gênero excessivamente vasto, coisas e gêneros correspondendo, aliás, a palavras que preexistiam” (BERGSON, 2006d p.25).

A palavra precisão, a nosso ver, não é usada aqui por Henri Bergson no sentido científico ou lógico-matemático (Bergson submete a uma crítica incisiva a ciência e o pensamento lógico), mas sim no sentido de adequação dinâmica do conhecimento à duração do objeto que pretendemos conhecer. A questão da precisão é uma questão de método. É por exigência metodológica que a precisão é buscada. Tanto que “na concepção bergsoniana do método supõe-se, pois, que a verdade do conhecimento depende da adequação entendida como certa homologia entre condições do conhecimento e objeto a conhecer” (SILVA, 1994, p.33).

Se o objeto do nosso conhecimento é o real, a água viva, o ser entendido como movimento, nosso método, nosso caminho para conhecê-lo como ele é em si, na sua interioridade, na sua mobilidade, deve ser preciso: “é preciso levar a filosofia a uma precisão mais alta, pô-la em condições de resolver problemas mais especiais, fazer dela a auxiliar e, se preciso for, a reformadora da ciência positiva” (BERGSON, 2006d, p.73). Devemos “inverter

a direção habitual do trabalho do pensamento” (BERGSON, 2006a, p.43), abandonando o método cinematográfico da inteligência que pensa a mobilidade a partir da imobilidade ou a partir de conceitos já prontos, pois esse método é impreciso, ou melhor, não está talhado na medida da realidade movente. É necessário no processo do conhecimento da realidade adotar outro método, o método intuitivo, que está adequado, ajustado ao movimento do objeto a conhecer: a duração interior

Há no entanto um sentido fundamental: pensar intuitivamente é pensar em duração. A inteligência parte ordinariamente do imóvel e reconstrói como pode o movimento com imobilidades justapostas. A intuição parte do movimento, põe-no, ou antes, percebe-o como a própria realidade e não vê na imobilidade mais que um momento abstrato, instantâneo que nosso espírito tomou de uma mobilidade. A inteligência brinda-se ordinariamente com coisas, entendendo com isso algo estável, e faz da mudança um acidente que lhe viria por acréscimo. Para a intuição, o essencial é a mudança: quanto à coisa, tal como a inteligência a entende, ela é um corte praticado no meio do devir e erigido por nosso espírito em substituto do conjunto (BERGSON, 2006d, p.32).

Henri Bergson contava com o método da intuição para estabelecer a filosofia como disciplina absolutamente precisa. Gilles Deleuze afirma no início de seu livro sobre Henri Bergson que:

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de ‘precisão’ em filosofia. É verdade que Bergson insiste nisto: a intuição, tal como ele a entende metodicamente, já supõe a duração (DELEUZE, 2012, p.9).

Ao estabelecer aquilo que a intuição bergsoniana não é, “nem um sentimento, nem uma inspiração, nem uma simpatia confusa”, Deleuze está privilegiando na sua análise o “reflexivo”, o “metódico”, o “filosófico”, em detrimento do sentimento ou de uma visão romântica, pois existe sempre o perigo de compreendermos a intuição bergsoniana no sentido usual de uma

faculdade de perceber, discernir ou pressentir coisas, independentemente de reflexão. Mas o próprio Bergson faz questão de desfazer esse equívoco: “nada diremos acerca daquele que pretende que nossa ‘intuição’ seja instinto ou sentimento. Nenhuma linha daquilo que escrevemos se presta a uma tal interpretação. E em tudo que escrevemos há a afirmação do contrário: nossa intuição é reflexão” (BERGSON, 2006d, p.99).

Na história da filosofia os pensadores sempre oscilaram entre vários métodos possíveis. Mas para Henri Bergson com métodos destinados a apreender o já feito o filósofo não seria capaz de entrar no que se faz, de seguir o movimento, de adotar o devir. A filosofia não pode ter outro método que o da intuição filosófica: método que é rigoroso, reflexivo, mas que opõe-se à inteligência lógica. Não que a inteligência seja inútil, mas ela, estando interessada pela ação e levada por uma necessidade de espacializar a duração, não pode tocar na essência da vida que é móvel:

Nossa inteligência, tal como a evolução da vida a modelou, tem por função essencial iluminar nossa conduta, para preparar nossa ação sobre as coisas, prever, com relação a uma situação dada, os acontecimentos favoráveis ou desfavoráveis que podem se seguir. Instintivamente, portanto, isola em uma situação aquilo que se assemelha ao já conhecido. (BERGSON, 2005a, p.32).

Qualquer outro método que não seja a intuição falsearia radicalmente a atitude filosófica: a coincidência com o ritmo da duração. Nenhum outro método de conhecimento apresenta a precisão encontrada por Bergson na intuição, pois ela nos transporta com precisão ao interior da realidade movente, do tempo real, ou como quer Henri Bergson, da duração. “A intuição de que falamos, então, versa antes de tudo sobre a duração interior” (BERGSON, 2006d, p.29), afirma o filósofo. Isto é, “só a intuição é capaz de atingir imediatamente, na sua totalidade concreta, o real. Tudo o que não é um acto simples que coincida com o todo simples da realidade, deforma a realidade porque não a atinge como ela é em si” (DIAMANTINO, 1946, p.107).

A intuição filosófica capta de dentro a coisa mesma, coincide com ela, ao invés de descrevê-la de fora como faz outros métodos de conhecimento como, por exemplo, o método cinematográfico da inteligência. Ela é

conhecimento imediato do real. Imediato é o conhecimento em que não existe intermediário entre o sujeito e o objeto.

A referência à intuição aparece em diversos momentos da obra bergsoniana, inclusive no *Ensaio sobre os dados Imediatos da Consciência*. Mas é apenas na “Introdução à Metafísica”, artigo publicado em 1903, que a intuição é explicitamente tematizada como método filosófico.

Segundo Henri Bergson, “a intuição existe, em cada um de nós, mas recoberta por funções mais úteis à vida” (BERGSON, 1974, p.130), “a intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura” (BERGSON, 2006d, p.31), “a intuição parte do movimento, põe-no, ou antes, percebe-o como a própria realidade e não vê na imobilidade mais que um momento abstrato, instantâneo que nosso espírito tomou de uma mobilidade” (BERGSON, 2006d, p.32), “a intuição é a investigação metafísica do objeto naquilo que este tem de essencial e de próprio” (BERGSON, 2006d, p.193), “é “a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (BERGSON, 1974, p.20).

Portanto, pensar intuitivamente é, no bergsonismo, pensar na duração. Mas a intuição não é a própria duração. Ela é o movimento que afirma o devir que dura, o movimento. Por meio dela saímos de nossa própria duração (psicológica) para afirmar e reconhecer a existência de uma duração ontológica. É a duração que julga a intuição, “mas, ainda assim, é somente a intuição que pode, quando tomou consciência de si como método, buscar a duração nas coisas, evocar a duração, requerer a duração, precisamente porque ela deve à duração tudo o que ela é” (DELEUZE, 1999, p.125-126).

A intuição primeira que temos é aquela que se refere à nossa duração interior (a duração como experiência psicológica), que ocorre quando voltamos os olhos para nós mesmos e acompanhamos o fluxo da nossa vida psíquica. Todos nós atingimos por dentro esta duração, por intuição, e não por análise: “A intuição de que falamos, então, versa, antes de tudo sobre a duração interior. Apreende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir” (BERGSON, 2006d, p.29).

Partindo dessa primeira intuição, podemos chegar a intuir a totalidade da existência, uma duração ontológica e não apenas psicológica, pois como

nos mostra Deleuze, “se há um movimento de qualidade fora de mim, é preciso que as coisas durem à sua maneira. É preciso que a duração psicológica seja tão-somente um caso bem determinado, uma abertura a uma duração ontológica” (DELEUZE, 2012, p.42).

A intuição compreendida como método filosófico ou como um caminho para pensar o real (o movimento, a duração) de modo preciso não é algo de inato, natural, fácil de exercitar: mas sim algo dificultoso que exige esforço: “repudiamos assim a facilidade. Recomendamos um certo modo dificultoso de pensar. Estimamos acima de tudo o esforço” (BERGSON, 2006d, p.99).

Pensar de modo intuitivo é dificultoso porque é “preciso desligar-se de hábitos profundamente enraizados, verdadeiros prolongamentos da natureza” (BERGSON, 1974, p.144), esforçar-se para transcender a inteligência ou nossa percepção habitual que se preocupa antes de tudo com a necessidade da ação, e limita-se a tomar do transformar-se constante da matéria pontos instantâneos, e por isso mesmo, imóveis.

Pensar intuitivamente é pensar em duração. A inteligência parte ordinariamente do imóvel e reconstrói como pode o movimento com imobilidades justapostas. A intuição parte do movimento, põe-no, ou antes, percebe-o como a própria realidade e não vê na imobilidade mais que um momento abstrato, instantâneo que nosso espírito tomou de uma mobilidade. A inteligência brinda-se ordinariamente com coisas, entendendo com isso algo estável, e faz da mudança um acidente que lhe viria por acréscimo. Para a intuição, o essencial é a mudança: quanto à coisa, tal como a inteligência a entende, ela é um corte praticado no meio do devir e erigido por nosso espírito em substituto do conjunto (BERGSON, 2006d, p.32).

Se desejamos pensar intuitivamente, usando a intuição como método, é necessário muito trabalho: é preciso “inverter a marcha habitual do trabalho do pensamento” ( BERGSON, 1974, p.38) que recorre primeiramente à inteligência e nossa inteligência, quando segue sua inclinação natural, procede como vimos anteriormente neste trabalho por percepções sólidas, de um lado, e por concepções estáveis, do outro<sup>5</sup>; é necessário “romper com hábitos científicos que respondem às exigências fundamentais do pensamento; fazer

---

<sup>5</sup> A marcha habitual do trabalho do pensamento é útil para a conversação, a cooperação, a ação. Mas ela, de acordo com Bergson “conduz a problemas filosóficos que permanecerão insolúveis, porque estão inversamente colocados” (BERGSON, 1974, p.145).

violência ao espírito, escalar de volta a inclinação natural da inteligência” (BERGSON, 2005a, p.32); buscar nosso objeto recorrendo primeiramente à intuição, porque “na falta do conhecimento propriamente dito, reservado à pura inteligência, a intuição poderá nos fazer apreender o que os dados da inteligência têm aqui de insuficiente e nos deixar entrever o meio de completá-los” (BERGSON, 2005a, p.192).

A inteligência parte da imobilidade dos símbolos ou conceitos já prontos para chegar ao real, ao movimento, trabalhando sobre o fantasma da duração. A intuição não se instala em conceitos pré-fabricados, pelo contrário, ela começa por afastar os conceitos, partindo da duração, pois o pensamento é um movimento, ou seja, pensar intuitivamente é buscar a mobilidade, o fluxo contínuo das coisas, a água viva.

A intuição designa antes de tudo, para Henri Bergson, um método que torna possível o conhecimento imediato da realidade, do objeto do conhecimento, da realidade movente. Ela é um conhecimento sem a mediação dos símbolos reificados, sem a tradução. Na intuição, alguma coisa se apresenta, se dá em pessoa, ao invés de ser inferida de outra coisa e concluída.

O que marca portanto o método próprio da metafísica bergsoniana, com base na intuição, é a necessidade de apreender uma realidade em absoluto, de colocar-se nela sem a intermediação dos símbolos e pontos de vista, de apreender o objeto para além de toda a tradução ou representação simbólica, de ter uma intuição da realidade ao invés de fazer sua análise.

Porém este postulado da intuição bergsoniana engendra um problema epistemológico: como é possível conhecer a realidade movente de modo imediato, sem a mediação de símbolos, se nossa relação com a realidade é mediada por signos, palavras, enfim, pela linguagem?

A linguagem, em sentido amplo (isto é, englobando língua, fala, palavra, símbolo, imagem, cor, etc.) é nossa via de acesso ao mundo, ao pensamento, à realidade. Mas ela é simbólica, representa, exprime alguma coisa que é diferente dela. O símbolo verbal (o signo) nos remete a coisas que não são palavras: coisas materiais, ideias, sentimentos, pessoas, valores, etc. Por exemplo: a palavra água pode representar líquido, rio, lágrima, pureza,

fluxo, tempo, duração, etc. Ela simboliza tudo isso, mas não pode ser confundida com a coisa em si.

De acordo com Lúcia Santaella:

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta signica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo-a-corpo e sensual com o sensível. (SANTAELLA, 1988, p.71)

A linguagem artística, sobretudo a linguagem literária, aparecerá para Henri Bergson como um exemplo de que é possível criar uma linguagem diferente daquela usada habitualmente, funcionalmente, repleta de símbolos reificados, cristalizados. A linguagem dos artistas aparecerá, antes de tudo, como um exemplo de que é possível a criação de uma expressão mais aderente a seu objeto, pois ela, fundamentada na intuição, suspende a função utilitária da linguagem habitual, gerando muitas imagens diversificadas, imagens em duração. Para Bergson “a filosofia, tal como a concebo, aproxima-se mais da arte do que da ciência” (BERGSON apud SOCHA, 2009, p.178).

Os artistas de acordo com Henri Bergson seriam pessoas que vez por outra, desligados, libertos da visão pragmática da vida, desatentos relativamente à consciência prática, conseguem levar-nos a descortinar, para além da fixidez e da monotonia percebidas por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, “a novidade incessantemente renascente, a movente originalidade das coisas” (BERGSON, 2006d, p.121).

Esse desligamento do conhecimento real do interesse pela vida diz respeito a uma espécie de “distração”, que se dá em relação à tendência natural do ser humano de atenção à vida. A atitude dos artistas é a atitude do distraído que em virtude de sua distração, isto é, de seu desligamento em relação a certo sentido da ação prática, chega a alcançar a duração interior, o fluxo que é a realidade movente, a vida. A arte nos convida a uma percepção distraída, alargando nossa capacidade perceptiva e nos inserindo na intuição vislumbrada pelo autor da obra.

Mas vez por outra, por distração, a natureza suscita almas mais desprendidas da vida. Não me refiro a esse desligamento desejado, calculado, sistemático, que é obra de reflexão e de filosofia. Falo de um desligamento natural, inato à estrutura do sentido ou da consciência, e que se manifesta de pronto num modo virginal, por assim dizer, de ver, de ouvir ou pensar. Se esse desligamento fosse completo, se a alma não mais aderisse à ação por algumas de suas percepções, seria a alma de um artista como o mundo jamais viu ainda. (BERGSON, 1987, p.82)

Ao mobilizar nossa imaginação, a obra artística nos emancipa das restrições do recorte perceptivo da inteligência que percepção o real através da tomada de instantâneos do movimento, ou seja, ela nos liberta do mecanismo cinematográfico de nosso pensamento, do nosso modo habitual de pensar a mobilidade a partir do imóvel, possibilitando pela via estética o encontro com a totalidade fluente da duração, fazendo-nos ver, além do recorte utilitário, o que nossa percepção comum não consegue enxergar: acontecimentos imperceptíveis num certo lugar, num certo dia, a uma certa hora.

No bergsonismo a arte, particularmente a arte literária do romancista, vem se configurar como o horizonte da filosofia, ou melhor, a alusão à arte como referencial privilegiado para a filosofia, permeia os textos de Bergson e ressalta a literatura<sup>6</sup>. Parece ser na escrita literária que a filosofia bergsoniana projeta seus ideais: “a literatura, na qual a torção da linguagem, a produção de imagens e o contato entre distintos processos imaginantes prevalecem, vem se configurar como o horizonte da filosofia” (PAIVA, 2005, p.430).

Na compreensão de Henri Bergson, a arte literária funciona como estímulo para o pensar e para a expressão filosófica que nos transporta com precisão ao interior da realidade movente, do tempo real ou do ser que é duração. “Por isso as indicações de uma concepção de obra de arte em Bergson apontam para o plano ontológico, e não psicológico”, esclarece Franklin Leopoldo e Silva (1994, p. 326).

---

<sup>6</sup> A literatura ocupa um lugar tão importante nos textos de Bergson que muito já se comentou sobre o caráter literário da filosofia bergsoniana. Permeiam seus escritos imagens literárias surpreendentes que dão a eles um lugar singular na história da filosofia. Bergson recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1928.

No livro *As duas fontes da moral e da religião* (1978), por exemplo, o filósofo Henri Bergson faz referência à composição literária, e detecta nela uma inteligência que é diferente da inteligência intelectual (inteligência que é pensamento espacializado). Na obra literária encontramos outro tipo de inteligência: uma inteligência que faz coincidir o autor e seu tema e que apresenta similitudes com aquilo que ele chama de a intuição: “Quem se empenha na composição literária terá verificado a diferença entre a inteligência entregue a si mesma e aquela que consome com o seu fogo a emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu assunto, isto é, de uma intuição” (BERGSON, 1978, p.38).

O escritor, em seu fazer literário, em seu empenho de expressar a mobilidade contínua e de nos levar à compreensão do que foi por ele intuído, ao escrever, majora a qualidade versátil das palavras, desfocando seus significados convencionais, de modo a “[...] fazer-nos esquecer que ele está empregando palavras” (BERGSON, 2009, p.46). Seu objetivo é o de expressar as ondulações ou o ritmo do pensamento real, concreto, vivo, em duração, em movimento: “O ritmo da linguagem tem como único objetivo reproduzir o ritmo do pensamento [...]” (BERGSON, 2009, p.46).

No capítulo intitulado “Alógica da sensação”, tentaremos mostrar que Clarice Lispector, no seu texto *Água viva*, usa palavras, signos, pois não há como se exprimir, como escrever, se não usarmos signos. Mas a escritora, escrevendo de modo intuitivo, na distração, se recusa a usar a linguagem comum que busca apenas fins práticos, úteis ou apenas a comunicação. Ela vai para além dos símbolos, do campo da representação, da falta, da incompletude, usando novos sinais e novas articulações, colocando a linguagem no fluxo intensivo, na mobilidade contínua, na temporalidade, transmitindo sensações, produzindo o real, o movimento duracional, revelando-nos o ser. A personagem narradora vai falando de modo contínuo, sem pausas, como se a vida (o real, a duração) ficasse jorrando dentro dela.

Essa linguagem e sintaxe no jorro, no esporro, que não para nunca em seu devir, tem um caráter político, pois não compactua com o que nos circunda (a indústria cultural) e que tenta nos imbecilizar, nos enredar com seu embuste, opiniões best-sellers, idéias best-sellers, livros Best-seller, como veremos no capítulo a seguir.

## 2. CAPITALISMO TARDIO E CÉREBRO ADORMECIDO.

Muita coisa no capitalismo tardio<sup>7</sup> parece conspirar contra nossa faculdade de pensar. Isto é, nos livros, jornais, revistas, filmes, músicas, internet, enfim, na produção artística e cultural organizada pela indústria cultural, encontramos sempre a mesmice, o lugar-comum, a pedra da estereotipia, o clichê. De acordo com Adorno e Horkheimer:

Apesar de todo o progresso da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a atividade trepidante, o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia. Ela se nutre do ciclo, do assombro— sem dúvida justificado— de que as mães apesar de tudo continuem a parir filhos, de que as rodas ainda não tenham parado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.139)

A expressão “indústria cultural” foi criada pela primeira vez por dois filósofos alemães, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em 1947, na obra *Dialética do esclarecimento*, para indicar uma cultura baseada na idéia e na prática do consumo de produtos culturais fabricados em série: “Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114); “Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.119), “Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.124).

Essa expressão significa que no capitalismo tardio as obras de arte são convertidas em mercadorias. Ou seja, o lucro e a lógica capitalista realizam a mercantilização da arte e da cultura, produzindo “mercadorias culturais”: a cultura transformada em mercadoria perde sua característica de cultura, para ser meramente um valor de troca. A obra de arte, como observa

---

<sup>7</sup> Neste trabalho estamos empregando a expressão “capitalismo tardio” na acepção que dá a esse termo Fredric Jameson. Para ele o capitalismo tardio é aquilo que designa a própria noção de pós-modernidade. Isto é, o capitalismo tardio é um novo momento no modo de produção capitalista, e só a partir dele podemos compreender o que se chama de pós-modernidade. JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio. Adorno ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP, 1996.

Bárbara Freitag, deixa de ter o caráter único, singular, deixa de ser a expressão da genialidade, do sofrimento, da angústia de um produtor (artista, poeta, escritor) “para ser um bem de consumo coletivo, destinado desde o início à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo seu valor estético, filosófico, literário intrínseco” (FREITAG, 1986, p.71-72).

Para Adorno e Horkheimer o capitalismo, ao início dos anos de 1940, possuía o sentido de uma sociedade totalmente administrada, onde os fenômenos do fascismo seriam as próprias expressões históricas de um capitalismo estatal, em que o controle técnico-administrativo e burocrático da economia adquiriam como correlatos, na esfera cultural, os fenômenos da indústria cultural e da cultura de massa.

Apesar dos tempos serem outros, a nosso ver, a análise crítica de Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento* permanece produtiva. Ou melhor: a crítica desses dois pensadores é bastante relevante para compreendermos o nosso próprio período, o nosso momento atual. Na visão de Fredric Jameson, por exemplo, a indústria cultural tal como desenvolveu Adorno, mesmo que se referindo a um momento histórico preciso, coloca-se como uma referência, um “modelo”, cuja aplicabilidade à compreensão da cultura pós-moderna é praticamente insuperável. Mesmo que não possamos mais falar em cultura de massas com o mesmo sentido que a expressão foi empregada nos anos 940, a lógica da mercadoria, naquele sentido criticado por Adorno, está mais do que nunca presente nas imagens e artefatos do capitalismo tardio.

Conforme Jameson:

Adorno não foi, com certeza, o filósofo dos anos 30 (o qual temo, tem de ser identificado retrospectivamente como Heidegger), tampouco o filósofo dos anos 40 e 50; nem mesmo o pensador do anos 60—estes são Sartre e Marcuse, respectivamente; e eu afirmo que, filosófica e teoricamente, seu discurso dialético antiquado era incompatível com os anos 70. Porém, há alguma chance de que ele possa se revelar ter sido o analista de nosso próprio período, o qual ele não viveu para ver, e no qual o capitalismo tardio esteve a ponto de eliminar os últimos resquícios da natureza e do inconsciente, da subversão e da estética, da práxis individual e coletiva e, com um impulso final, a ponto de eliminar qualquer vestígio de memória do que não mais existia na paisagem pós-moderna. (JAMESON, 1996, p.18)

A obra de arte, principalmente a literatura, no capitalismo tardio ou avançado, continua sendo transformada em mercadoria. E pela transformação em mercadoria, a obra literária fica reduzida a um meio para o seu próprio consumo. Estas mercadorias, estes romances produzidos para o consumo da massa e que geralmente tornam-se “best-sellers” nas listinhas dos mais vendidos da famigerada revista *Veja* e adormeça seu cérebro, são produtos culturais destinados à diversão, relatos fáceis, repletos de clichês, que têm o objetivo de imbecilizar o leitor ou infantilizá-lo, mantê-lo em um estado torpe, inativo, alienado, e essa condição em que o sujeito se transforma é a consagração de todas as intenções da indústria cultural.

A indústria cultural, que transforma a literatura em mercadoria, permanece a indústria da diversão. Ela vende cultura. E para conseguir seus objetivos deve seduzir e agradar o consumidor e não o fazer pensar: “Exatamente como os objetos dos filmes cômicos e de terror, o pensamento é ele próprio massacrado e despedaçado” (ADORNO; HORKHEIMER, 129). Nesse sentido, a cultura é tida apenas como lazer e entretenimento, de modo que tudo o que nas obras de arte significa trabalho da imaginação, da sensibilidade, da reflexão, da inteligência e da crítica não tem interesse, não vende.

De acordo com Adorno e Horkheimer, o leitor, dentro desse contexto mercadológico não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, pois o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento — mas através de sinais. “Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Idéia do todo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.128).

A literatura compreendida como mercadoria, como produto cultural integrado à lógica do mercado ou do capitalismo tardio, pensada e projetada pela indústria cultural, antes de tudo, para agradar ao consumidor, atender às suas expectativas, funciona como uma espécie de ópio, droga, anestesiando o cérebro do leitor, deixando-o adormecido ou em repouso.

Uma pintura de Clarice Lispector chamada *Cérebro adormecido* (1975), parece ilustrar muito bem a condição em que se encontram muitos

cérebros no capitalismo tardio. Parece-nos que essa obra pictórica reveste-se de uma importância considerável pela luz que pode trazer para a leitura do seu processo criativo. Como observa Lucia Helena, os quadros de Clarice são muito significativos porque vêm somar aos seus escritos, podem ser considerados suplementos: “O suplemento como categoria do pensamento discursivo não completa nada, apenas adiciona cotas de sentido” (HELENA, 1998, p.63).

O quadro *Cérebro adormecido*, depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa<sup>8</sup>, como observa Iannace (2009), traz sobre madeira ponteados esparsos, em vermelho e preto, em verde e em branco, deixa a descoberto veios pronunciados com esferográfica ponta fina na cor preta. Tom naturalmente mais claro apresenta o centro desse pinho-de-Riga.



(LISPECTOR, Clarice. *Cérebro adormecido*, 1975. Técnica mista sobre madeira, 29cm X 40cms. Acervo Fundação Casa Rui Barbosa).

---

<sup>8</sup> As pinturas de Clarice Lispector foram produzidas no ano de 1975. Totalizam dezessete, em madeira de pinho-de-riga, e uma, apenas, em tela. Elas são pequenas (medem em torno de 30 x 40cm) e encontram-se arquivadas na Fundação Casa de Rui Barbosa. Todos os quadros de Clarice Lispector reproduzidos aqui no nosso trabalho resultam de fotografias que Ricardo Iannace tirou no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e que estão no seu livro *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*.

Poderíamos enxergar nessa tela de Clarice Lispector o cérebro da própria escritora que no momento da criação encontrava-se a (dor) mecido, entristecido, por causa da depressão. Segundo Lucia Helena Vianna, “é dentro de um clima um tanto depressivo que a escritora passa a se dedicar a experiências com a pintura, como passatempo relaxante e terapêutico” (VIANNA, 2003, p.4). Mas em Clarice Lispector é difícil que o cérebro não seja tempestivo, mesmo quando se fala em adormecimento: “Ah se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei eu não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Isto é uma tempestade de cérebro e uma frase mal tem a ver com outra” (LISPECTOR, 1998a, p.77).

Parece-nos que essa pintura abstrata, livre da dependência da figura, Essa tela não ilustrando história alguma, representa, possivelmente, o retrato da condição do cérebro da maioria das pessoas no capitalismo tardio: um cérebro adormecido, em uma espécie de coma induzido, provocado por doses excessivas de produtos que vão ao encontro da lógica perversa da indústria cultural. A função desses produtos artísticos (livros, filmes, músicas, revistas, etc.) é impedir que o cérebro pense, pois pensar vai de encontro à lógica capitalista.

Neste contexto de indigência cultural, de cérebros adormecidos ou anestesiados, em que pensar se tornou um tabu ou um assunto que deve ser evitado, uma literatura do pensamento ou que apresenta uma vontade pensante é essencial porque ela cria “ruídos, obstáculos, surpresas que obrigam o leitor a se manter acordado e atento, retirando-o, através de usos fonéticos, sintáticos, semânticos inesperados, da sonolência, do torpor e da autossatisfação do habitual, do que já tenha sido digerido” (CÍCERO, 2012, p.64).

A literatura do pensamento funciona como uma espécie de linha de fuga que é transversal em relação às linhas de delimitação estanque ou de paragem da indústria cultural. Ela funciona, também, como protesto contra este capitalismo tardio que todos nós experimentamos como hostil, alienante, opressivo, que coisifica ou transforma o mundo em uma espécie de mercadoria, uma forma imobilizada. Ou considerada como máquina literária que entretém relações com outras máquinas, uma literatura do pensamento

funciona como máquina de guerra que se constrói sobre linhas de fuga e é exterior ao aparelho de estado, isto é, utiliza linhas de fuga para escapar do aparelho de estado do capitalismo tardio.

Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, afirmam que “a escrita esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentariedade, o aparelho de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.35). A escritura intuitiva ou pensante de Clarice Lispector, a nosso ver, apresenta esse caráter maquínico: ela é uma pequena máquina de guerra que serve para prejudicar a tolice do capitalismo tardio ou fazer dessa tolice algo de vergonhoso. Não tem outra serventia a não ser esta: denunciar a baixeza do pensamento sob todas as formas capitalistas.

Clarice sempre manifestou temor em relação àquilo que ela chamava de “opiniões best-sellers, ideias best-sellers” (LISPECTOR, s.d, apud GOTLIB, 2009, p.274), estereótipos, clichês. “Eu de tal modo desconfio de mim, com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço” (LISPECTOR, 2002, p. 63), “Estou escrevendo com muita facilidade, e com muita fluência. É preciso desconfiar disso”, (LISPECTOR, 1999c, p.375).

Ela, também, declarou ter medo da escrita de fácil digestão, escrita palatável, “com a ponta dos dedos”, submetida às imposições exteriores, que se assemelha à mercadoria para consumo, e por isso buscou no seu fazer literário a escritura plena, pensante, que trouxesse o choque, o fluxo, a complexidade, e despertasse o pensador que está adormecido em cada leitor.

A literatura de Clarice Lispector não busca agradar ao consumidor, produzir um fácil relato que atenda às suas expectativas. Pelo contrário, sua literatura do pensamento, no movimento, na água viva, produz um difícil relato que deixa de lado a “pura diversão”, frustra ou “decepciona” o leitor passivo, traçando uma linha de fuga para além da imagem estereotipada, da trivialidade, da imbecilidade, nos fazendo enxergar não uma imagem justa (verdadeira, padronizada, de acordo com a indústria cultural, de acordo com o poder), mas justo uma imagem poética, criativa, problemática, em duração, que comunica vibrações ao córtex, toca diretamente o nosso sistema nervoso, convertendo em potência o que era apenas uma possibilidade: o pensamento na duração.

Porque entregar-se a pensar é uma grande emoção, e só se tem coragem de pensar na frente de outrem quando a confiança é grande a ponto de não haver constrangimento em usar, se necessário, a palavra outrem. Além do mais exige-se muito de quem nos assiste pensar: que tenha um coração grande, amor, carinho, e a experiência de também se ter dado ao pensar (LISPECTOR, 1999c, p.23)

É por essa razão, por acreditar que o escritor é aquele artista que exercita o pensamento ou que coloca o pensamento em movimento, que Clarice Lispector nunca se considerou uma profissional, mas sim uma “amadora” (LISPECTOR, 2011a, p.84), pois, se fosse, teria de agir segundo o programa da indústria cultural que proíbe o pensar autêntico, na duração, no movimento.

Gilles Deleuze argumentou em seu livro *A imagem- tempo* que o cinema é um modo de pensar, ou seja, é também uma maneira de fazer filosofia, mas em termos puramente cinematográficos (para esse filósofo o exercício do pensamento não é um privilégio da filosofia, na medida em que filósofos, cineastas, escritores, pintores, artistas, são antes de tudo pensadores).

Para Deleuze a imagem cinematográfica tem um efeito de choque sobre o pensamento e força o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo: “tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (DELEUZE, 2007a, p.190).

Em um movimento paródico (a palavra “paródico”, aqui, está sendo usada na acepção que dá a esse termo Linda Hutcheon<sup>9</sup>), gostaríamos de argumentar que a literatura é também um modo de refletir, de pensar, de colocar problemas filosóficos ou cognitivos, em termos puramente literários (da mesma forma que não existe uma filosofia “literária”, tampouco existe uma literatura “filosófica”. O que existe, sim, é um agenciamento maquínico que instaura uma zona de vizinhança).

---

<sup>9</sup>Para Linda Hutcheon a paródia não corresponde apenas à imitação ridicularizadora como é descrita nos dicionários. Ela é, também, uma forma de homenagear o texto anterior, o texto parodiado. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

É verdade que a literatura, fruto da indústria cultural, como demonstraram Adorno e Horkheimer, não está preocupada com o pensamento ou com questões filosóficas: o que importa para esse tipo de literatura são os conteúdos fabulativos e, portanto, a intriga, a “história ótima” com seu “final feliz”, destinados a divertir o leitor, a preencher as necessidades do mercado.

Porém, a nosso ver, a essência da literatura tem por objetivo mais elevado o pensamento e seu funcionamento. A literatura que nos interessa, que nos faz pensar, não é aquela que vem da indústria cultural, não rompe com ela, está ligada a uma prática confortável de leitura, mas sim aquela que desconforta, decepciona, faz entrar em crise nossa relação com o capitalismo tardio e sua axiomática mortuária, colocando o pensamento em duração.

Clarice Lispector, por exemplo, produziu uma literatura difícil, desconfortável, intuitiva, que restitui à literatura a pergunta, o questionamento, a “sophia” (sabedoria), o pensamento, a complexidade, abalando os estereótipos, os clichês, o senso comum. “Não é confortável o que te escrevo” (LISPECTOR, 1998a, p.16), “não escrevo para agradar ninguém” (LISPECTOR, 1971, apud MOSER, 2009, p.502). A literatura de Clarice é uma constante pergunta, ponto de interrogação, indagação, um sistema deceptivo, diria Barthes (2009), pois ela faz perguntas ao mundo, enquanto o mundo coisificado, transformado em mercadoria, tem necessidade de respostas, e “torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é um produto digerível” (SÁ, 1979, p.132).

Este adjetivo “pensante”, usado nesta pesquisa para qualificar os textos de Clarice, pareceu-nos adequado porque o trabalho dessa autora sempre foi, na verdade, sobre o pensamento: “ser cotidiano é um vício. O que é que eu sou? Sou um pensamento” (LISPECTOR, 1999a, p.18), declara a personagem de *Um sopro de vida (pulsações)*. O livro para crianças que ela escreveu, a pedido de seu filho Paulo, *O mistério do coelhinho pensante*, traz no título o termo “pensante”. A palavra “pensamento” aparece inúmeras vezes no livro *Água viva* (aproximadamente umas 26 vezes). A personagem – narradora está sempre a refletir sobre o pensar: “Fico me assistindo pensar. O que me pergunto é: quem em mim é que está fora até de pensar?” (LISPECTOR, 1998a, 62).

Evando Nascimento, nos seus textos, particularmente no livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, dialogando com Nietzsche e Jacques Derrida, usou a categoria “literatura pensante”: “Quase, eis a marca da ficção clariceana, entre filosofia e literatura, sem se fixar em nenhuma dessas instituições discursivas, mais além. Pensante, absolutamente pensante [...] (NASCIMENTO, 2012, p.55-56).

Todavia, o que chamamos aqui, nesta pesquisa, de “pensante”, significa pensamento em duração, no movimento do devir, no elemento líquido, norteado pela intuição compreendida como método. Nossa concepção de “pensante” está baseada no bergsonismo e em sua concepção de pensamento. Para Bergson, pensar mais profundamente, mais metodicamente, intuitivamente, é pensar em duração: “pensar intuitivamente é pensar em duração” (BERGSON, 2006d, p.32).

É como água, fluxo, mobilidade, duração, que o pensamento retorna à escrita clariceana, torna-se um dos temas centrais de sua ficção, como veremos no próximo capítulo.

### 3. PENSAMENTO EM DURAÇÃO.

O que significa pensar? “Todo mundo”, observa Deleuze, “pensa naturalmente que se presume que todo mundo saiba implicitamente o que quer dizer pensar” (DELEUZE, 2006, p.192). Mas é necessário colocar em questão essa imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral. “Refletindo um pouco”, afirma Clarice Lispector, “cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Simplesmente descobri de súbito que pensar não é natural” (LISPECTOR, 1999c, p.205).

De acordo com a interpretação corrente o pensamento é coisa do intelecto ou ele é o exercício natural de uma faculdade. Mas Clarice Lispector, a exemplo de Marcel Proust, Kafka, Sade, Masoch (alguns dos escritores privilegiados por Deleuze na sua reflexão a respeito do que significa pensar), é uma grande artista porque ela também rompeu com a imagem moral ou dogmática do pensamento: para essa autora pensar não é algo fácil, mas sim uma coisa dificultosa que exige um esforço: inverter a marcha de nosso pensamento lógico, romper com a passividade, sofrer a ação de forças externas que fazem pensar.

Para o senso comum o pensamento é coisa do intelecto. Em Latim pensar é “intelligere”, é coisa do intellectus. O pensar, dentro dessa perspectiva, é compreendido como “ratio”, entendimento, razão. Todavia o pensamento que encontramos ou pescamos nas entrelinhas de *Água viva* de Clarice Lispector distancia-se do pensamento racional que é regido pela inteligência lógica. Pensar, a partir das sugestões que encontramos no texto *Água viva* de Clarice Lispector, é, por via da intuição estética, traçar uma nova imagem do pensamento: não mais o pensamento habitual, tradicional, o exercício natural de uma faculdade, mas sim um pensamento invertido, dificultoso, que se situa “atrás do pensamento” lógico ou da inteligência: o pensamento em duração, em movimento, pois “o pensamento é um

movimento” (BERGSON, 2006c, p.145), “a vida em geral é a própria mobilidade” (BERGSON, 2006a, p.123), a água viva.

O que mais nos impressiona com relação aos textos clariceanos, acima de tudo, é esse caráter pensante ou esta capacidade de questionar as formas tradicionais do que é considerado “pensar”, inventando um pensamento singular: “Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.26).

Ao longo das obras de Clarice o pensamento assume muitas variações. Mas é sobretudo em *Água viva* que o tema do pensamento assume muitas variações ou improvisos: “atrás do pensamento, antes do pensamento, pré-pensamento, pensar-sentir, pensamento-sentimento, atrás do atrás do pensamento-sentimento, além do pensamento e pensamento- liberdade”.

Em *Água viva* a questão do pensamento ou do “atrás do pensamento” se torna uma espécie de “leitmotiv”, tema ou motivo principal que atravessa toda a obra, todo o texto, exercendo uma violência contra o pensamento, nos forçando a pensar naquilo que é necessário, o próprio ato de pensar: “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento”? (LISPECTOR, 1998a, p.30), “Atrás do pensamento — mais atrás ainda — está o teto que eu olhava enquanto infante” (LISPECTOR, 1998a, p.39), “Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.41), “Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1998a, p.42), “O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.44), “O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.60), “Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil; estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova pra 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, 1998a, p.62), “Atrás do pensamento atinjo um estado. Recusome a dividi-lo em palavras — e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos”(LISPECTOR, 1998a, p.65), “No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza” (LISPECTOR, 1998a, p.78).

A princípio, pareceu-nos que estas variações que o pensamento assume no texto dessa autora (pré-pensamento, atrás do pensamento, etc.) fossem equivalentes ao “inconsciente” psicológico ou psicanalítico, descoberto por Freud, pois em uma entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, a própria Clarice, ao descrever o seu processo criador, afirma ter elaborado seu texto de modo “inconsciente”: “Eu elaboro muito *inconscientemente*. Às vezes pensam que eu não estou fazendo nada. Estou sentada numa cadeira e fico. Nem eu mesma sei que estou fazendo alguma coisa. De repente vem uma frase” (LISPECTOR, 2005, p.150, grifo nosso).

Para Benjamin Moser (2009), o biógrafo de Clarice Lispector, o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* se refere “ao território do inconsciente que ela pretendia simular e provocar” (p.463). Segundo Carlos Mendes de Sousa, “em ‘Objeto gritante’ o que viria a aparecer mais tarde no livro *Água viva* como o ‘atrás do pensamento’, ou o it, é ali apresentado precisamente como o subconsciente” (SOUSA, 2012, p.393).

Contudo, pesquisando um pouco mais, abandonamos essa hipótese de equivalência entre as variações que o pensamento assume no texto de Clarice Lispector e o inconsciente psicanalítico, e chegamos à conclusão de que não é possível falar em inconsciente freudiano em Clarice Lispector. Isto é, a autora, ao se referir ao inconsciente em sua entrevista, não está empregando essa palavra para designar “as idéias latentes em geral, [...] ideias que se mantêm à parte da consciência, apesar de sua intensidade e atividade” (FREUD, 1969, p.330), ou “processos, como por exemplo, os processos recalçados, que, se fossem tornados conscientes, contrastariam de forma crassa com o restante dos processos conscientes” (FREUD, 2006, p.25).

Em *Água viva* e também nos outros textos de Clarice não encontramos o inconsciente psicológico ou psicanalítico porque a autora sempre demonstrou em seus textos um desinteresse pela psicologia. “Além do mais”, diz G.H., “a

‘psicologia’ nunca me interessou. O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico” (LISPECTOR, 1998c, p.25).

Se Clarice Lispector é avessa, contrária à psicologia, isso ocorre porque essa ciência é insuficiente para nos revelar a coisa em si, a duração, o tempo indivisível. Essa preocupação da escritora com o tempo (tempo compreendido como duração) vai criar uma aproximação, um diálogo entre literatura e filosofia. Olga de Sá, por exemplo, afirma que sendo a problemática de Clarice uma indagação ontológica, escapa ao enfoque psicológico: “Clarice Lispector, pelas suas preocupações com a consistência da vida expressas em sua escritura, situa-se mais no âmbito filosófico do que psicológico” (SÁ, 2004, p.280).

Concordamos com Olga de Sá: também achamos que Clarice Lispector situa-se melhor no campo da filosofia (particularmente no campo da metafísica intuitiva de Henri Bergson como buscaremos mostrar mais adiante nesta pesquisa) do que no campo da psicologia. A autora, a nosso ver, não emprega a palavra “inconsciente” para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não psicológica, ontológica<sup>10</sup>.

A hipótese que guia nossa investigação seria a de que o trabalho literário dessa autora sempre foi na verdade sobre o pensamento, instaurando uma zona de vizinhança, de coexistência com a filosofia. Não o pensamento lógico, racional, cartesiano ou existencialista, mas um novo tipo de pensamento: um pensamento atrás do pensamento habitual, que pensa por perceptos antes do que por conceitos, que está ligado diretamente à duração, à temporalidade, à intuição.

O pensamento em duração não é obra pura e privilegiada das categorias objetivantes da inteligência lógica porque a expressão da duração é interdita à consciência racional dotada de um caráter cinematográfico. Ele é um pensar a partir da intuição da continuidade indivisa e movente, a continuidade ininterrupta, pois “a intuição supõe a duração; ela consiste em

---

<sup>10</sup> Bergson, ao esclarecer o que é a intuição, fala em “inconsciente”, mas ele concebe o inconsciente como ontológico, e não como psicológico. Como esclarece Deleuze: “devemos compreender desde já que Bergson não emprega a palavra ‘inconsciente’ para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não psicológica — o ser tal como ele é em si”. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012. p.47.

pensar em termos de duração” (DELEUZE, 1999, p.22). Trata-se de um pensar que transcende as metáforas paralisantes da inteligência lógica, violentando nosso pensamento habitual, mobilizando nossa imaginação, acordando nosso cérebro adormecido e permitindo-nos a simpatia com a interioridade do ser que é movimento, com o núcleo temporal da realidade.

Nosso pensamento habitual, sob sua forma lógica, é o “pensamento primário” (LISPECTOR, 1998a, p.81): pensamento que é escravo da inteligência discursiva, da palavra considerada como símbolo ou metáfora, e que é incapaz de representar a verdadeira natureza da vida, a significação profunda do movimento duracional, da temporalidade. Isso acontece porque esse tipo de pensamento, no sentido usual, movido pela necessidade da comunicação, cria uma linguagem em função utilitária e pragmática que se exerce no tempo espacial e homogêneo, fixando a mobilidade do real e o colocando no domínio do tempo cronológico, o tempo do relógio. De acordo com Henri Bergson, “pensar um objeto, no sentido usual da palavra ‘pensar’, é tomar de sua mobilidade uma ou mais vistas imóveis” (BERGSON, 2006d, p.212).

“O pensamento em duração, o pensamento dito liberdade” (LISPECTOR, 1998a, p.82), que experimentamos ao lermos *Água viva*, é livre como ato de pensamento. Ele “liberta-se da escravidão da palavra” (LISPECTOR, 1998a, p.84), rompe as malhas da inteligência lógica que nos mantém dentro de uma realidade estrutural e calculável, estática, figurada, atingindo por meio da intuição a duração, o tempo real: “E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como ponte levadiça num futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje” (LISPECTOR, 1998a, p.23).

Quando estamos na duração é que podemos ser verdadeiramente livres. Segundo Henri Bergson, “o ato livre produz-se no tempo que decorre, e não no tempo decorrido” (BERGSON, 1988, p.152), “agir livremente é retomar a posse de si, é situar-se na pura duração” (BERGSON, 1988, p.159). A duração é o movimento da diferença em que o que entendemos por ser se revela devir ou vir-a-ser, continuidade ininterrupta, líquida, liberdade, imprevisível novidade.

A personagem narradora em *Água viva* habita poeticamente na pura duração. Na duração, nossas sensações, percepções e emoções se organizam de forma mais livre, viva e imprevisível: “Quanto ao imprevisível — a próxima

frase me é imprevisível” (LISPECTOR, 1998a, p.26), “O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisto” (LISPECTOR, 1998a, p.40-41), “Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas. Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre” (LISPECTOR, 1998a, p.27-28), “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (LISPECTOR, 1998a, p.31).

A condição dessa obra ficcional de Clarice Lispector, *Água viva*, não é a da consecução de um projeto, de um esquema. O que existe é a imprevisibilidade, a criação contínua de imprevisível forma, em meio à absoluta indeterminação, engendrando o novo, instaurando a diferença a cada instante-já e deflagrando o devir pleno de imprevisibilidade, da temporalidade, “o exercício de vida sem planejamento” (LISPECTOR, 1998a, p.22), no movimento.

Nada em Clarice Lispector é esquemático, pois o campo do programado com antecedência é o campo da previsibilidade e da repetição, o campo da indústria cultural que “consiste na repetição” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.127). Essa autora busca o imprevisto, a diferença, pois: “Se houvesse premeditação, eu me desinteressaria pelo trabalho” (LISPECTOR, 2011, p.83), “Quero a falta de construção” (LISPECTOR, 1998a, p.25), “trabalho com o indireto, o informal, o imprevisto” (LISPECTOR, 1998a, p.37).

Porém a ausência do projeto ou da premeditação não exclui o esforço dificultoso, a reflexão: “Sou espontânea, mas tenho uma *espontaneidade controlada*” (LISPECTOR apud SÁ, 1979, p.214, o grifo é nosso). O texto que nos é dado, *Água viva*, deseja uma falta de construção, mas ele é “atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor” (LISPECTOR, 1998a, p.25). O método intuitivo é esse fio condutor que controla, norteia o trabalho de criação da autora e coloca o pensamento e as palavras em duração, em fluxo intensivo, na vida compreendida como pura virtualidade, constante novidade, criação de diferenças: “Em cada livro eu renasço. E experimento o gosto do novo” (LISPECTOR, 2011, p.86).

Tudo que é vivo ou que flui apresenta formas indeterminadas, imprevisíveis, novas, líquidas. Por isso o pensamento em duração é um pensamento que retorna como água ou é um pensamento atrás da inteligência, “atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.41), na intuição ou na vida para além do bem e do mal, pois “a vida transborda a inteligência” (BERGSON, 2005a, p.50), é aquilo que difere de si mesma, é processo da diferença, invenção: “Eu me aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (LISPECTOR, 1998a, p.41).

Se “atrás do pensamento”, na duração, na intuição, na liberdade, “o pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1998a, p.42), é porque essa forma de pensar dificultosa que Clarice Lispector exercita na sua ficção acontece na vida de pura imanência, de fluxo intensivo, para além do bem e do mal. Vida que é pura potência, feita de virtualidades, instantes de caos, metamorfose, sem sentido, acontecimentos, perceptos, sensações, temporalidade.

O que é produzido pela linguagem poética de Clarice e pelos perceptos que a ela se atrelam é a metamorfose, o caosmos, fluxo do tempo, da quarta dimensão do instante-já, do acontecimento: “Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos — só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça. Só no tempo há espaço para mim” (LISPECTOR, 1998a, p.10), “Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo [...]” (LISPECTOR, 1998a, p.23), “Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo” (LISPECTOR, 1998a, p.32), “Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente” (LISPECTOR, 1998a, p.48).

A proliferação de perceptos estéticos que encontramos no discurso ininterrupto de *Água viva* nos conduz à mobilidade temporal. De acordo com Massaud Moisés, Clarice Lispector é a ficcionista do tempo por excelência. Para ele:

Clarice representa na atualidade brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinando às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço, mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante. (MOISES, 1967, p.192)

Porém, o tempo que aparece na ficção de Clarice não é o tempo cronológico, percebido por nossa inteligência lógica: o tempo divisível, o tempo do relógio, pois “nós dividimos o tempo quando na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio” (LISPECTOR, 1999, p.57).

Trata-se em *Água viva* de outro tempo, o tempo que é duração, imprevisibilidade, em que o passado, presente e futuro penetram um no outro e formam uma continuidade indivisiva: “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (LISPECTOR, 1998a, p.21).

Temporalidade onde o instante-já está sempre fugindo, está constantemente tornando-se passado: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998a, p.9).

O instante-já é o tempo real, duracional. E para expressá-lo é necessário que a palavra se desembarace daquilo que ela poderia ter de pesadamente espacial e passe a funcionar na liberdade, no fluxo, no movimento de devir, na quarta dimensão da temporalidade: “Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo”. (LISPECTOR, 1998a, p. 16), “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998a, p.9), “É que agora sinto necessidade de palavras— e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira

palavra foi até agora intocada.. A palavra é a minha quarta dimensão (LISPECTOR, 1998a, p.10).

A literatura é feita com linguagem e a linguagem é descontínua: palavras se sucedem em espaçamento. Ou seja, a linguagem é pesadamente espacial: “Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe” (MACHADO, 2001, p.168).

Porém, a palavra na duração, no fluxo intensivo e contínuo perde a solidez e significados fixos, cede lugar ao ritmo da temporalidade, do movimento indivisível que salta de perceptos em perceptos. Esses perceptos não estão encadeados, não se sucedem numa lógica do tempo cronológico, linear.

Se Clarice parece-nos uma grande pensadora não é porque ela fala de filosofia, tampouco porque aplica à literatura idéias filosóficas, mas porque ela se serve da intuição estética ou artística para colocar o pensamento em duração e conseqüentemente os signos literários em rotação, criando uma literatura pensante que esculpe o tempo: “Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento” (LISPECTOR, 1998, p.21)..

Porém, o que chamamos de “literatura pensante” não significa uma literatura filosófica, pois como nos mostra Nascimento “o pensamento, se há, vai além de qualquer saber local, específico, datado. Embora se insurja numa data, o pensamento é da ordem de um evento que nenhum dispositivo consciente, deliberativo ou mesmo volitivo apreende e dá conta” (NASCIMENTO, 2012, p.106). A literatura pensante não é uma escrita que imita a filosofia. Não se trata de imitação, mas de conjunção, devir. O devir cria uma zona de vizinhança com o filosófico.

A escritora, Clarice Lispector, é profundamente penetrada por um devir- filosófico e segue seu caminho na vizinhança da filosofia, colocando na cena da escritura a questão o que significa pensar, pois o pensamento não é um privilégio da filosofia. Porém, “onde o filósofo perde o ânimo, ela continua, vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber. [...] Não leu os

filósofos. E contudo juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques” (CIXOUS, apud SOUSA, 2012, p.103-104).

Os perceptos estéticos no movimento, na água viva, na liquidez de uma escritura lubrificada, na duração, se prolongam naturalmente em uma imagem-pensamento. Na ficção de *Água viva* é o pensamento que é encenado: o pensamento da vida, pensamento que reivindica o movimento infinito: “A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida” (LISPECTOR, 2005, p.106).

Clarice produz uma literatura pensante, traçando uma nova imagem do pensamento em duração, no movimento contínuo, na vida, tal como se desenvolve em um cérebro desperto, no pensar reflexivo, pois “o pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992a, p.53).

A literatura do pensamento, em duração, no fluxo, faz o movimento de devir, produz um choque no cérebro adormecido pelos textos literários oriundos da indústria cultural, tocando diretamente nosso sistema nervoso e cerebral com uma linguagem de vida, convertendo em potência o que antes só era possibilidade: o pensar duracional, na intuição. Ela, porque é devir, processo, vir a ser, produz uma zona de indiscernibilidade, de indiferenciação, de metamorfose, de caos, pois “não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam” (DELEUZE, GUATTARI, 1992a, p.59).

Mas paradoxalmente, essa literatura pensante, na metamorfose, na transformação contínua, no caosmos mental, “uma composição do caos, que dá a visão ou a sensação, de modo que constitui um caosmos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992a, p.263), não perde sua singularidade, não deixa de ser um texto literário, pois essa zona de conjunção com a filosofia ou outros domínios ou áreas extrínsecas ao discurso ficcional, foi criada com meios literários: palavras (a matéria prima do escritor) em movimento duracional criando uma espécie de gagueira na própria língua; uma sintaxe incomum, desviante, na sensação, que revela a vida nas coisas; um estilo de escrever que produz uma

espécie de música. Como observa Deleuze: “Pode se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, *sob a condição de criar os meios literários para tanto*” (DELEUZE, 1997b, p.11, grifo nosso).

O texto *Água viva* na sua metamorfose, no seu movimento duracional, de fato, como mostrou vários críticos, questiona a noção de literatura enquanto repositório de gêneros e estilos preestabelecidos (“Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”). Todavia, parece-nos que ele não perde a sua especificidade ou singularidade, não pode ser confundido com filosofia, pintura, cinema, música ou saberes de outros domínios porque não imita, mas faz devir por conta própria, respondendo a suas próprias questões ou procurando resolvê-las com seus próprios meios, literários, ficcionais (a ficção literária): “É ficção sim. Pois não me aconteceu nada em relação à personagem, além do fato de eu jamais ter sido pintora” (LISPECTOR, 2011a, p.81), “A literatura sempre existiu e sempre existirá, porque a palavra é importante para o homem. E a literatura sempre viveu em crise” (LISPECTOR, 2011a, p.84).

A despeito da vizinhança e do efetivo diálogo entre literatura e outros territórios (particularmente com a filosofia) que encontramos no texto de Clarice, acreditamos que o texto dessa autora não deixa de ser literário ou poético, pois como observa Nunes (1999, p.15) “os poetas não deixariam de ser poetas indo à filosofia, nem os filósofos deixariam de ser filósofos indo à poética”.

*Água viva* é um texto singular, incomum, em crise, em devir, fugindo das etiquetas, dos gêneros, movendo-se entre as coisas, mas permanecendo literário. Tudo acontece então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura de Clarice se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga. Não a literatura no sentido tradicional, ligada a um modelo representativo do texto, a literatura dos literatos, pois “os literatos são os de fraque e cartola” (LISPECTOR, 2011a, p.121), os intelectuais que de modo superficial buscam no seu fazer artístico as belas letras, o escrever bem, fazendo o falso movimento. Mas sim a literatura ligada a um modelo produtivo do texto, dos que escrevem na simplicidade, “Sou tão simples” (LISPECTOR, 1998a, p.32), na intuição, na imanência, na vida, fazendo da própria língua um

uso menor, escrevendo “o livro de quem não sabe escrever”, realizando o movimento real, o movimento da vida, o movimento do devir.

#### 4. A INTUIÇÃO COMO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE *ÁGUA VIVA* (VERSÃO FINAL) DE CLARICE LISPECTOR.

No capítulo desta pesquisa referente ao capitalismo tardio, procuramos mostrar que o pensamento crítico neste novo momento histórico é ele próprio massacrado e despedaçado. A intuição, dentro desse contexto pós-moderno, é ela também quase que completamente sacrificada à inteligência lógica, ou à razão instrumental<sup>11</sup>, torna-se uma espécie de lâmpada quase que apagada, “que só se reanima de longe em longe por alguns instantes apenas” (BERGSON, 2005a, p.290).

Todavia, onde existe um interesse pelo movimento duracional da vida, pelo pensamento reflexivo, como acontece no livro *Água viva*, de Clarice Lispector, a intuição se reanima, a lâmpada volta a brilhar, e o leitor é levado a experimentar uma visão direta da realidade movente. É na pura duração que mergulhamos então, uma duração na qual transcendemos a inteligência pura, nos libertamos do estado de “menoridade” que nos faz aceitar a autoridade do Capitalismo Tardio, e começamos a ter a coragem de fazer uso de nosso próprio pensamento, sem aceitar a autoridade de algum outro. De ousarmos pensar por conta própria, transformamos a racionalidade instrumental em uma racionalidade intuitiva, que coloca o pensamento em duração, no movimento, no fluxo, no devir, na mudança contínua, nas luzes, no esclarecimento.

Em vários textos Clarice Lispector faz referência à intuição ou faz uma relação entre a intuição e o processo de escrever: “Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha *intuição* mais do que a inteligência” (LISPECTOR, 2005, p. 96, grifo nosso), “Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por *intuição*, pois o certo sempre soa melhor” (LISPECTOR, 2005, p.118, grifo

---

<sup>11</sup> Aquilo que chamamos aqui nesta pesquisa de “razão instrumental” é fruto do Capitalismo Tardio ou é o que se encontra a serviço dele. Essa razão nos mantém adormecidos, incapazes de fazer uso público de nossa razão, isto é, de pensarmos por conta própria sem a direção do sistema capitalista. De acordo com Sílvio César Camargo, a razão instrumental “é a própria essência histórica do novo tipo de dominação que vem a se consolidar com o Capitalismo Tardio”. CAMARGO, Sílvio César. *Modernidade dominação: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.p. 29.

nosso), explica a autora, falando a respeito do seu processo de criação. “Meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo a minha capacidade de pensar e *intuir*” (LISPECTOR, 1998d, p. 93, grifo nosso), “Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a *intuição*, o instinto” (LISPECTOR, 1999c, p.149, grifo nosso), “Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a *intuição* toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha” (LISPECTOR, 1999c, p.255, grifo nosso), “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo *intuitivamente*” (LISPECTOR, 1999a, p.15, grifo nosso).

Parece-nos que todas essas referências à intuição que aparecem nos textos de Clarice Lispector não são gratuitas: elas apontam para algo que está nas entrelinhas de sua escritura, para essa outra coisa que precisa ser captada pelo leitor e que é a chave para compreendermos melhor como funciona a máquina literária dessa autora: máquina de guerra contra a tolice, a preguiça de pensar: “o que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão (LISPECTOR, 1998a, p.14).

Publicado em 1973, o livro *Água viva (versão final)*, ilustra bem, a nosso ver, um dos problemas fundamentais da escritura de Clarice Lispector: a questão do pensamento ou da busca por uma nova maneira de pensar relacionada à intuição como método.

Parece-nos que apenas aparentemente o método de composição desse texto estaria relacionado à improvisação, à maneira do jazz. Contrariando as próprias declarações da autora a respeito do método de composição de seu texto, segundo as quais *Água viva* teria sido escrito de modo não premeditado, “sem planejamento” (LISPECTOR, 1998a, p.22), acreditamos que tudo não passa de fingimento (“o poeta é um grande fingidor”)

e que o seu discurso de fluidez ininterrupto (com o uso de imagens em movimento, a preocupação constante com um tipo de escrita que fica atrás do pensamento, a trama tênue, sem uma história) foi planejado de modo metódico, com muita precisão, esmero, trabalho: “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando, até que saiu o livro” (LISPECTOR, 2011a, p.111).

*Água viva* é, na verdade, a versão final, “corrigida” de um manuscrito intitulado “Objeto gritante”. Na revisão, a autora fez algumas mudanças. Por exemplo: introduziu um narratário, ou um interlocutor fictício, mudou a profissão da narradora (de escritora, na versão original, ela passa à pintora). “Segundo palavras da própria autora, a revisão de “objeto gritante” consistiu em um processo de sucessivos cortes radicais, onde, ao final de quase três anos, praticamente a metade desse manuscrito havia sido eliminada” (RONCADOR, 2002, p.51-52).

Além disso, no seu processo de criação a autora se aproveitou de textos seus já existentes, como nos mostra Nolasco, se aproveitou de coisas que já estavam escritas, as crônicas por exemplo que escreveu no *Jornal do Brasil*, “e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, achando por bem reduzir algumas páginas” (NOLASCO, 2001, p.195-196).

A inserção desses textos em uma obra que se quer improvisada faz com que a mesma perca sua essência, pois os textos que a compõem já estavam escritos quando de sua produção. Portanto a obra não foi improvisada totalmente. Sem dúvida há improvisação em *Água viva*: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (LISPECTOR, 1998a, p.21). Todavia, a nosso ver, trata-se de uma improvisação norteada por um método especial, ou seja, uma improvisação dirigida, organizada, buscando um caminho singular.

O próprio título da obra (*Atrás do pensamento: monólogo com a vida*<sup>12</sup>), na sua gênese, é muito sugestivo: por um lado, indica que a autora, ao escrever seu texto, está constantemente no encalço ou em busca de outra

---

<sup>12</sup> A primeira versão de *Água viva* é de 1971 e recebeu o título de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, como nos mostra o biógrafo Benjamin Moser. MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.457.

forma de pensamento. Por outro lado, indica que o pensamento outro que está sendo buscado situa-se atrás do pensamento natural, habitual, lógico. De acordo com a própria autora: “este livro, [por razões óbvias], ia se chamar *Atrás do pensamento*. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas — na ocasião de publicá-las — não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de *Objeto gritante* ou *Atrás do pensamento*. (LISPECTOR, apud SOUSA, 2012, p.80).

A hipótese que guia esta pesquisa seria a de que o trabalho literário dessa autora sempre foi na verdade sobre o pensamento. Não o pensamento primário, racional, cartesiano. Tampoco o pensamento calculador do Capitalismo Tardio. Mas uma outra coisa, outra modalidade de pensamento: o pensamento afastado ou atrás da lógica, da inteligência pura, da razão instrumental, que a nosso ver está ligado diretamente à intuição, conforme é possível depreender dos fragmentos abaixo.

Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1998a, p.12)

No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. Que silêncio. “Deus” é de um tal enorme silêncio que me aterroriza. Quem terá inventado a cadeira? É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar. O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. (LISPECTOR, 1998a, p.78)

O pensamento, sob sua forma puramente lógica, é incapaz de compreender a verdadeira natureza da vida, a significação profunda do movimento, do fluxo do vivido imanente. A personagem narradora em *Água viva* não descarta o pensamento lógico ou a inteligência, pois parece ter a consciência de que “a intuição somente será comunicada através da inteligência” (BERGSON, 1974, p.128). Todavia procura se afastar dele e se aproximar de um novo tipo de pensamento, um pensamento na duração: pensamento que pensa intuitivamente, em contínua mudança, que busca captar pela intuição ou instinto desinteressado a matéria-prima da vida, o

movimento, o fluxo, o devir, a dimensão da temporalidade: “Vou adiante de modo *intuitivo* e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre meus motivos” (LISPECTOR, 1998a, p.22, grifo nosso), “E nada planejo no meu trabalho *intuitivo* de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto” (LISPECTOR, 1998a, p.37, grifo nosso), “Quero lonjuras. Minha selvagem *intuição* de mim mesma. Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade” (LISPECTOR, 1998 a, p.23, grifo nosso), “Uma vez eu disse por pura *intuição* que a tartaruga era um animal dissossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo” (LISPECTOR, 1998a, p.50, o grifo é nosso).

Podemos inferir, a partir de todas essas referências constantes ao longo do texto de Clarice Lispector, que a *intuição* está no centro da composição de *Água viva* ou ela é quem norteia o trabalho da escritora, pois onde existe uma preocupação com a vida, com o fluxo, com o movimento contínuo, a *intuição* que ficou subjugada, quase totalmente, à inteligência, reanima-se: “Sou ignorante demais para ser uma intelectual. Não sou uma literata. Não vivo no meio de livros, nem tampouco de flores e aves, como me acusam às vezes. Sou uma *intuitiva* [...]” (LISPECTOR, 2011, p.69, grifo nosso), “Eu não sou uma intelectualizada. Eu sou uma instintiva e uma *intuitiva*” (LISPECTOR, 2011a, p.84, grifo nosso).

Se essa obra, *Água viva*, nos parece genial, singular, é porque podemos verificar que ela não deriva apenas da inteligência lógica, entregue a si mesma; pelo contrário, ela nasce de uma inteligência que consome com o seu fogo a emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu assunto, isto é, de uma *intuição*.

Mas em que sentido a palavra *intuição* é tomada pela autora? Acreditamos que essa palavra é tomada numa acepção particular. Não é, em absoluto, como se poderia pensar, a *intuição* como coisa sentimental, nem intelectual e também não consiste em uma inspiração, um deixar-se levar simplesmente, principalmente pela capacidade de sentir, perceber e imaginar, inventar, a partir de determinado estímulo externo ou interno.

A *intuição* a que se refere constantemente a protagonista de *Água viva* é, a nosso ver, método rigoroso ou preciso que se opõe ao método cinematográfico de nosso conhecimento usual ou à inteligência lógica: é o

caminho escolhido por ela para nos inserir diretamente no coração do movimento, na duração, na mobilidade do ser, no fluxo indivisivo da temporalidade contínua: “Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. [...] Mais que um instante, quero o seu *fluxo*” (LISPECTOR, 1998a, p. 15, grifo nosso), “Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o *fluxo*” (LISPECTOR, 1998a, p.16, grifo nosso), “Fragmentária que sou e precários os momentos— só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim” (LISPECTOR, 1998a, p. 10), “Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é o elemento puro. É material do instante do tempo” (LISPECTOR, 1998a, p.32), “Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é precível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca” (LISPECTOR, 1998a, p.48).

Na percepção intuitiva nada é estável, tudo é processo, fluxo ou está em perpétuo estado de devir, criação. A própria escrita torna-se movimento puro. A realidade cria a si mesma continuamente, no registro da mais radical imprevisibilidade. É no âmbito da virtualidade que essa criação se processa. O ser em sua natureza aberta e inacabada faz-se em plena indeterminação, improvisação, mas imprevisibilidade norteada pelo método singular, pela intuição: “Estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga” (LISPECTOR, 1998a, p.43).

#### **4.1. A arte de Clarice Lispector como atividade metafísica.**

A propósito de *O som e a fúria*, de William Faulkner, Jean Paul Sartre escreveu que “uma técnica romanesca sempre remete à metafísica do romancista” (SARTRE, 2005, p.93), e que a tarefa do crítico é evidenciar essa peculiar forma de construir a narrativa. Para esse filósofo a crítica deve ser a exposição dos métodos, das regras, das técnicas do autor, na medida em que tais técnicas nos revelam uma metafísica.

O que chama mais a nossa atenção na leitura de *Água viva* não é o aspecto de conteúdo ligado à intriga, mas sim o modo como a narrativa de Lispector é construída, sua técnica romanesca, pois seu estilo esconde uma metafísica<sup>13</sup> que a nosso ver apela para a intuição compreendida como método.

O conceito de metafísica é de difícil definição, isto porque sofreu alterações ao longo da história da filosofia. Para Marilena Chaui (2005) a metafísica é a investigação em torno da clássica pergunta “o que é?”. Para ela, a mudança do vocabulário da Filosofia no curso desses 25 séculos indica que mudaram os modos de formular as questões e respondê-las, pois a Filosofia está na História e possui uma história. No entanto, sob essas mudanças profundas, permaneceu a questão metafísica fundamental: “O que é?”. Ainda, de acordo com essa filósofa, A história da metafísica pode ser dividida em três grandes períodos, o primeiro deles separado dos outros dois pela filosofia de David Hume: 1) período que vai de Platão a Aristóteles (século IV e III a. C) até David Hume (século XVIII d. C); 2) período que vai de Kant (século XVIII) até a fenomenologia de Husserl (século XX); 3) metafísica ou ontologia contemporânea, dos anos 20 aos anos 70 do século passado.

Aqui, nesta pesquisa, estamos usando a palavra “metafísica” compreendida como platonismo. Platão é considerado o fundador da metafísica enquanto possibilidade de transcendência. De acordo com Heidegger, “toda a filosofia ocidental é platonismo” (HEIDEGGER, 2007, p.166) e “com a interpretação platônica do ser como idéia começa a metafísica” (HEIDEGGER, 2007, p.166). Para Deleuze, a rigor, a história da metafísica confunde-se com a constituição do platonismo. Em vários momentos de sua obra, ele afirma: “A tarefa da Filosofia moderna foi definida: subversão do platonismo” (DELEUZE, 2006, p. 97).

Para Henri Bergson, a metafísica platônica seduz o pensamento desde a antiga filosofia grega até a filosofia de sua época, de modo que para ele “ainda hoje iremos filosofar à maneira dos gregos e reencontrar tais e tais de suas conclusões gerais sem ter necessidade de conhecê-los, na exata medida

---

<sup>13</sup>A nossa hostilidade à metafísica platônica (influência de Nietzsche) que faz a distinção de dois mundos, pela oposição da essência e da aparência, do verdadeiro e do falso, do inteligível e do sensível, não nos deixa enxergar que existe outra metafísica: a metafísica positiva ou intuitiva de Bergson que compreende o ser como duração, continuidade indivisível, movimento contínuo, devir.

em que nos fiamos ao instinto cinematográfico de nosso pensamento” (BERGSON, 2005a, p.341), “e em certo sentido se pode dizer que nascemos todos platônicos” (BERGSON, 2005a, p.53).

Parece-nos que existe em *Água viva* uma metafísica singular que não deve ser confundida com os sistemas metafísicos clássicos como o de Platão. No platonismo o ser é buscado na idéia, naquilo que é conforme a idéia e no ideal. A realidade das coisas é procurada acima do tempo, além do que se move, do que muda. “A Idéia é pura e imutável. Em outros termos, uma Idéia é aquilo que ela é e não pode ser outra coisa” (BERGSON, 2005b, p.108), “A Idéia é um arquétipo, um modelo perfeito, do qual a coisa sensível é uma cópia imperfeita [...]. Resumindo, as Idéias formam o mundo inteligível, isto é, o mundo da ciência, onde não há nem contradição nem devir” (BERGSON, 2005b, p.109).

No seu livro *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá observa que muitos críticos da obra de Clarice encontraram na sua ficção uma indagação ontológica, e “isso reforça a perspectiva, já delineada de que sua ficção aponta decididamente para o metafísico” (SÁ, 1979, p.141). Mas a metafísica de Clarice Lispector, que encontramos em *Água viva*, não busca, como faz Platão, a realidade das coisas para além da duração, do fluxo, da temporalidade. “No universo de Clarice Lispector”, observa Olga de Sá, “não parece existir lugar para qualquer tipo de platonismo” (SÁ, 1979, p.247).

A metafísica de Clarice Lispector, parece-nos, tem por centro a experiência da duração e busca, por meio da palavra poética, a experiência movente ou restituir ao movimento sua mobilidade: “Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada entendo— então adiro à vacilante realidade móvel” (LISPECTOR, 1998a, p.68). Trata-se de uma metafísica que é aquela do mundo em que vivemos, que procura apreender por um esforço de intuição a realidade movente da imanência que é a vida no seu todo, viva, considerada como uma evolução criadora: “nossa metafísica será a metafísica do mundo em que vivemos e não de todos os mundos possíveis” (BERGSON, 2006d, p.47). Ela, a autora, dispensando os símbolos e metáforas, coloca-se ou se transporta para o interior da mobilidade, da temporalidade real, para coincidir com o que ela tem de único, apresentando ao leitor diretamente o ser que é duração.

De acordo com Henri Bergson, “se existe um meio de possuir uma realidade absolutamente, em lugar de a conhecer relativamente, de colocar-se nela em vez de adotar pontos de vista sobre ela [...], a metafísica é este meio” (BERGSON, 1974, p.21). Para esse filósofo a intuição “é a investigação metafísica do objeto no que ele tem de essencial e próprio” (BERGSON, 1974, p.24).

Parece-nos que o estilo em *Água viva* está ao serviço de um esforço: expressar o ser que é duração, fluxo, temporalidade real, devir. A linguagem de Clarice Lispector no plano imanente, no processo contínuo, faz com que o ser que é acontecimento, movimento contínuo, água viva, devir, venha à palavra e apareça: “Vim te escrever. Quer dizer: *ser*.” (LISPECTOR, 1998a, p.33, grifo nosso), “O que estou te escrevendo não é para se ler — é para *ser*” (LISPECTOR, 1998a, p.34, grifo nosso), “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (LISPECTOR, 1998a, p.22), “O processo dói. Vir -a- ser é uma lenta dor boa” (LISPECTOR, 1998a, p.58).

A obra *Água viva*, que vai adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia, é o lugar onde o aconte(ser) é possibilitado ou o ser compreendido como movimento é revelado. Ela, a arte de Lispector, como atividade metafísica, metafísica intuitiva, é a grande sedutora, o grande estimulante para a vida: “Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva” (LISPECTOR, 1998a, p.23), “Em mim é profunda a vida. As madrugadas vêm me encontrar pálida de ter vivido a noite dos sonhos fundos” (LISPECTOR, 1998a, p.48), “Para cada um de nós e — e em algum momento perdido da vida — anuncia-se uma missão a cumprir? Recuso-me porém a qualquer missão. Não cumpro nada: apenas vivo” (LISPECTOR, 1998a, p.66). A metafísica intuitiva é uma metafísica da vida, da pura imanência.

Dentro de uma perspectiva idealista, o texto literário é compreendido apenas como representação: linguagem figurada. O real, o fluxo, a duração, a vida, na literatura, a partir dessa perspectiva, é algo que está sempre ausente porque representado por signos, palavras. É necessário, contudo, fazermos a crítica dessa concepção idealista do texto literário ou deste juízo de Deus que opera a partir de uma perspectiva metafísica (platônica), visto que pensar o

texto literário como representação coloca-o no campo da falta, da representação linguística.

O procedimento de Clarice Lispector de fundamentar sua linguagem na intuição, colocando a palavra na quarta dimensão da temporalidade, no fluxo, no movimento contínuo, produz imanência, realidade, transcendendo o campo linguístico, o campo das palavras discursivas, alcançando a vida, pois “a intuição caminha no próprio sentido da vida” (BERGSON, 2005a, p.289) ou “a intuição é o próprio espírito e, num certo sentido, a própria vida” (BERGSON, 2005a, p.290). Não esta vida prática, seca, ordinária, do dia a dia, na sua rigidez mecânica, petrificando ou imobilizando a duração, o fluxo, o pensamento. Mas sim a vida viva, compreendida como movimento, “nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas” (LISPECTOR, 1998a, p.68) para a nossa sede: vida não-alienada, imprevisível: “Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica” (LISPECTOR, 1998a, p.22), “Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente da vida” (LISPECTOR, 1998a, p.12).

A vida viva, na sua mobilidade contínua ou variação contínua, não é algo estático que se deixaria conter pela lógica entre limites precisos: ela é a própria mobilidade, água viva, um fluxo perpetuamente móvel, “a vida, ela, progride e dura” (BERGSON, 2005a, p.56), é algo que a inteligência, habituada à homogeneidade, à imobilidade, jamais constatará, pois a inteligência trata todas as coisas mecanicamente. Para percebê-la no seu fluir ininterrupto é preciso nos instalarmos na duração.

Para atingir a vida não basta representá-la através de palavras discursivas, pois o método discursivo é essencialmente um método indireto que em lugar de nos instalar diretamente na mobilidade contínua, no fluxo, procura conhecer o objeto girando ao seu redor, até que por fim consegue forjar um símbolo. Para tocar a vida, ter uma comunicação mais direta com a realidade movente, é necessário simpatizar intuitivamente com ela, misturar-se com ela, penetrando no seio do real, sem a intermediação da inteligência, da lógica, do símbolo ou da metáfora: “Sim”, afirma a personagem narradora de *Água viva*, “quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (Lispector, 1998a, p.12).

---

O texto *Água viva*, de Clarice Lispector, é uma instância produtiva e não representativa. Isto é, ele não funciona produzindo apenas símbolos, representações ou figuras de linguagem. Ele funciona como um “corpo sem órgãos” ou como as “máquinas desejantes” de Deleuze e Guattari (*Anti-Édipo*), produzindo realidade, fluxo, levando a linguagem até seu limite: “O que sou neste instante? Sou uma *máquina* de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue” (LISPECTOR, 1998a, p.79, o grifo é nosso).

Deleuze e Guattari, em *O Anti-édipo*, recusam a formulação do desejo em termos de negatividade (promovida pela Psicanálise), e argumentam que essa formulação do desejo como falta é instituída por uma concepção idealista (platônica). Assim que colocamos o desejo do lado da falta, fazemos dele uma concepção idealista (dialética, niilista) que o determina, em primeiro lugar como falta do objeto real. Mas o desejo ou as máquinas desejantes, máquinas literárias ou poéticas, não produzem fantasmas, representações, ideias. “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. [...] A falta é arrumada, organizada, na produção social” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.43-45).

Parece-nos que é um equívoco reportarmos o texto literário de Clarice Lispector à representação ou à metáfora ou ao símbolo (procedimento que é muito comum na maioria dos textos críticos sobre essa escritora a que tivemos acesso), porque fazendo isso estamos ainda operando no domínio da representação, fazendo um organismo, uma organização de órgãos, e ignorando o caráter desejante, deslizante, produtivo da escritura clariceana, sua potência revolucionária, intuitiva, seu corpo literário sem órgãos.

“O C s O”, esclarecem Deleuze e Guattari, “é desejo, é ele e por ele que se deseja” (DELEUZE, GUATTARI; 1996, p.28), “O C s O é o ovo. [...] o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.27). Ele nunca é um organismo, pois por mais que as máquinas-órgãos se enganchem sobre o corpo sem órgãos, “este permanece sem órgãos e nem volta a ser organismo no sentido

usual da palavra. Ele guarda seu caráter fluido e deslizando” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.29).

A escritura de Clarice Lispector no desejo, no fluxo intensivo de palavras, em um deslizamento contínuo, sem pausas, fazendo conjunções com outros fluxos (todo tipo de devir), supõe o “corpo sem órgãos”, ou seja, todo um funcionamento maquínico distinto dos organismos despóticos da máquina-idealista ou máquina-órgão que compreende a escritura literária como metáfora ou símbolo de algo que está sempre ausente. Todos esses organismos (interpretação, simbolismos, psicologismos, etc.) que a máquina celibatária chamada interpretação hermenêutica coloca em ação na hora de fazer uma leitura da obra são inimigos do corpo literário sem órgãos que é *Água viva*: “Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar- já pinte um ovo. E agora como na pintura só digo: ovo e basta” (LISPECTOR, 1998a, p.76, o grifo é nosso).

Dentro de nossa perspectiva seria mais produtivo fazer um uso intensivo do texto de Clarice Lispector, não colocando a questão metafórica ou simbólica ou figurativa, pois aprendemos com Deleuze que quando uma palavra entra no fluxo, numa outra sintaxe (sintaxe líquida), em outro regime de signos, ela nada mais tem de metafórico: “nunca se trata de uma metáfora, a metáfora não existe, só existe conjugações” (DELEUZE, 2004, p.142). No regime de signos em movimento, em duração, em água viva, o texto literário faz surgir perceptos que fazem surgir o acontecimento literalmente, em seu excesso de beleza ou de horror, sem nenhuma metáfora, tampouco simbolismo ou figura de linguagem.

A questão não é de fazer o juízo de Deus, arrancando o corpo sem órgãos da escritura de sua imanência, de seu movimento duracional, buscando interpretar as possíveis metáforas ou símbolos que o texto de Clarice traz, mas sim de colocar a questão do funcionamento: como esta máquina literária e desejante que é *Água viva* opera, funciona? “Como isso funciona? Eis a única questão” (DELEUZE, 2010, p.239).

Se o texto de Clarice nos parece tão vivo, tão intenso, tão sensual, tão co(movente), é porque ele não parte da representação, do símbolo ou da metáfora para reconstruir o movimento. Ele é uma máquina desejante que

funciona no movimento real, produzindo um fluxo ininterrupto, nos colocando de modo imediato no escoamento da água viva, no processo vital, na duração, na realidade movente do devir, na vida em toda a sua esquizofrenia, em toda sua imanência e temporalidade, pois “o escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três fluxos; mas eles são isso apenas porque minha duração é um fluxo entre eles e também o elemento que contém os dois outros” (DELEUZE, 2012, p.70): “Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que: estou quase livre de meus erros” (LISPECTOR, 1998a, p.18).

Não é para além do mundo sensível que Clarice Lispector, por meio de sua obra, nos conduz, muito ao contrário, ela nos transporta para dentro da vida oblíqua, imanente. A obra clariceana produz realidade, faz o movimento verdadeiro, porque ela é real na embriaguez da vida que se corporifica na linguagem. Por exemplo: ao descrever a levitação dos pássaros em *Água viva*, Clarice não representa o movimento das aves, não simboliza ou metaforiza, mas diz literalmente, “exatamente”, o que é o ficar suspenso no ar:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar apresa leve. Ou se entrega-o depressa ao dono para que ele lhe dê a maior liberdade relativa da gaiola. Pássaros — eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e gozar-lhes a levíssima presença de instante. ‘Gozar-lhes a levíssima presença’ dá-me a sensação de ter escrito frase completa por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros. (LISPECTOR, 1998a, p.45-46)

Clarice Lispector, ao escrever, não está comprometida com a indústria cultural que provoca o adormecimento do cérebro. Tampouco ela escreve para agradar ao leitor: “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar” (LISPECTOR, 1998a, p.76), “Que eu saiba, eu não fiz concessões” (LISPECTOR, 1977, apud GOTLIB, 2009, p. 572), “Mas eu não quero ser popular ..] Eu tenho a impressão de que se gostam de mim é porque estou sendo fácil. [...] Eu acho que não, porque a

gente estaria fazendo concessões. [...] Quando eu escrevo não penso nem no leitor nem em mim” (LISPECTOR, 2011a, p. 97).

O único compromisso dessa escritora é com a “vida oblíqua” que é muito íntima, literal, que nasce com o tempo e com ele cresce, que é produtora de realidade movente ou fluxo contínuo: “A vida oblíqua é muito íntima. Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir com palavras secas” (Lispector, 1998a, p.63), “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras.” (LISPECTOR, 1998a, p.20), “A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto” (LISPECTOR, 1998a, p.25), “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’ ” (LISPECTOR, 1998a, p.33).

Parece-nos que outro tema central do livro *Água viva* é a vida: vida compreendida como pura imanência, fluxo, mobilidade, virtualidade, imprevisibilidade, liberdade, criação, duração, devir, pois “as possibilidades de vida ou os modos de existência não podem inventar-se, senão, sobre um plano de imanência” (DELEUZE, 1992a, p.96).

A vida nessa obra literária é apenas outra palavra para o ser que é duração, imanência. Ela é o objeto de encontro, o signo privilegiado, o Fora, aquilo que é essencial porque nos força a pensar. Sem a violência de um signo que o acorde, o pensamento não pensa, o cérebro permanece adormecido. Segundo Deleuze, o ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural: “O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contigência do encontro que garante a necessidade daquilo que faz pensar” (DELEUZE, 2010, p.91).

A vida que jorra, imanente, sensível, não pessoal, duracional, comportando uma imensidade de virtualidade, de devires, de zonas de indistinção ou de indiscernibilidade, nos violenta, impulsiona o pensamento, põe a escritura em movimento, evita que o texto literário torne-se algo abstrato, apenas um artefato linguístico porque ela é movimento real.

De acordo com Henri Bergson, a vida em geral é a própria mobilidade e o essencial da vida reside no movimento que a transmite: “[...] a vida é um movimento, a materialidade é o movimento inverso e cada um desses dois movimentos é simples, a matéria que forma um mundo sendo um fluxo

indivisivo, indivisa também sendo a vida que a atravessa, nela recortando seres vivos” (BERGSON, 2005a, p.271). Para Deleuze, “é por uma força interna explosiva, que a duração se diferencia: ela se afirma e só se prolonga, ela só avança em séries ramosas ou ramificadas. Precisamente, a Duração chama-se vida quando aparece nesse movimento” (DELEUZE, 1999, p.76).

O texto literário quando se torna “demasiadamente” autorreferencial, metalinguístico<sup>14</sup> ou intertextual, sem um agenciamento, sem uma relação com a vida, com o fluxo intensivo, acaba tornando-se “belas letras”<sup>15</sup>, algo artificial, mecânico, morto, um mundo triste do significante onde o signo remete ao signo. O signo nesse regime significante acaba por ser considerado como “um símbolo em uma remissão constante do signo ao signo. O significante é o signo redundante com o signo. Os signos emitem signos uns para os outros” (DELEUZE, 1995, p.62).

A literatura compreendida como “belas letras” é um equívoco dentro de nosso ponto de vista porque os grandes escritores, aqueles que revelam a vida nas coisas, que libertam a vida em toda parte onde esteja aprisionada, não escrevem belamente (em uma remissão perpétua ao signo), mas, pelo contrário, eles escrevem sem enfeitar a palavra, traçando uma língua de fuga, se opondo ao regime significante, fazendo a linguagem inteira revelar seu fora, para além de todo signo, de toda gramática normativa ou sintaxe usual.

Clarice Lispector na entrevista à TV Cultura de São Paulo, em 1977, afirmou que escrevia simples: “eu escrevo simples. Eu não enfeito” (LISPECTOR, 2011a, p.184). O belo letrismo que encanta ou seduz muitos de nossos acadêmicos faz da escrita uma atividade diferente da vida, que teria os seus fins em si mesma. Todavia, “a escrita é um meio para uma vida mais do que pessoal, em vez de a vida ser um pobre segredo para uma escrita que não teria outro fim que não ela própria” (DELEUZE, 2004, p.67). Essa vida mais do que pessoal é uma vida que é pura potência, acontecimentos, singularidades.

---

<sup>14</sup> *Água viva* é também um texto metalinguístico, onde o ato de escrever tem como tema o próprio processo da escrita: “Este não é um livro, porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998a, p.11-12), “escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme por si mesma” (LISPECTOR, 1998a, p.11). Todavia, Clarice Lispector no seu processo criativo vai além do jogo metalinguístico, estabelecendo conexões com a vida, a duração. Ela não reduz sua escritura a um jogo estéril, sem vitalidade, como aquele encontrado em muitas obras superestimadas pela academia.

<sup>15</sup> O que chamamos nesta pesquisa de “belo letrismo” não está interessado nos instantes duracionais do ser, mas apenas em escrever bem, enfeitar a palavra, ter uma ótima redação e agradar aos críticos, os acadêmicos ou a indústria cultural.

Vida que não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. O conceito de virtualidade está sendo empregado aqui no sentido deleuzeano. Ele não é aquilo que não existe, mas aquilo que se opõe ao atual, que existe no estado de potência. “O que chamamos virtual não é qualquer coisa que falta à realidade, e sim que se engaja num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria” (DELEUZE apud VASCONCELLOS; FRAGOSO, 1997, p.19)

Escrever de modo criativo, dentro de uma perspectiva bergsoniana, significa, acima de tudo, fazer agenciamento ou a ligação do individual com o fora que não é exterior à linguagem, mas o exterior da linguagem, com o nervo da vida ou a nervura do real que é movimento, variação contínua. Ao escrevermos estamos afirmando a vida, ou melhor, vivenciando a vida em toda sua plenitude e potência: “Será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida? E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje” (LISPECTOR, 1998a, p.18).

Por isso Clarice Lispector afirma, em entrevista concedida a Julio Lerner, TV Cultura, 1977, que não se considera escritora, pois ser escritor, no sentido profissional, é fazer belas letras e isso ela não faz: “Eu não me considero uma profissional. Sou amadora” (LISPECTOR, 2011, p.70). E que nos intervalos, em que ela não escrevia, se sentia morta: “Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora” (LISPECTOR, 2011, p.174), “Eu acho que, quando eu não escrevo, eu estou morta” (LISPECTOR, 2011a, p.177).

Por intermédio da escritura ou do ato de escrever na duração, tomando como método a intuição, a autora sente-se viva e engendra com seu texto esse continuum virtual da vida que é feito de pura imanência, pois a escritura em variação contínua, em movimento perpétuo, em devir, em água viva, não é apenas código e não se efetua apenas ali, entre as palavras, entre os signos, em um exercício metalinguístico estéril. Pelo contrário: a literatura viva, na duração, é “a palavra pescando o que não é palavra” (LISPECTOR, 1998a, p.20), pescando a vida: “[...] quando escrevo não acho que esteja roubando minutos a vida. Afinal, escrever é viver também” (LISPECTOR, 2011a, p.49).

A vida é a materialidade da obra de Clarice, daí o título *Água viva*, mas a vida como jamais foi vivida, na duração, na intuição, pois a intuição é a vida ou aquilo que nos transporta para dentro da vida, uma vida como virtual, como potência do Fora: uma vida por vir, vida outra, violenta, misteriosa: “Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos — é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal” (LISPECTOR, 1998a, p.63), “Mas conheço também outra vida ainda. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta” (LISPECTOR, 1998a, p.64.).

Essa outra vida por vir escapa ao “mecanismo rígido que deparamos vez por outra, como um intruso, na continuidade viva das coisas humanas” (BERGSON, 1980, p.50), às limitações impostas pelo estado presente do mundo abraçado pela axiomática econômica e social do capitalismo que mortifica, barra todas as linhas de movimento, de fuga ou “mantém a energia dos fluxos num estado ligado sobre o corpo do capital como socius desterritorializado, mas que é também mais implacável do que qualquer outro socius” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.326).

É possível que Clarice tenha se inspirado na sua vida real, nos seus estados perceptivos habituais, cotidianos. Mas para os ultrapassar, para aceder a um outro tipo de percepção que excede a vida pessoal, para atingir perceptos como conjuntos de sensações, fixados na obra, que já nada devem ao sujeito que as sentiu ou experiências. A literatura para Clarice somente tem um sentido intensivo, produtivo, quando está relacionada a essa vida como ser da sensação. A vida potencializa a escritura e essa, por sua vez, afirma a vida.

Na sensação, não há um sistema a que podemos chamar significativo, sistema onde o signo remete para outro signo, em cada círculo e de um círculo para outro, em que o próprio conjunto de signos reenvia para um centro de significância. Mas sim um outro regime de signos: um regime intuitivo, formado por bloco de perceptos ou conjuntos de sensações que remetem para o signo vida. É um regime de signos muito diferente do regime significativo. É uma outra lógica. A “lógica da sensação”.

---

#### 4.2. A imagem-movimento de Clarice Lispector e a literalização

Encontramos em *Água viva* um pedido explícito para que o leitor ajude a parir o texto, pois a literatura somente existe nesta relação dialógica, neste diálogo contínuo entre escritor e leitor: “Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue [...]” (LISPECTOR, 1998a, p.11), “Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1998 a, p.33), “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1998a, p.14), “Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (LISPECTOR, 1998a, p.23).

A autora considera, portanto, a presença do leitor no ato da sua criação. Porém o texto de Clarice Lispector construído na duração, no movimento contínuo, norteado pela intuição como método, efetiva determinadas mudanças na percepção do receptor, buscando não o leitor tradicional, mas “um novo leitor” (SANTIAGO, 2004, p.232); rasurando o campo do querer-compreender a obra, do querer-explicar, pois a intuição é incompatível com as categorias explicativas ou analíticas, “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (LISPECTOR, 1998c, p.16).

A escritura no “riocorrente” de Clarice Lispector, na água viva, na duração, no fluxo intensivo, não admite explicações porque o comentário explicativo da obra esmaga as entrelinhas do texto e “se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p.19). *Água viva*, no seu devir intensivo, no seu movimento de água corrente, de devir, exige um novo leitor que no fluxo temporal da leitura não vai procurar interpretar a obra, buscando significados fixos, metáforas ou simbolismos, usando apenas a inteligência lógica, pois “entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia e a moça de 17 anos lia e relia o livro” (LISPECTOR, 2011, p.182-

183), “Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (LISPECTOR, 1998a, p.13).

A escritura de Clarice Lispector, na medida em que nos entregamos a ela, muda nosso modo habitual de perceber o texto literário, nos exige uma outra percepção: a percepção dinâmica que vai de encontro ao nosso modo habitual de perceber o texto literário como objeto de análise ou de interpretação. As imagens literárias que permeiam *Água viva*, imagens criadas pela intuição estética da autora, apresentam significados móveis que estão para além de uma só direção. São verdadeiras imagens-movimento que, mobilizando nossa imaginação, fazem com que percebamos a vida viva que escorre como água que brota da fonte ou da nascente, dilatando a nossa consciência, nos enaltecendo com um excedente de percepção: uma percepção dinâmica, molecular, líquida ou distraída, em que tudo fervilha e se movimenta, em que tudo é fluxo indivisivo, escrita em movimento, “quer dizer: ser” (LISPECTOR, 1998a, p.33), devir, processo: “Vir a ser é uma lenta e lenta dor boa” (LISECTOR, 1998a, p.58).

O leitor de *Água viva*, ao experimentar os estímulos textuais, as imagens-movimento, na duração, no devir, na “onomatopéia, convulsão da linguagem” (LISPECTOR, 1998 a, p.25), tem a sua percepção habitual de mundo e estética renovada, ampliada. Ele é levado pela autora a assumir um papel atuante e não apenas de decodificador (intérprete), realizando uma leitura que não é mais apenas uma análise, uma interpretação, mas sim uma experimentação: ajustando seu passo ao do texto, adotando seus gestos, sua atitude, seu andamento, seu movimento; coincidindo com ele, entrando em contato direto, lendo nas suas entrelinhas, nos seus vazios, nas suas lacunas, captando-o de dentro: “Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p.28).

Vivemos em um mundo saturado de imagens engendradas pela indústria cultural que reprimem a possibilidade de pensar ou adormecem nossos cérebros: imagens da televisão, do cinema, do outdoor, imagens das revistas, imagens dos livros mais vendidos, imagens dos livros de teoria da literatura. Essas imagens fixas estão sempre produzindo subjetividade, uma modelização que diz respeito aos comportamentos, à sensibilidade, à

percepção. “Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens”, observa Deleuze (2007, p.32).

A organização do mundo segundo clichês ou esquemas de percepção estabelecida acontece, de acordo com Bergson, porque frequentemente, em função das necessidades de nossa existência e da ação, do caráter seletivo de nossa percepção natural, não percebemos habitualmente a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber. “Portanto, comumente, percebemos apenas clichês” (DELEUZE, 2007a, p.31), clichês que circulam no mundo exterior, mas que também penetram em cada um de nós e constituem o nosso mundo interior, de tal forma que cada um só possui em si clichês psíquicos por meio dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o rodeia.

Essas imagens que caíram na condição de clichê acabam encobrendo as verdadeiras imagens que nos dão a visão do instante-já, da duração, do movimento afirmativo, da vida. O resultado disso é uma percepção molar ou sólida: percebemos menos ou nos acostumamos a só ver as imagens da mídia, do cinema hollywoodiano, da novela, da publicidade, enfim, imagens geradas pela indústria cultural e que têm interesse em nos encobrir as verdadeiras imagens que são “inteiras e sem metáfora” (DELEUZE, 2007, p.31) e fazem surgir a vida em si mesma, literalmente, em seu excesso de vitalidade, produtividade, potencialidade, virtualidade.

A arte, de acordo com o bergsonismo, nos oferece uma outra percepção e mostra-nos a realidade movente que nosso entendimento e nossa percepção natural não enxerga. “Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas” (BERGSON, 2006d, p.155), “O poeta é aquele para quem os sentimentos se desdobram em imagens, e as próprias imagens em palavras, dóceis ao ritmo, para os traduzir”(BERGSON, 1988, p.19).

As verdadeiras imagens que a arte cria vão de encontro aos moldes da percepção estabelecida (percepção molar), do senso comum, dos parâmetros de uma consciência obcecada com a ação, e alargam nossa percepção

fazendo-nos perceber ou ver aquilo que é menos óbvio e visível: o movimento de devir, a beleza dos pequenos gestos e das grandes paisagens

Elas têm a capacidade de apreender o fluxo, o devir, a temporalidade, nos transformando em videntes e produzindo realidade. Isto é, na sua potência, as verdadeiras imagens não são metáforas ou o símbolo de coisa alguma: são literalmente aquilo que dizem ser: a vida vista pela vida.

De acordo com Deleuze, o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, para fazer passar uma imagem verdadeira, que nos traga uma visão, uma imagem verdadeira, plena: “Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE, 2007, p.19).

Clarice Lispector, ao escrever, também se deparou com esta questão da página em branco: “Por que, realmente, como é que se escreve? Que é que se diz? E como dizer? E como é que se começa? E que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranqüilo?” (LISPECTOR, 1999c, p.156). Ela encontrou a resposta para essas perguntas, para suas inquietações, escrevendo de modo intuitivo, na duração, pois estava consciente de que vivemos em um mundo repleto de clichês e que, antes mesmo que o escritor se ocupe de preencher a página branca com palavras, movimento, temporalidade, vida, esse espaço já está ocupado, virtualmente, por um conjunto de clichês ou de imagens que caíram na condição de clichê.

Esses clichês acabam imobilizando o texto literário, não permitindo que o movimento (aquilo que existe em potência, virtualmente) venha a tornar-se uma realidade na escritura. Por isso, em *Água viva*, a escritora usa constantemente uma multiplicidade de verdadeiras imagens-movimento, perceptos, que nos dão a visão ou a sensação que é o oposto do clichê, nos inserindo diretamente na vida, na duração, no fluxo intensivo, o que a aproxima muito da proposta bergsoniana do uso da imagem para comunicar uma intuição. De acordo com a própria autora: “Penso tão depressa que não sei o que penso. Penso por imagens mais rápidas que as palavras do pensamento

pudessem captar. O vazio, e o não pensar, é o melhor estado mental para que as imagens se façam” (LISPECTOR, 2004, p.80).

Diferente das imagens estáveis, imagens de acordo com o senso comum, nas quais o sentido é fixo, unívoco, o movimento falso, as imagens em movimento ou perceptos estéticos de Clarice Lispector trazem com elas um potencial gerador de um movimento outro: o movimento real, “o secreto movimento íntimo do qual jorra leite” (LISPECTOR, 1998a, p.28). O discurso poético dessa autora, fundamentado na intuição, suspende a função utilitária da linguagem habitual, gerando muitas imagens-movimento, visões ou sensações de uma vida não pessoal ou de uma possibilidade existencial distinta dos estados vividos, de um devir-outro como despersonalização do sujeito.

Essas imagens-movimento não são simples símbolos ou metáforas. Elas são vitais, literais, funcionando ela própria, a escritura dessa autora, como uma espécie de caleidoscópio de imagens: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras num caleidoscópio (LISPECTOR 1998a, p.14), “Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (LISPECTOR, 1998a, p.31).

De acordo com Lúcia Helena, “narrando ciclos de vida, captados no instante-já, a protagonista de *Água viva*, nomeada pelo pronome ‘eu’, é um sujeito em flashes, que se constitui como um caleidoscópio: um sujeito ‘vindo a ser’, cujas partículas fluem num marítimo balé, entre algas e águas vivas” (HELENA, 2010, p.71).

O nome “caleidoscópio” deriva das palavras gregas “kalos”, belo, “eidos”, imagem, e “escopeo”, olhar (para) observar. O caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um pequeno tubo de cartão ou de metal, com pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis de efeito visual. Ele é um objeto que nos permite uma nova percepção do real que ultrapassa a visão e a percepção ordinárias que buscam fixar o movimento.

A nossa visão habitual é cinematográfica: ela parte da imobilidade para compreender o movimento. O simples ato de sermos caleidoscópios

permite que tenhamos uma visão direta da duração, voltando nossos olhos para o fluxo, para a água viva que é a realidade movente, um mundo em que a imagem é igual ao movimento. Todas essas imagens-movimento geradas por Clarice Lispector constituem uma espécie de plano de imanência: o plano de imanência, é o agenciamento maquínico das imagens em movimento. O movimento tomou tudo, e não há lugar para o fixo.

No nosso dia a dia “a verdadeira vida está ausente” (RIMBAUD, 2007, p.154-155) ou estamos com certeza fora da vida autêntica, engessados, transformados em fantoches. A vida de todos os dias, com sua rigidez, não é flexível e dinâmica, um organismo vivo, “pois o mundo qual nossos sentidos e nossa consciência nos introduzem habitualmente não é mais que a sombra de si mesmo; é frio como a morte” (BERGSON, 2006d, p.147-148).

Essa rigidez se manifesta nas nossas atitudes, gestos, conceitos, símbolos, palavras, textos. Nossa vida diária é água estagnada, esgotada, sem vitalidade, é mecânica, uma vida que caminha para a imobilidade, para a morte. Todavia a vida viva, na água viva, na mobilidade, no fluxo, na liquidez, se caracteriza por uma notável energia dinâmica, imprevisibilidade, liberdade, criação, perversão dos códigos estabelecidos.

Clarice Lispector em *Água viva*, por meio de suas imagens em movimento, mobiliza nossa imaginação, fazendo com que percebamos a vida viva que escorre como água que brota da fonte ou da nascente, dilatando a nossa consciência, nos enaltecendo com um excedente de percepção: uma percepção estética, molecular, líquida ou distraída, em que tudo ferve e se movimenta: as coisas, os bichos, as plantas, as flores:

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de ter dado. Seu perfume é mistério. Quando profundamente aspirada toca no fundo do íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. [...] Já o cravo tem uma agressividade que vem de certa irritação. São ásperas e arrebitadas as pontas de suas pétalas. O perfume do cravo é de algum modo mortal. [...] O girassol é o grande filho do sol. Tanto que sabe virar sua enorme corola para o lado de quem o criou. [...] A violeta é introvertida e sua introspecção é profunda. Dizem que se esconde por modéstia. [...] A sempre-viva é sempre morta. Sua segura tende à eternidade (LISPECTOR, 1998a, p.52-53).

A vida viva não é um conceito estático que se deixaria representar pela linguagem ordinária, pela palavra instrumentalizada, fora de qualquer desejo, ou por imagens que caíram na condição de clichê. A vida é um fluxo perpetuamente móvel que coloca em questão os fluxos decodificados, axiomáticos, mortuários, de capital, de dinheiro, de trabalho, de mercadorias, de informações. E para atingirmos esse fluxo vital é necessário o trabalho árduo de simpatizar intuitivamente com ele, nos transportando para dentro da duração. O melhor modo de compreendermos a vida em sua imanência, devir, mobilidade, é nos colocarmos nela diretamente, sem a intermediação de símbolos, palavras de sentidos fixos ou figurados. E serão as imagens-duração, na sensação, oriundas da faculdade fabuladora fundamentada na intuição, que nos levarão ao coração do movimento.

Para comunicar a visão da fluidez do movimento, da duração, do tempo, é necessário um modo de expressão tão fugidio quanto o próprio tempo. Nesse sentido, Henri Bergson, em um primeiro momento, apresenta a metáfora como capaz de sugerir essa visão ao interlocutor, e propõe o uso de imagens e metáforas para expressar e tornar possível a comunicação da essência temporal do real: “Comparações e metáforas sugerirão aqui o que não poderemos chegar a exprimir. [...] há casos que é a linguagem imagética que fala conscientemente com propriedade e a linguagem abstrata que fala inconscientemente de maneira figurada” (BERGSON, 1974, p.128).

No entanto, o próprio Henri Bergson é quem nos alerta para a impossibilidade de representar o real, através do uso de imagens. No seu texto “Introdução à metafísica”, ele afirma que a utilização de imagens e metáforas para expressar a vida, a realidade movente, encontram uma limitação porque nenhuma comparação ou metáfora podem dar conta do movimento que progride, da evolução criadora ou do desenrolar da duração. De acordo com esse filósofo: “o desenrolar-se de nossa duração se assemelha em certos aspectos à unidade do movimento que progride, em outros, a uma multiplicidade de estados que se espalham, e nenhuma metáfora pode dar conta de um desses aspectos sem sacrificar o outro” (BERGSON, 1974, p.22-23)

Clarice Lispector utiliza no seu texto *Água viva* uma multiplicidade de imagens para dar conta da vida, para nos transportar diretamente para o fluxo

da duração, o que a aproxima muito da proposta bergsoniana do uso da imagem para comunicar uma intuição. Entretanto, as imagens usadas pela autora trazem uma singularidade, um diferencial: não são imagens segundo um sentido figurado, metafórico.

Em Clarice Lispector, a exemplo do que ocorre na obra de Kafka, não vigora nenhuma metáfora, nenhum simbolismo, mas literalização. A metáfora ou o símbolo representam o movimento duracional ou fazem o falso movimento, porque são representações: estão no lugar do fluxo ou substituindo o fluxo indivisivo. As imagens em movimento engendradas pelo discurso poético de Clarice Lispector levam a língua ao limite da expressão, produzem o movimento real, são literais porque acontecem na mobilidade contínua da linguagem em duração nos permitindo ver e ouvir literalmente a vida de pura imanência, no seu fluxo, no instante-já. Elas formam uma sequência de estados intensivos em que “não há já designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem consignação de metáforas segundo um sentido figurado. Mas a coisa como as imagens formam exclusivamente uma sequência de estados intensivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.47).

A ficção em *Água viva* é, nesse sentido, a busca de escrever na vida, na duração, procurando uma escrita que não é representação do real, mas o próprio real em seu processo de *acontecimento*, de devir, pois “a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.57).

#### 4.3. A Lógica da sensação.

A arte de Clarice Lispector é a conservação dos acontecimentos puros, hecceidades: “hecceidades, acontecimentos”(DELEUZE, 2004, p.173). Em *Água viva* algo está sempre por acontecer: “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me *acontecer*” (LISPECTOR, 1998a, p.22, grifo nosso). Esse “algo” que acontece ininterruptamente no texto de

Clarice são os instantes de vida, de metamorfose contínua, de duração indivisível, de mobilidade ininterrupta, de fluxo, de visão, que subitamente são fixados, conservados pelo artista: “Agora é um instante. Já é outro agora. E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já. Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas” (LISPECTOR, 1998a, p.27), “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem — fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância” (LISPECTOR, 1998a, p.13), “Mais que um instante, quero o seu fluxo” (LISPECTOR, 19998a, p.15), “O que te direi? Te direi os instantes” (LISPECTOR, 1998a, p.20), “Novo instante em que vejo o que vai se seguir. Embora para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante: muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade uma e rápida de um relance” (LISPECTOR, 1998a, p.50).

Esses instantes fixados pela personagem narradora em *Água viva* não são instantâneos do movimento, instantes estáticos, tampouco fazem parte de uma história (enredo) ou trama: “a trama do livro é tênue” (HELENA, 2010, p.70): “Isso não é história porque não conheço histórias assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes” (LISPECTOR, 1998a, p.67), “E como decorar uma coisa que não tem história?” (LISPECTOR, 1998a, p.74). Eles são acontecimentos que revelam a beleza terrível das coisas em movimento indivisível, na duração, na temporalidade, no fluxo contínuo: “Estou fruindo o que existe. Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada entendo — então adiro à vacilante realidade móvel” (LISPECTOR, 1998a, p.68).

A palavra “instantes” vem do latim “instare” e significa “o que está para acontecer, por vir, iminente”. Por exemplo: os instantes súbitos do anoitecer, da madrugada, do amanhecer ou de um dia de sol, na obra *Água viva*, são para a personagem principal os instantes-já ou os instantes duracionais, no fluxo, no movimento, na metamorfose, que fazem violência sobre a percepção estabelecida (limitada pelas imagens-clichês), forçando-a a “alargar-se”, numa palavra forçando-a a ver o invisível: a vida infernal que está para além dos símbolos, comparações ou metáforas: “Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca na areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga

esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo. (LISPECTOR, 1998a, p.13 ), “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.” (LISPECTOR, 1998a, p.23), “Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço” (LISPECTOR, 1998a, p.37), “Eu te conheço todo por te viver toda. Em mim é profunda a vida. As madrugadas vêm me encontrar pálida de ter vivido a noite dos sonhos fundos. Embora às vezes eu sobrenado num raso aparente que tem debaixo de si uma profundidade de azul-escuro quase negro” (Lispector, 1998a, p.48), “Está fazendo um dia de sol. A praia estava cheia de vento bom e de uma liberdade. E eu estava só. Sem precisar de ninguém. É difícil porque preciso repartir contigo o que sinto. O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer” (LISPECTOR, 1998a, p.49), “São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo escuridões, impessoal, eu que sou it” (LISPECTOR, 1998a, p.67), “Agora — silêncio e leve espanto. Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça” (LISPECTOR, 1998a, p.79).

Os instantes fixados em *Água viva* não são acontecimentos extraordinários, mas coisas infinitamente pequenas, porque a percepção da personagem narradora do livro não está voltada para o molar, mas sim para o molecular, pois o molecular concerne aos devires e “nele tudo fervilha e se movimenta” (DELEUZE, 1996, p.75). Esses instantes acontecem na duração, no movimento, no fluxo, no processo, no devir: “O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta dor boa” (LISPECTOR, 1998a, p.58). Eles nada têm de sensacionais, mas atingem diretamente nosso sistema nervoso por meio da violência de uma sensação, isto é, estes instantes são também perceptos estéticos.

Os perceptos não são nossas percepções correntes, intelectuais, ligadas à ação prática ou à visão pragmática da vida. Eles são uma espécie de percepção distraída, intuitiva, que alarga nossa capacidade perceptiva habitual, nos transportando com precisão ao interior da realidade movente, fazendo

estourar nossas percepções vividas (estabelecidas), tornando sensíveis ou fazendo visível (dando-nos a visão) as forças insensíveis que povoam, por exemplo, uma determinada hora do dia (noite, madrugada, amanhecer, etc.) ou um pedaço de natureza, e que nos afetam, nos fazem devir-outro: devir-vegetal, devir-mineral, devir-animal: “Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se e tirar-lhe a dor” (LISPECTOR, 1998a, p.78) .

A escrita é inseparável do devir. “Ao escrever”, observa Deleuze (1997, p.11), “estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível”. A personagem feminina<sup>16</sup> que narra em *Água viva* está em constante devir, pois “vir a ser é uma lenta e lenta dor boa” (LISECTOR, 1998a, p.58). Trata-se de um devir que dura, criando zonas de indeterminação, de indiscernibilidade, tornando ela própria, a narradora, um composto de sensações que está para além da forma humana, do indivíduo, do gênero: “Para me refazer e te refazer volto ao meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. [...] Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida.” (LISPECTOR, 1998a, p.17), “Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir” (LISPECTOR, 1998a, p.45), “Também eu estou truculentamente viva— e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado” (LISPECTOR, 1998a, p.23), “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado” (LISPECTOR, 1998a, p.74), “Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue

---

“fragmentária” (p.10), “viva” (p.24), “orgânica” (p.22), “misteriosa” (p.26), “caleidoscópica” (p.31). Todas essas palavras foram flexionadas, marcadas com o acréscimo de /a/. De acordo com Câmara, “o feminino é, portanto, em português, [...] uma forma marcada pela adjunção da desinência /a/”. CÂMARA, Mattoso. *Dispersos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferta da alma no seu próprio negrume” (Lispector, 1998a, p.35).

É esse, parece-nos, o traço criativo da escritura de Clarice Lispector: fixar em perceptos estéticos o que há de vegetal, animal, musical e até mesmo demoníaco em nós. Penetrar nessas zonas de vizinhança, zonas de máxima proximidade na sensação, com outros seres e com outras coisas onde a vida, as potências de uma vida imanente e não pessoal, se liberta da forma humana.

Os perceptos estéticos são conjuntos de sensações ou “o ser da sensação é o bloco do percepto e do afeto” (DELEUZE, 1992, p.230). De acordo com Deleuze, “a sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo, etc.” (DELEUZE, 2007, p.42), ou “à vidência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a vidência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso” (DELEUZE, 2007, p.46). O objetivo da arte, para esse filósofo, é “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito perceptante [...]. Extrair um bloco de *sensações*, um puro ser de sensações. Para isso é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.217, o grifo é nosso).

Para Deleuze e Guattari, seja qual for o gênero artístico: literatura, pintura, música, escultura, etc., estas manifestações artísticas escrevem sensações. Mas os procedimentos, métodos, usados por cada artista para essa extração de sensações são diferentes. O pintor Francis Bacon, por exemplo, pinta a sensação ou “aquilo que é pintado é a sensação” (DELEUZE, 2007b, p.70), usando tiras de uma cortina de transparência sombria, distorcendo as imagens, conjurando o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo<sup>17</sup> que a figura necessariamente teria se não estivesse deformada ou isolada, extraíndo a figura ou o figural do figurativo, tocando diretamente nosso sistema nervoso, pintando não o horror, mas o grito do papa:

---

<sup>17</sup> De acordo com o pintor Francis Bacon, “no instante em que a história está pronta, o tédio se instala; a história fala mais alto do que a pintura”. BACON, Francis apud SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.22.



(BACON, Francis. *Estudo baseado no retrato do papa Inocêncio X feito por Velásquez*, 1953. Óleo sobre tela, 153cm x 118 cm, Dês Moines Art Center, Iowa).

O papa de Bacon, deformado, aprisionado, isolado do outro, gritando como a babá de Eisenstein (*O encouraçado Potemkin*), tem um ar espectral, cadavérico, e comunica da maneira mais crua e direta possível a sensação de ansiedade, aflição e alienação características de quem faz parte do dispositivo de poder chamado Igreja Católica, pois “uma sensação de vida é o que se tem de conseguir. Quando se pinta um retrato, o problema é encontrar uma técnica capaz de expressa todas as vibrações de uma pessoa” (SYLVESTER, 2007, p.174). Ele é histeria porque liberta a presença, tornando visível tudo aquilo que estava contido em Velásquez, mas que não estávamos enxergando. “De certa maneira”, observa Deleuze (2007b, p.59), “Bacon histerizou todos os elementos de Velásquez”.



(VELÁZQUEZ, Diego Rodrigues de Silva. *Papa Inocência X*, 1650. Óleo sobre tela, 140 X 120 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma)

Clarice Lispector, a exemplo do pintor Francis Bacon, não está preocupada com a história ou trama<sup>18</sup>, o figurativo, o sensacional ou a figuração primária, mas sim com o “figurativo do inominável” (LISPECTOR, 1998a, p.74) ou a sensação do grito do objeto que fica atrás do pensamento lógico ou racional: “Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível” (LISECTOR, 1998a, p.21), “Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que *grita*” (LISPECTOR, 1998a, p.79, o grifo é nosso), “Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. [...] Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo *grito*” (Lispector, apud SOUSA, 2012, p.174, o grifo é nosso).

Um dos quadros mais emblemáticos da autora é justamente um quadro intitulado *Medo* que apresenta uma tela pintada de preto tendo mais ou

<sup>18</sup>A maioria dos críticos observa que a história no sentido de enredo ou trama em *Água viva* não existe ou é fraca. “A trama do livro é tênue”. HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: UFF, 2010.

menos ao centro uma mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo.

Essa massa amarela, no terreno abstrato, poderíamos definir como uma “mariposa sem dentes querendo *gritar*, sem conseguir” (LISPECTOR, 2005, p.123, o grifo é nosso).



(LISPECTOR, Clarice. *Medo*, 1975. Óleo sobre madeira, 30, 2 x 39, 7 cm. Acervo Fundação Casa Rui Barbosa)

Segundo Sousa, os exercícios de pintura de Clarice podem ser lidos como espelho da prática da autora nos exercícios de escritura. Para ele “o que envolve a prática pictórica da escritora suscita alguma curiosidade, [...] reveste-se de uma importância considerável pela luz que pode trazer para a leitura do seu processo criativo” (SOUSA, 2013, p.161).

No exercício de escrita, no decorrer do discurso, a personagem narradora em *Água viva*, que vive de pintar, deixa inúmeras pistas de que seu propósito não é escrever uma história: “História não te prometo aqui. Mas tem

it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta” (LISECTOR, 1998a, p.35), “Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver” (LISPECTOR, 1998a, p.66), “E como decorar uma coisa que não tem história?” (LISPECTOR, 1998a, p.74), “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição” ((LISPECTOR, 1998a, p.76).

Em *Água viva* a escritora elabora uma escritura que desloca-se do figurativo<sup>19</sup>, da história ou trama, pulverizando as normas da narrativa tradicional, aproximando-se do ritmo duracional, “falando em abstrato” (LISPECTOR, 1998a, p.73), pintando com palavras em movimento quadros verbais que não ilustram, contam histórias, mas que atingem diretamente nosso sistema nervoso porque extraem um bloco de sensações dos instantes súbitos de metamorfose, de movimento vital. Por exemplo: o trecho em que ela coloca em palavras a existência de uma gruta parece ter sido construído não apenas para ser lido, mas para ser visto porque nos transmite a sensação do “doce horror” da caverna:

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 obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz 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 mesmo 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 com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se libera em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (LISPECTOR, 1998a, p.14-15)

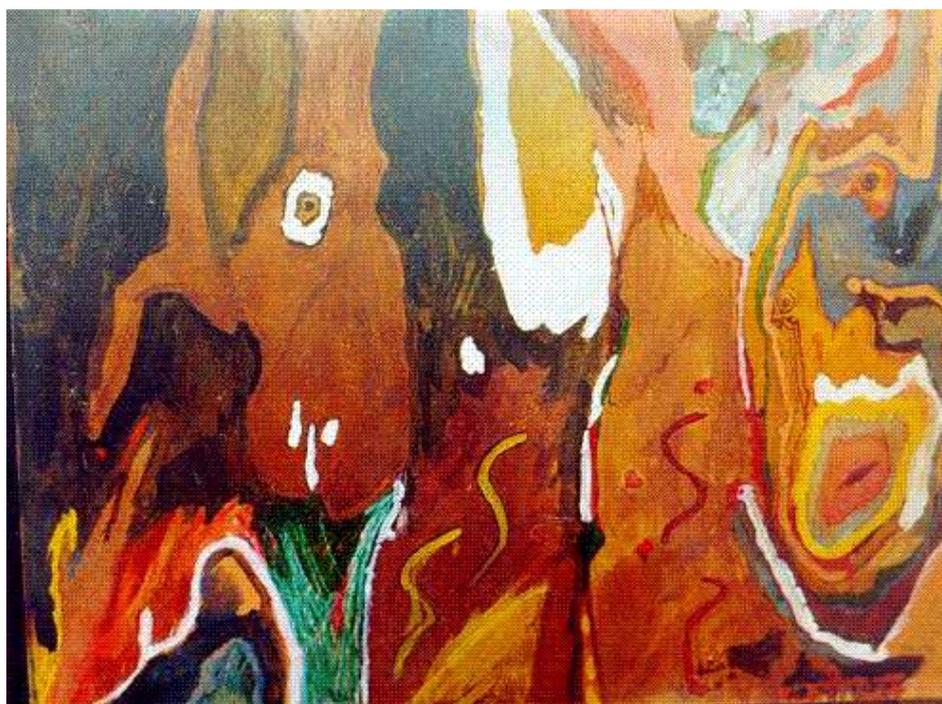
Esse quadro verbal da gruta pintado pela escritora com o uso de palavras e imagens em movimento não ilustra coisa alguma, não conta uma história, porque desde que haja história “perde-se o grito” (DELEUZE, 2007b,

<sup>19</sup> Esse deslocamento da escritura de Clarice em relação ao figurativo pode ser compreendido também como algo motivado por uma fuga da interpretação. Para evitar a interpretação tradicional, a busca do sentido verdadeiro da obra, do sentido imobilizado, seu texto em duração, em processo, com uma trama fraca, com sentidos múltiplos, se torna o que a autora chama de “figurativo do inominável”. “Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (LISPECTOR, 1998a, p.13). O figurativo do inominável não apresenta um sentido fixo, porque busca pintar a vida que é movimento.

p.46), ou melhor, o objeto literário deixa de ser gritante, sensação pura. Ele, o quadro verbal, desperta sensações, “evoca os reinos comunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”<sup>20</sup>.

O quadro verbal da gruta se aproxima muito da pintura chamada “Gruta”, da própria Clarice, que é mencionada no livro *Um sopro de vida*: “Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta” (LISPECTOR, 1999a, p.53).

Na pintura abstrata denominada “Gruta”, não de todo divorciada do figurativo, borrões espalham-se em marrom, nervuras são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas. Cavalo e gruta, observa Iannace (2009), só mesmo prefigurados, no plano da idealização desse desenho que converge para cores branca e preta, verde-azul e tons de vermelho e de amarelo.



(LISPECTOR, Clarice. *Gruta*, 1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50cm Acervo Fundação Casa Rui Barbosa).

---

<sup>20</sup>Trecho retirado da epígrafe de Michel Seuphor, que abre o livro *Água viva* e traduz a intenção de Clarice Lispector: realizar uma arte que não fosse figurativa.

Outro pintor que podemos aproximar da pintura com palavras de Clarice é Cézanne. Cézanne foi o primeiro artista que no seu trabalho privilegiou a sensação que deveria ser transmitida pela cor, influenciando, inclusive, o trabalho de Francis Bacon. De acordo com Deleuze, Cézanne buscou construir uma forma sensível que agisse diretamente sobre o sistema nervoso. A essa via ele chamou de sensação e deu-lhe uma posição sem precedentes na história da pintura ao opô-la ao clichê e ao sensacional. Cézanne dizia que o que ele pintava não era representação, mas sim sensação. “A lição de Cézanne vai além dos impressionistas: não é no jogo ‘livre’ os desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo no corpo de uma maçã” (DELEUZE, 2007b, p.42-43).



(CÉZANNE, Paul. *O cesto de maçãs*, 1890. Óleo sobre tela, 60cm x 80 cm, Chicago (IL), Art Institute)

Nos manuscritos anteriores à *Água viva*, Clarice Lispector, de acordo com Vasconcellos, afirmou apreciar Cézanne, “o pintor que queria pintar

sensações” (LISPECTOR apud VASCONCELLOS, 2002, p35). A autora parece ter aprendido a lição desse pintor ou talvez considerado a possibilidade de produzir analogicamente alguns dos efeitos da pintura de Cézanne no seu texto *Água viva*, evitando o rodeio e o enfado de narrar ou ilustrar uma qualquer história, escrevendo como se pintasse a vida por meio da sensação ou conjunto de sensações, pois “o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, *sensações*” (Lispector apud BORELLI, 1981, p.70, grifo nosso). Como observa Olga de Sá (1974), é como se Clarice “desejasse para a linguagem os processos da pintura” (p.158). E de acordo com a própria Clarice, “escrever é quase sempre pintar com palavras” (LISPECTOR, 1999c, p.198).

Existem muitas referências em *Água viva* à pintura. A autora incluiu em seu livro uma epígrafe, escrita pelo historiador de arte Michel Seuphor, que alude à relação desse texto com a pintura: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura[...].” (LISPECTOR, 1998a). A narradora-protagonista do livro vive de pintar. A atividade primeira é a pintura. O que é novo e provoca espanto é a palavra: “Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (LISPECTOR, 1998a, p.11); “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 1998a, p.10), “Não pinto idéias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada te escrevo dura escritura”.(LISPECTOR, 1998a, p.12), “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (LISPECTOR, 1998a, p.13), “E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra [...]” (LISPECTOR, 1998a, p.14), “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar” (LISPECTOR, 1998a, p.17).

Também é significativo, como observa Sônia Roncador, que “por esse tempo Clarice estivesse começando a pintar, e que a narradora-protagonista de *Água viva* também fosse uma pintora” (RONCADOR, 2002, p.39). Porém o procedimento ou o método usado por Clarice para escrever ou fixar sensações não é semelhante àquele usado por Cézanne ou Francis Bacon: seu método é a intuição.

A autora, guiada pela intuição, se serve das palavras em movimento ou das palavras em rotação, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação: “é uma *sensação* atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.44, o grifo é meu); “São *sensações* que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas” (LISPECTOR, 1998a, p.84, o grifo é meu).

Essa sintaxe particular, incomum, na sensação, criadora, faz gaguejar a língua corrente ou mesmo gritar: “sempre eu soube usar a palavra — embora às vezes gaguejando”, afirma Clarice (LISPECTOR, 1999, p.95) na sua crônica “Adeus, vou-me embora!”. Ela é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua. É que o material do escritor, como nos mostra Deleuze, não são tanto as palavras mas a sintaxe, a organização da língua em que se escreve. O estilo nunca é mera questão de retórica literária: ele é, pelo contrário, a sintaxe desviante do escritor, que ele soube escavar no regime significante da sua língua. Para esse filósofo o estilo seria uma questão intimamente ligada ao potencial de dar a ouvir um texto: “o estilo é algo puramente auditivo, [...] o estilo é sonoro e não visual, [...] levar toda a linguagem até um tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música” (O abecedário de Deleuze), “A cada vez que uma língua é submetida a tais tratamentos criadores, é a linguagem inteira que é levada ao seu limite, música ou silêncio” (DELEUZE, 1997b, p.75).

Por mais que um escritor no seu fazer literário escolha as palavras de modo adequado, esses vocábulos não dirão o que queremos fazê-los dizer, a duração, o acontecimento, a sensação, a vida viva, se o ritmo, a pontuação e toda a coreografia do discurso não os ajudarem a levar o leitor para dentro da mobilidade contínua. Toda a arte de escrever está nisto: fazer com que o leitor esqueça que o autor está usando palavras. “É algo semelhante à arte da música” (BERGSON, 2009, p.45).

O ritmo da linguagem em *Água viva* tem como objetivo reproduzir o ritmo do movimento, do fluxo, da temporalidade real, do acontecimento; e para que isso aconteça, a autora tensiona com método toda a língua, escrevendo de modo distraído, “O que salva então é escrever distraidamente” (LISPECTOR, 1998a, p.20), “tosco e sem ordem” (LISPECTOR, 1998a, p.10), se “desorganizando internamente” (LISPECTOR, 1998a, p.62), se “exprimindo muito mal”

(LISPECTOR, 1998a, p.37), se colocando atrás do pensamento lógico e da norma culta, criando uma sintaxe incomum que já não é a sintaxe formal, mas uma sintaxe em devir que tende a um limite que não é ele mesmo sintático ou gramatical, mesmo quando ainda parece sê-lo formalmente: “E no instante está o *é* dele mesmo. Quero captar o meu *é*” (LISPECTOR, 1998a, p.10, grifos da autora), “Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas *sou o és-tu*” (LISPECTOR, 1998a, p.12, grifo nosso), “E não *te sou e me sou* confortável; minha palavra estala no espaço do dia” (LISPECTOR, 1998a, p.16, grifo nosso), “E respeito muito *o que eu me acontece*” (LISPECTOR, 1998a, p.27, grifo nosso), “Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do *é-se* sou puro êxtase cristalino. *É-se. Sou-me. Tu te és*” (LISPECTOR, 1998 a, p.27, grifo nosso), “Ah tenho medo do Deus e do silêncio. *Sou-me*” (LISPECTOR, 1998a, p.28, o grifo é nosso), “Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. *Eu é*” (LISPECTOR, 1998a, p.34, grifo nosso), “Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. Estou prestes a *morrer-me* e constituir novas composições” (LISPECTOR, 1998a, p.37, grifo nosso).

A personagem narradora ao escrever “Eu é”, “sou o és-tu”, “Sou-me”, “o que eu me acontece”, “captar o meu é”, “morrer-me”, traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas, inventa um uso menor da língua maior, minora essa língua, “como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio” (DELEUZE, 1997b, p.141). Ela carrega a linguagem de tensores, perverte a sintaxe usual, tornando a língua convulsiva, “escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem” (LISPECTOR, 1998a, p. 25), ou criando uma língua intensiva que parece se afastar do português, “uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional descoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.16). Quando a autora diz, por exemplo, “sou o és-tu”, há, além da subversão sintática, um processo psicológico de identificação com o outro<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>Não é somente a sintaxe do livro *Água viva* que é pervertida pela língua intensiva de Clarice. A pontuação também não obedece às normas da gramática portuguesa. Por exemplo: “Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doído? se eu fosse sólida e forte nem

Clarice, enfeitizada ou feiticeira, faz escorrer a língua portuguesa ou coloca a língua na água viva, no movimento contínuo de uma linha duracional que é assintática ou agramatical, criando uma “sintaxe nova”: “cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades” (LISPECTOR, 2005, p.106).

De acordo com Evando Nascimento: “Ela é uma sintaxista, no sentido de Mallarmé. Muitas de suas frases soam agramaticais ou estrangeiras em relação à norma culta, mas isso não ocorre por incapacidade ou deficiência, mas pela aludida força de experimentação, por meio do oblíquo” (NASCIMENTO, 2012, p. 115).

Agramaticalidade, força de experimentação, momento em que a linguagem em uma linha de fuga escapa do conformismo sintático e do sentido, do uso extensivo ou representativo, e passa a se definir por aquilo que a faz durar, escorrer, fluir. É nessa linha duracional que a língua gagueja de modo criativo, se torna riacho, lagoa, cachoeira, água pura. “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” (LISPECTOR, 1998a, p.64-65); “.

Lúcia Helena observa que: “*Água viva* se caracteriza por rupturas e colisões, [...] já que não se baseia no estado canônico da língua, nem da narração, tal como fixados pela escola ou pela tradição. Aí não se respeita a lógica da norma tradicional [...]. A narrativa de Clarice ambiciona essa dimensão de ‘água viva da palavra’ ” (HELENA, 2010, p.76-77).

Para Olga de Sá, Clarice de fato escreve diferente, “frequentemente sua frase parece desajeitada e canhestra” (SÁ, 1979, p.146). Mas “se tentarmos corrigi-la pela pauta do português correto, teremos perdido a grande estilista que ela é” (SÁ, 1979, p.147).

A duração, a vida, a água viva, é esse algo que não pode ser expresso por palavras bem aplicadas, muito gramaticais<sup>22</sup>, sob pena de perder sua

---

ao menos teria ouvido o ritmo?” (LISPECTOR, 1998a, p.20). Nesse trecho, ela inicia várias orações usando letras minúsculas.

<sup>22</sup>Em sua crônica “Brasília: esplendor”, Clarice confirma que palavras bem aplicadas ou gramaticais demais não são para o seu gosto: “É gramatical demais para o meu gosto. E o pior

mobilidade. A consequência disso é que essa duração deve ser expressa por signos móveis, para além do conformismo sintático e do sentido. Clarice, escrevendo no limite da linguagem, “por intuição”, na duração, produz uma espécie de música de palavras ou “um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime” (DELEUZE, 1997, p.145).

No livro *Água viva* há muitas referências à música ou a voz narrativa menciona o desejo de poder escapar das limitações da escrita comum, especializada, para poder ter acesso à sucessão da música com sua temporalidade imanente: “Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998a, p.10), “O que estou escrevendo é música do ar” (LISPECTOR, 1998a, p.34), “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto posa ser implícita a palavra muda no som musical” (LISPECTOR, 1998a, p.11), “Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível” (LISPECTOR, 1998a, p.18), “Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1998a, p.42), “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p. 43), “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?” (LISPECTOR, 1998a, p.44) , “Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1998a, p.60),), “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la em tê-la decorado” (LISPECTOR, 1998a, p.74). Toda essa música de palavras ou silêncio nas palavras está presente, a nosso ver, neste trecho de *Água viva*, abaixo, que

assemelha-se ao conjunto de uma frase musical ou a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, se penetram pelo efeito da sua solidariedade.

Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência de Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor.

Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus venha. Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei — assim como se come e se vive o gosto da comida. (LISPECTOR, 1998a, p.51)

Nessa descrição que a protagonista faz de si mesma, usando a brevidade, um estilo telegráfico, intensivo, orações curtas que se assemelham mais a versos, as palavras “inquieta, áspera, desesperançada, amor, farpas, Deus, morte, vida” deixam de ser símbolos e tornam-se signos móveis: passam a funcionar como notas de uma melodia fundidas num todo, num movimento duracional, numa sucessão pura, produzindo ritmo e poesia, melancolia, uma espécie de blues ou música produzida como um efeito alucinatório da linguagem no seu limite: “Estou melancólica. É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras. E descanso na melancolia” (LISPECTOR, 1998a, p.46).

O peso insuportável do mundo, do viver incômodo, decepcionante, recai sobre o melancólico, que possui a percepção da duração, a vidência do movimento indivisível e contínuo da vida. Ele, em sua infinita tristeza, melancolia, pois “o adulto é sempre triste e solitário” (LISPECTOR, 2011, p.176), vive cansado, carrega o peso insuportável do mundo ou de tomar conta do mundo instrumentalizado, alienado, imobilizado: “Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas ” (LISPECTOR, 1998a, p.55).

---

Blues quer dizer melancolia no jeito peculiar de falar dos habitantes do delta do rio Mississippi, berço do ritmo. E melancólicas são as raízes do blues. Ele começou a surgir em agosto de 1619, quando o primeiro navio negreiro atraca na costa-americana. Nos porões, negros arrancados à força da África para o trabalho forçado em lavouras de algodão, tabaco e milho nas cercanias de New Orleans, nos estados de Alabama, Mississippi, Lousiana e Georgia.

Essa passagem de *Água viva* que traz a descrição da protagonista é tão sugestiva, tão musical, tão próxima do blues, que em 1986, Cazuza e Frejat compuseram uma música, um blues, a partir dele. “Que o deus venha” foi gravado pelo Barão Vermelho no primeiro LP depois da saída de Cazuza, chamado *Declare guerra*.

Sou inquieto, áspero  
e desesperançado  
Embora amor dentro de mim eu tenha.  
Só que eu não sei usar amor.  
Às vezes arranha  
feito farpa.

Se tanto amor dentro de mim  
eu tenho, mas no entanto  
continuo inquieto,  
é que eu preciso que o Deus venha,  
Antes que seja tarde demais.

Corro perigo  
Como toda pessoa que vive.  
E a única coisa que me espera  
é o inesperado.

Mas eu sei  
que vou ter paz antes da morte,  
que vou experimentar um dia  
o delicado da vida.  
Vou aprender  
como se come e vive,  
o gosto da comida.<sup>23</sup>

Clarice escreve como quem compõe música, pois a música exige de seu ouvinte uma atenção à duração real, à continuidade da melodia, à temporalidade: “De vez em quando te darei uma leve história — uma ária melódica e cantábile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho

<sup>23</sup> VERMELHO, Barão. *Declare Guerra*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986. 1 CD.

figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR, 1998a, p.31). Henri Bergson ressalta que é essa música sugerida pelo escritor em sua escrita que o leitor precisa aprender a escutar, deixando-se embalar pelo ritmo e harmonia das palavras e frases, colocando-se em condição de simpatizar com as idéias e sentimentos expressos pelo autor. Se escutarmos esta descrição que a protagonista de *Água viva* faz de si deixando-nos embalar por ela, fechando os olhos, representando-a como se fosse uma melodia ininterrupta, um fluxo musical indivisível, “experimentaremos” a melodia contínua de nossa vida no blues, na melancolia, na duração: “melodia que prossegue e prosseguirá, indivisível, do começo ao fim de nossa existência consciente. Nossa personalidade é exatamente isso. É justamente essa indivisível continuidade de mudança que constitui a duração verdadeira” (BERGSON, 2006d, p.172).

Sobre as linhas de fuga, de música que essa descrição traça na língua, não pode haver interpretação: só pode haver uma coisa, a experimentação-vida ou a experimentação do sentido movente da duração. Existem textos e livros, como observa Evando Nascimento (2012), “que, mais do que lidos, são para ser vividos, ou, antes, vive-se de lê-los e relê-los indefinidamente [...]” (p.57).

Da perspectiva bergsoniana, a arte do escritor é semelhante à arte do músico porque o ritmo da linguagem literária tem como único objetivo reproduzir o ritmo da duração, do movimento contínuo: “transportadas pela frase, as ondulações de seu pensamento se comunicam com o nosso e então cada uma das palavras, tomadas individualmente, já não importa: não há mais nada além do sentido movente que atravessa as palavras” (BERGSON, 2009, p.46).

A música de palavras composta por Clarice suscita em nós uma “emoção musical” (BERGSON, 1978, p.33). Somos a cada instante o que essa música exprime, seja a melancolia, a tristeza, o desassossego, a esperança de experimentar um dia o delicado da vida. Parece-nos, enquanto ouvimos, que não poderíamos querer outra coisa senão o que a música clariceana nos sugere: o coração batendo no amor, em movimento, aguardando que o Deus venha: não o Deus cristão, deus transcendente, “Deus como Deus dos doentes, Deus como aranha, Deus como espírito” (NIETZSCHE, 2007, p.23),

Deus fruto de uma religião estática (o cristianismo), baseada em dogmas, verdades cristalizadas. Esse “Deus está morto” (NIETZSCHE, 2011, p.13), é algo que deve ser superado.

O Deus desejado, aguardado por Clarice é “o esperma e o óvulo do cosmo que nos inclui” (LISPECTOR, 1998d, p.133), é a vida imanente, “é o mundo. É o que existe” (LISPECTOR, 1998a, p.28). Deus é um substantivo simples (precedido de artigo definido), puro movimento, duração, “uma criação monstruosa” (LISPECTOR, 1998a, p.84), total demais para o nosso tamanho. Ele é poesia, fluxo intensivo: é a barata, após perder sua casca, expelindo a secreção branca, a porra, o esperma, o jorro contínuo de linguagem ou o gozo do texto.

Dentre todas as artes, a música é aquela que mais se caracteriza como movimento: é ela que mais se aproxima do movente, do vivente, do que dura, do amor. Por isso Clarice Lispector tira proveito da música, voltando-se para ela como que para aprender mais sobre o movimento, pois o ritmo da palavra em Clarice Lispector tem como objetivo nos inserir no ritmo da duração, da mobilidade, da batida desordenada do coração: “Sinto agora mesmo o coração batendo desordenadamente dentro do peito. É a reivindicação porque nas últimas frases andei pensando somente à toa de mim. Então o fundo da existência se manifesta para banhar e apagar os traços do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p.61).

Essa escritura que devém música em movimento faz com que os signos ou as palavras tornem-se, por sua vez, gestos, dançarinos: “Esta é uma festa das palavras. Escrevo em signos que são mais um *gesto* que voz” (LISPECTOR, 1998a, p.22, o grifo é nosso), afirma a personagem narradora da obra de Clarice Lispector. As palavras em *Água viva* são como pés dançarinos que se movimentam em ritmos poéticos tocando o chão de um papel carregado de entrelinhas.

A escritura de Clarice é antes de tudo uma escrita-bailarina, no sentido nietzschiano<sup>24</sup>, uma dança verbal subtraída de todo o espírito de peso,

---

<sup>24</sup> A idéia de uma escrita dançarina ou bailarina está presente em Nietzsche: “Pois não se pode excluir a dança, em todas as formas, da educação nobre, saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso saber dançar com a pena —

transformando o pesado em leve, mostrando a vida, a imanência, em forma de movimentos, pois a dança é algo dinâmico. De acordo com Daniel Lins, “a escrita de Clarice, como a dança, é arte de deslocamento, atalho, desvio: uma geografia da carne em movimento” (LINS; PÁL, 2004, p.53). Maria Helena Falcão Vasconcellos aproxima a escritura de Clarice Lispector da dança. Ela afirma que o livro *Água Viva* “faz ‘dançar’ a linguagem e faz a linguagem ‘dançar’. ‘Dançar’ a linguagem no sentido de deslizar e movimentar-se e a linguagem ‘dançar’ no sentido de anarquizar, gorar, perder a vez” (VASCONCELLOS, 2002, p.15).

Segundo Paul Valéry<sup>25</sup>, qualquer atividade que não se dirige ao útil, e, por outro lado, é suscetível de educação, de aperfeiçoamento, de desenvolvimento, está relacionada com a dança. Para ele:

Um poema, por exemplo, é ação, porque só é um poema no instante da sua declamação: o poema é portanto somente *em ato*. Este ato, como a dança, tem por finalidade criar um estado do espírito; esse ato se dá as suas próprias leis; através dele cria-se também um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe é essencial: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal<sup>26</sup>.

A dança verbal da escritura-bailarina de Clarice Lispector, em movimento duracional, em água viva, que não conhece a imobilidade e tampoco a utilidade, traz a nossa memória os movimentos e imagens da coreografia *Vollmond* (lua cheia), de Pina Bausch, que aparece no belo documentário *Pina* (Alemanha, 2011), do cineasta Wim Wenders. O que interessa à Pina é o movimento, os gestos. Em *Vollmond*, diversos dançarinos brincam molhados em um palco inundado de água.

---

que é preciso aprender a escrever?”. NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.61.

<sup>25</sup>De acordo com Sousa, o livro de Paul Valéry chamado *Degas, dança, desenho* fazia parte da biblioteca de Clarice: “É o que se pode comprovar com as anotações em alguns livros da sua biblioteca, como o de Paul Valéry, *Degas, dansa, desenho*, que Clarice leu numa edição da Gallimard, de 1944”. SOUSA, Carlos Mendes de. Clarice Lispector: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 20.

<sup>26</sup>VALÉRY, Paul. A filosofia da dança. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1541>>. Acesso em 30 de setembro de 2013.



(Imagem dos bailarinos da companhia de Pina Bausch em *Vollmond/Lua Cheia*. Fonte: Documentário *Pina*, 2011, de Wim Wenders)

“Dancem, dancem: de outra forma estaremos perdidos”. Com este apelo da coreógrafa alemã conclui-se o documentário *Pina*, de Wim Wenders. Clarice também acredita na dança, pois ela sabe que este é o melhor caminho para quem quer aprender a pensar em duração. Todavia ela dança com as palavras, colocando de modo intuitivo os signos verbais em movimento, criando uma escritura líquida, repleta de “fontes, lagoas e cachoeiras, águas abundantes” (LISPECTOR, 1998a, p.28), onde nós, leitores, mergulhamos, brincamos, nos molhamos e enfim ficamos livres dos secos dias de hoje, do abandono, do desespero, da solidão. “Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não pára, viver parece ter sono e não poder dormir — viver é incômodo” (LISPECTOR, 1998a, p.86).

#### 4.4. A intuição estética.

A escritura de Clarice Lispector, ao colocar a palavra na duração, no fluxo intensivo, apreende o real em sua dimensão intrínseca, ou seja, no movimento. Se a intuição consiste no contato com o movimento, é ela, conforme tentamos mostrar aqui nesta pesquisa, que rege o esforço imaginante e criador de Clarice, quem orienta todo o seu processo de criação

na obra *Água viva*, convertendo em instrumentos de arte as palavras e fazendo com que elas toquem a vida ou a nervura do real.

A literatura pensante de Clarice Lispector e a filosofia de Henri Bergson se encontram na intuição que é sua base comum: “Os trabalhos do filósofo e o do escritor possuem uma raiz comum que é a intuição” (JOHANSON, 2005, p.74). Intuição que tem por objeto a vida imanente e que nos coloca imediatamente no interior da realidade movente, da água viva.

No seu livro chamado *O pensamento e o movente*, Henri Bergson já chamava nossa atenção para o fato de que “a arte é uma metafísica figurada, de que a metafísica é uma reflexão sobre a arte e de que é a mesma intuição, diversamente utilizada, que faz o filósofo profundo e o grande artista” (BERGSON, 2006d, p.272). Ou seja, a filosofia e a arte usam a intuição, porém a diferença reside no modo como essas duas disciplinas usam esse método.

A intuição que aparece no fazer literário de Clarice Lispector traz singularidades, particularidades, diferenças, e por isso não pode ser confundida com a intuição de Henri Bergson, a intuição filosófica. A intuição empregada pela autora na sua escritura é um tipo de intuição diferente: a intuição estética.

Na obra *A evolução criadora* (2005), Henri Bergson fala de uma “intuição estética” que existe no homem, particularmente no artista, e que nos leva para o interior mesmo da vida:

É verdade que essa *intuição estética*, como aliás a percepção exterior, alcança apenas o individual. Mas conceber uma investigação orientada no mesmo sentido que a arte e que tomaria por objeto a vida em geral, assim como a ciência física, ao seguir até o fim a direção marcada pela percepção exterior, prolonga em leis gerais os fatos individuais (BERGSON, 2005a, p.192, o grifo é nosso).

A intuição filosófica nasce da necessidade de trazer para o discurso filosófico método, rigor, precisão. Ela não nos coloca diretamente na duração, mas na reflexão, na interrogação acerca do pensamento, do movimento, da temporalidade, dos conceitos, e do porquê da intuição.

A intuição estética, por outro lado, rejeita o símbolo, a metáfora, a figura, produzindo o movimento real<sup>27</sup>, mobilizando nossa imaginação, alargando nossa percepção, relacionando-se diretamente com o núcleo vivo e movente da realidade, fazendo ver aquilo que não percebemos naturalmente (o movimento contínuo), libertando-nos das restrições do recorte perceptivo da inteligência lógica, possibilitando pelas vias da arte o contato direto com a totalidade fluente da duração, da temporalidade: “O literato não preside sua criação com qualquer arcabouço conceitual” (PAIVA, 2005, p.372), “não se atém a estabelecer os princípios metódicos de sua atividade. Ele se insere no movimento temporal a partir de sua emotividade, que coincide com a dimensão criadora do real” (PAIVA, 2005, p.410).

A intuição estética ou artística não é a intuição filosófica, pois ela traz um diferencial: faz ver mais coisas em extensão, e a filosofia necessita de ver mais em profundidade. Todavia estas duas intuições, a intuição filosófica e a intuição estética ou artística, não se opõem uma a outra, ou seja, apesar de distintas, são complementares porque ambas são caminhos para levar-nos para o interior da duração, da vida, da água vital em movimento. Elas são caminhos para levar-nos a conhecer ou perceber na natureza aspectos da mobilidade que não estávamos observando, porque estamos habituados a captar apenas instantes do movimento e representá-los de forma descontínua e imóvel: “A arte e a filosofia se encontram na intuição que é sua base comum. Eu diria até que a filosofia é um gênero do qual as diferentes artes são as espécies” (BERGSON apud SOCHA, 2009, p.178).

Em *Água viva*, por um esforço do método, da intuição, Clarice Lispector converte em instrumentos de arte as palavras que, de início, possuíam apenas uma função utilitária: estabelecer uma comunicação com vistas a uma cooperação, transmitir ordens ou avisos, prescrever ou descrever. Os signos verbais nessa obra renunciam precisamente à sua função utilitária, à sua imobilidade, e voltam à sua essência de expressão: o movimento, a rotação, a duração, a criação. Tornam-se signos inteligentes, móveis. O que é buscado nessa obra é o movimento.

---

<sup>27</sup> A escritura em fluxo, contínuo de Clarice, em movimento duracional, como já vimos em um capítulo anterior deste trabalho, é o que vai substituir os símbolos e metáforas, conduzindo o leitor a uma visão direta da realidade movente.

A autora nos insere diretamente no fluxo contínuo da água viva, do movimento, do devir, usando esses signos móveis, porém indo mais longe do que o filósofo, pois no seu fazer literário não está preocupada com qualquer arcabouço conceitual, tampouco com o fundamentar o porquê do seu método, mas sim com a vida.

Sem digressões filosóficas, a autora mergulha imediatamente na duração, no fluxo temporal, levando-nos juntos. “O romancista e o moralista não haviam ido, nessa direção, mais longe do que o filósofo?”, pergunta Bergson (BERGSON, 2006d, p.22), sugerindo que a literatura está além da filosofia ou é mais importante que o filósofo porque compreende que o fundamental está fora do pensamento, consiste em algo que simultaneamente o antecede e o ultrapassa, suscitando o seu movimento: a vida<sup>28</sup>.

De acordo com Deleuze: “Mais importante do que o pensamento é o que dá a pensar; mais importante do que o filósofo é o poeta” (DELEUZE, 2010, p.89); “A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte” (DELEUZE, 2010, p.91). Se a arte, particularmente a literatura, é mais instigante do que a filosofia ou vai mais além não é porque ela tenha algum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e criar, perceber o real (por exemplo: a pintura, o cinema, a música, o teatro, a dança, etc.).

Isso acontece, o artista ou o romancista superar o filósofo, porque ela, a arte literária, norteadada ou orientada pela intuição estética, rasga a cortina, abre possibilidades, libera os fluxos, os devires, deixa o ser acontecer como movimento, nos põe em contato direto com o real movente, com a duração, com o devir, nos encorajando a afastar o véu entre nossa consciência e mil impressões diversas, levando-nos ao conhecimento melhor de nós mesmos.

Se agora algum romancista audacioso, rasgando o véu habilmente tecido do nosso eu convencional, nos mostrar sob esta lógica aparente uma absurdidade fundamental, sob esta justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de ser na altura em que os nomeamos, louvamo-lo por nos conhecer melhor que nós próprios. (BERGSON, 1988, p.93)

---

<sup>28</sup> Henri Bergson jamais afirmou claramente a superioridade da arte literária em relação à filosofia. Quem está levantando essa hipótese somos nós.

A filosofia busca também, por meio de uma inversão da marcha habitual do pensamento, de um trabalho metódico, instalar-se no movimento criador, coincidir com a duração, mas o pensar filosófico não o fará de modo imediato, mais direto, pois a filosofia é, por princípio, atividade reflexiva, criadora de conceitos como substância (Aristóteles), cogito (Descartes), mônada (Leibniz), duração (Bergson): “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos”, esclarece Deleuze e Guattari (1992, p.13).

Somente os signos em movimento da arte põe nosso pensamento diretamente na mobilidade contínua, estimulando o pensar reflexivo que é o pensamento em duração, criando blocos de sensações: “A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações” (DELEUZE, 1992, p.254).

A literatura pensante de Clarice Lispector não opera com conceitos, mas sim com idéias criadoras ou perceptos. A autora não faz filosofia. Mas paradoxalmente o não-filosófico, o texto literário no movimento de devir, no movimento infinito, esteja, talvez, mais no coração da filosofia ou do exercício do pensamento que a própria filosofia. Em *Água viva* os perceptos ou conjunto de sensações e percepções fazem surgir “instantes que pingam e são grossos de sangue” (LISPECTOR, 1998a, p.21), instantes duracionais que se tornam eles próprios sensações de conceito.

De acordo com Deleuze e Guattari, o pensamento é uma heterogênese, ou melhor dizendo, ele é uma multiplicidade de elementos heterogêneos que coexistem no mesmo conjunto, elementos estes que se conectam, se articulam, mantêm entre si zonas de vizinhança. Nesse processo que é pensar, “um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria *sensação de conceito*, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992a, p.254-255, o grifo é nosso).

Parece-nos que as muitas variações que o pensamento assume em *Água viva*, “atrás do pensamento, antes do pensamento, pré-pensamento, pensar-sentir, pensamento-sentimento, atrás do pensamento-sentimento, além do pensamento, pensamento-liberdade”, são *sensações de conceito* que a

autora escrevendo intuitivamente criou para colocar um problema, a saber, que tudo no mundo e, sobretudo no universo literário, só existe em movimento contínuo, em fluxo intensivo, em duração, sem metáforas. Mas nossa inteligência usual não nos deixa ver isso.

De acordo com Deleuze, “em filosofia e mesmo alhures se trata de encontrar o problema e, por conseguinte, de colocá-lo, mais ainda do que resolvê-lo” (DELEUZE, 2012, p.11), e “só a intuição decide acerca do verdadeiro e do falso problema colocados, pronta para impelir a inteligência a voltar-se contra si mesma” (DELEUZE, 2012, p.16), “você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria” (DELEUZE; GUATTARI, 1992a, p.15).

É precisamente porque não existe nada em repouso, nada cristalizado, nada enraizado, nada figurado, que Clarice Lispector construiu na intuição esses conceitos de sensação ou sensação de conceitos, pois o cérebro é muito mais que uma árvore. “A árvore ou a raiz”, como nos mostra Deleuze Guattari, “inspiram uma triste imagem do pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.26).

O cérebro está em movimento porque ele faz parte do mundo material que dura, de um campo de imagens que agem e reagem umas sobre as outras: “Eis me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho” (BERGSON, 2006c, p.11). O cérebro próprio é uma dessas imagens em movimento, recebendo e devolvendo movimento: “Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também. [...] é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro” (BERGSON, 2006c, p13).

Para Bergson, a matéria é um conjunto de imagens. E imagem é movimento. Nesse campo de imagens o cérebro em movimento faz o pensamento em duração, pensamento que fica atrás do pensamento habitual, que pensa por perceptos ou sensações antes do que por conceitos filosóficos, que está ligado diretamente à duração, à temporalidade, à liberdade, ao sentimento e à intuição.

No *Abecedário*<sup>29</sup>, entrevista feita a Deleuze por Claire Parnet, há um trecho em que ele, o entrevistado, fala sobre a existência de conceitos criados pelos artistas e que podemos chamar de “perceptos”. Esses perceptos ou conjunto de sensações faz com que vejamos as coisas, torna-nos “videntes”. O vidente não é aquele que vê com antecedência o futuro, mas sim quem apreende o intolerável de uma situação, algo forte demais na vida. Ele tem visões, percepções em devir ou perceptos que colocam em questão nossa percepção habitual de natureza cinematográfica.

Os conceitos de sensação de Clarice fazem com que percebamos algo da potência da vida imanente. Eles fazem ver aquilo que o mecanismo de nosso conhecimento intelectual ou de nossa inteligência lógica deixava escapar: a mobilidade que existe no universo. O título da obra, por exemplo, é o conceito de sensação criado pela autora para fazer o leitor enxergar o escoamento da água viva, do fluxo, da duração, do movimento de devir: “Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração — eu que ambiciono beber água na nascente da fonte — eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito.” (LISPECTOR, 1998a, p.16-17).

Originalmente, segundo o Houaiss, a água-viva era a “água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade”<sup>30</sup>, só no século XIX é que passou a designar os animais marinhos, gelatinosos e transparentes, com tentáculos, capazes de provocar sérias queimaduras em seres humanos. A intuição de Clarice acaba por alojar-se no conceito de “água viva” que é um conceito flexível, móvel, quase fluido, apropriado para expressar a duração, a criação contínua, o jorro ininterrupto de novidade, de gozo.

Os conceitos de sensação criados por Clarice são indispensáveis à metafísica que procede por intuição da autora. Eles nasceram de um esforço para escalar de volta a inclinação natural do trabalho do pensamento usual, um esforço para se instalar de imediato na coisa que dura, enfim, para ir da realidade movente aos conceitos e não mais dos conceitos à realidade.

---

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com Gilles Deleuze. Brasil: Ministério da Educação/ TV Escola, 2001.

<sup>30</sup> HOUAISS, Antônio. Água-viva. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.p.75.

Nosso pensamento habitual, quando segue sua inclinação natural, parte do imóvel, instala-se nos conceitos já prontos, esforçando-se para por meio deles apanhar algo da realidade em devir. Mas agindo assim nosso pensamento usual deixa escapar aquilo que é a essência mesma do real: a mobilidade em seu contínuo escoamento.

#### 4.5. A lógica do sentido.

A linguagem em função utilitária e pragmática pretende ter um sentido único, fixo. Em virtude de sua afinidade com a inteligência lógica, os recursos dessa linguagem permanecem aquém da duração, do ser, enfim da vida que é pura imanência, devir. Mas a intuição estética manipula a linguagem pragmática (forjada pela razão ou pela inteligência cinematográfica), fazendo com que essa linguagem realize uma “dobra”, tomando os dois sentidos ao mesmo tempo, tornando-se mais móvel, líquida, para além do sentido único, da direção única. A linguagem, nessa dobra sobretudo paradoxal, agrupa, agencia significados contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido, coincidindo com a própria duração, fazendo escorrer a língua portuguesa, à força de derivas, de desvios.

Porém, não se trata de uma dobra compreendida como traço operatório do Barroco<sup>31</sup>, mas sim de uma dobra duracional ou intuitiva que liga sentidos díspares em um movimento rizomático, líquido, “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE, 1995a, p.37). A dobra duracional é agenciamento porque no movimento, no fluxo intensivo da escritura em devir, não existem pontos isolados, idéias isoladas ou palavras isoladas. Tudo no texto dobrável está conectado, agenciado: tornou-se uma multiplicidade qualitativa e de duração contínua, líquida.

A multiplicidade de duração contínua reúne sentidos contrários para pensar o múltiplo em estado puro. Ela manifesta aquilo que Deleuze chama de “sentido rizomático” (DELEUZE, 1995, p.37), movendo-se entre as coisas, entre os significados contrários, instaurando uma lógica do E. Entre as coisas,

---

<sup>31</sup> Para Deleuze o traço distintivo do Barroco é a dobra: “dobra conforme dobra”. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 2005. p.64.

designa um movimento duracional que não começa, “não tem começo” (LISPECTOR, 1998a, p.44), nem conclui, “é uma continuação” (LISPECTOR, 1998a, p.44), algo que se encontra sempre no meio, intermezzo: a entrelinha, pois “o melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1998a, p.86).

O processo de construção do texto em *Água viva* é sobretudo paradoxal, porque a linguagem de Clarice em fluxo contínuo reúne idéias contraditórias e aparentemente inconciliáveis em uma mesma frase. A autora encontra deleite, gozo e alegria “com a harmonia difícil dos ásperos contrários” (LISPECTOR, 1998a, p.27). Por exemplo: “[...] e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, *mal que é o bom*” (LISPECTOR, 1998a, p.13, o grifo é nosso), “[...] esplendor dilacerado pelo *cantar último que parece ser o primeiro*” (LISPECTOR, 1998a, p.14, o grifo é nosso), “E depois? Depois tudo o que vivi será de *um pobre supérfluo*” (LISPECTOR, 1998a, p.21, grifo nosso), “Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte — como te explicar? é uma morte sensual” (LISPECTOR, 1998a, p.24), “Eternidade: pois *tudo que é nunca começou*” (LISPECTOR, 1998a, p.25, o grifo é nosso), “Quero *a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente*” (LISPECTOR, 1998a, p.25, o grifo é nosso), “Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. *Lúcida escuridão, luminosa estupidez*” (LISPECTOR, 1998a, p.33, o grifo é nosso), “Minha *anarquia obedece subterraneamente a uma lei* onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica” (LISPECTOR, 1998a, p.38, o grifo é nosso), “Quero *morrer com vida*” (LISPECTOR, 1998a, p.43, o grifo é nosso), “[...] mas é que *no domínio mais leve da fala quase não sei falar*” (LISPECTOR, 1998a, p.50, o grifo é nosso), “Então aceito o pior e *entro no âmago da morte e para isto estou viva*” (LISPECTOR, 1998a, p.51, o grifo é nosso), “ Oh, como *tudo é incerto. E no entanto dentro da ordem*” (LISPECTOR, 1998a, p.59, o grifo é nosso), “ É o seguinte: *a dissonância me é harmoniosa*” (LISPECTOR, 1998a, p.60, o grifo é nosso), “E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do *dia nascente das trevas*” (LISPECTOR, 1998a, p.67, o grifo é nosso), “O real eu atinjo através do sonho” (LISPECTOR, 1998a, p.68), “Minha simetris nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que *duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria*” (LISPECTOR,

1998a, p.69, o grifo é nosso), “A loucura é vizinha da mais cruel sensatez” (LISPECTOR, 1998a, p. 77), “Dormir nos aproxima muito desse *pensamento vazio e no entanto pleno*” (LISPECTOR, 1998a, p.82, o grifo é nosso).

Aparentemente essa linguagem usada pela autora não faz sentido. Porém, ela própria nos adverte, por intermédio da protagonista da obra, para o fato de que existe um sentido outro que nasce na ausência do sentido único, do sentido lógico próprio da inteligência, e que deve ser ouvido, captado pelo leitor: “Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (LISPECTOR, 1998a, p.23).

O sentido outro, paradoxal, duracional, que está nas entrelinhas do texto dinâmico ou movente de Clarice Lispector e que deve ser pescado ou captado, mostra-nos que não podemos instaurar um senso único para o pensamento em duração, pois pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo. “É a linguagem que fixa os limites”, observa Deleuze, “mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (DELEUZE, 2009, p.2). O devir não suporta a separação nem a distinção dos sentidos. Ele vai e vem em duas ou mais direções ao mesmo tempo. “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente” (DELEUZE, 2009, p.1).

A protagonista de *Água viva*, por exemplo, é pintora e escritora ao mesmo tempo, sem que seja possível encontrar uma verdade sobre o seu ofício. A escritora Clarice Lispector ao mesmo tempo faz literatura e ao mesmo tempo questiona a noção de literatura criando uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança com outros domínios.

A linguagem usada por Clarice Lispector, fluxo intensivo de palavras, jamais apresenta um sentido fixo e único, tampouco clichês. Pelo contrário, as imagens literárias que permeiam *Água viva*, imagens criadas pela intuição estética da autora, apresentam significados móveis que estão para além de uma só direção. São imagens emancipadas da fixidez, que destroem o senso comum como designação de identidades fixas. Mas todo esse movimento paradoxal é feito por meio da literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa tradição cultural sempre pensou a sabedoria a partir do logos filosófico, com o conseqüente rebaixamento da escritura a um mero suplemento sedutor. Isso, explica Jacques Derrida, deve-se a Platão, pois esse filósofo condena sob o nome de fantasma ou simulacro o que se anuncia hoje, na sua mais radical exigência, como escritura: “A escritura aparece a Platão (e após ele, a toda a filosofia que se constitui como tal nesse gesto) como essa sedução fatal da reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante” (DERRIDA, 2005, p.56)

Para Platão o saber ou o conhecimento, a “Sophia”, só pode efetuar-se através da palavra falada (“phoné”), que é um discurso proferido em presença. Jamais por meio da palavra escrita, porque ela repete sem saber a realidade do *ente-presente* que é o logos. Ela nada tem a ver com a referência à verdade como desvelamento da presença plena.

No *Fedro*, por exemplo, a “phoné” está sempre associada ao logos, ao dentro, à “mnemé” (memória ativa), e encontra-se a serviço da filosofia, opondo-se à escritura (“phármakon”). A escritura, dentro da perspectiva platônica, é perigosa, pois é um artifício, uma encenação que leva-nos para fora da sabedoria, do bom e do verdadeiro. Para Platão, o sábio (aquele que conhece o justo, o bom e o verdadeiro) “não irá escrever na água” (PLATÃO, 2004, p.122), usando discursos escritos, pois a escritura é incapaz de ensinar eficientemente a verdade.

A escritura é desvalorizada, explica Derrida, porque aparece a Platão (e após ele, a toda filosofia que se constitui como tal nesse gesto) como essa sedução fatal de reduplicação: “suplemento de um suplemento, significante de um significante, representante de um representante” (DERRIDA, 1997, p.56).

Mas na nossa época a escritura ou literatura é valorizada como uma forma válida de buscar a sabedoria, o conhecimento. O discurso literário é visto por muitos filósofos contemporâneos como uma atividade de pensamento, de procura, de indagação metafísica. Na opinião de Michel Foucault, por exemplo, chegamos a uma idade que é, talvez, a do pensamento puro, do pensamento

em ato, e “uma disciplina tão abstrata e geral quanto a linguística, tão fundamental quanto a lógica ou ainda a literatura depois de Joyce, são atividades de pensamento” (Foucault apud DOSSE, 1993, p.367).

Para Gilles Deleuze o pensamento não é exclusividade da filosofia: filósofos, cientistas, cineastas, pintores, escritores, são pensadores, mesmo que pensem com elementos diferentes: “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afetos e perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992a, p.88).

Nesta pesquisa, procuramos por meio da análise do texto *Água viva*, de Clarice Lispector, criar um espaço de aproximação, de vizinhança, entre a literatura dessa autora e a filosofia de Henri Bergson. Esse procedimento nos pareceu válido ou adequado na medida em que essa escritora e este filósofo, por meios diferentes, se detêm sobre o pensamento, o movente, o fluxo, a duração, o tempo e, sobretudo, a intuição.

Refletindo sobre as relações entre o texto literário e o filosófico, constatamos na produção escritural de Clarice Lispector, sobretudo no livro *Água viva*, uma experiência pensante com a linguagem, uma vontade de pensamento, de conhecimento, de procura ou indagação ontológica que aponta para a metafísica. Não a metafísica platônica, mas sim a metafísica intuitiva de Henri Bergson que segue as ondulações do real.

A concepção de Clarice Lispector do conhecimento, em *Água viva*, coloca em crise a teoria platônica: para a autora o conhecimento, a sofia, não está na palavra falada, mas sim na escritura líquida, em processo, em movimento, água viva do riacho que treme por si mesma: “Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura” (LISPECTOR, 1998a, p.12).

Escrevendo distraidamente, como quem escreve na água, a escrita de Clarice é pensante no grau mais elevado possível. Mas não se trata do pensamento platônico, pois um pensamento novo e original não se compadece de fórmulas antigas, não busca pensar à maneira dos gregos. Trata-se de um pensamento atrás do pensamento lógico, fundamentado na intuição bergsoniana, que permite ao leitor alargar sua percepção habitual e simpatizar com a interioridade do ser compreendido como movimento contínuo, sem pausas.

A obra *Água viva* em processo, no movimento contínuo, que não para, mas continua, “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998a, p.87), pode ser compreendida como uma expressão desse pensamento que é intuição da duração, da realidade movente em seu fluxo intensivo, contínuo. Ela nos permite experimentar, por meio da literatura, sem metáforas ou símbolos, o ser que é acontecimento, duração, este continuum virtual da vida ou da água viva que é movimento da diferença, vontade de potência daquilo que é “vasto, vai durar” (LISPECTOR, 1998a, p.87).

A intuição em *Água viva* designa antes de tudo um método que torna possível o conhecimento imediato da realidade movente. Para comunicar essa intuição da duração, daquilo que escorre, do movimento contínuo e intensivo da água viva, da vida compreendida como “a imanência de uma imanência, a imanência absoluta” (DELEUZE apud VASCONCELLOS; FRAGOSO, 1997, p.17), Clarice faz um uso intuitivo, intensivo ou menor da língua portuguesa, criando um fluxo de palavras invencível que não para, continua indefinidamente como nossa própria vida, porque “viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.78).

Nesse fluxo intensivo de palavras vivas criado por Clarice Lispector não há metáforas ou símbolos, pois metáforas e símbolos representam o ser ou a duração real indiretamente, por meio do movimento falso. Em *Água viva* o movimento é real, nos dando a visão ou a sensação que é o oposto do clichê, nos inserindo diretamente na vida em sua imanência.

Pintando por meio de palavras, Clarice Lispector ultrapassa a figuração (quer dizer, tanto a metáfora como o símbolo, tanto o ilustrativo como o narrativo) em direção à sensação. Nós, como leitores, experimentamos de modo direto a sensação do movimento sem pausas. O que está pintado verbalmente pela autora, a sensação do movimento, se transmite diretamente, tocando nosso sistema nervoso sem o desvio ou o tédio da linguagem figurada.

Ao término desta pesquisa, deste trabalho, esta é nossa pergunta: no nosso desejo de compreender o livro de Clarice conseguimos ajustar nosso passo ao dela, adotando seus gestos, sua atitude, seu andamento, seu movimento, o ritmo da composição ficcional? É possível que a resposta seja esta: apesar de nosso esforço, permanecemos do lado de fora da obra. Mas o que importa não é termos alcançado nossa meta: compreender como funciona o texto *Água viva*

pois “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes” (LISPECTOR, 1998c, p.16). O que nos parece válido, significativo, produtivo, foi nossa pesquisa, busca, procura contínua por um objeto gritante, vivo, que sempre nos escapa, porque qualquer entender nosso nunca estará à altura da escritura intuitiva, no movimento de Clarice Lispector.

**REFERÊNCIAS:**

ADORNO; Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.139.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.  
 \_\_\_\_\_ . *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_ . *A energia espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_ . *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_ . *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_ . *Cursos sobre a filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_ . *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b

\_\_\_\_\_ . *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_ . *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006c

\_\_\_\_\_ . *Memória e vida (textos escolhidos por Gilles Deleuze)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

\_\_\_\_\_ . *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006d.

\_\_\_\_\_ . *O riso*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAMARGO, Sílvio César. *Modernidade e dominação: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2005.

CÍCERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positiva. Discurso sobre o espírito positivo. Catecismo positivista*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da.(Org.). *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*. São Paulo; Belo Horizonte: Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007a.  
 \_\_\_\_\_ . *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
 \_\_\_\_\_ . *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.  
 \_\_\_\_\_ . *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 2005.  
 \_\_\_\_\_ . *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.  
 \_\_\_\_\_ . *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992b.  
 \_\_\_\_\_ . *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997b.  
 \_\_\_\_\_ . *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.  
 \_\_\_\_\_ . *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.  
 \_\_\_\_\_ . *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.  
 \_\_\_\_\_ . *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com Gilles Deleuze. Brasil: Ministério da Educação/ TV Escola, 2001.  
 \_\_\_\_\_ . *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.  
 \_\_\_\_\_ . *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.  
 \_\_\_\_\_ . *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995a.  
 \_\_\_\_\_ . *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.2. São Paulo: Editora 34, 1995b.  
 \_\_\_\_\_ . *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. São Paulo: Editora, 34, 1996.  
 \_\_\_\_\_ . *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.4. São Paulo: Editora 34, 1997.  
 \_\_\_\_\_ . *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora34, 2010.  
 \_\_\_\_\_ . *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992a.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.  
 \_\_\_\_\_ . *Paixões*. São Paulo: Papyrus, 1995.

DIAMANTINO MARTINS, S. J. *Bergson: a intuição como método na metafísica*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. v. I. São Paulo: Ensaio, 1993.

DUROZOI, Gerd; ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Papirus, 1996.

FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha. *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Editora da Universidade de Londrina, 1997a.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. *Oblíquo e fortuito ao mesmo tempo sutilmente fatal: o kháos como instrumento literário em Água viva, de Clarice Lispector*. 2009. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2009.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2009.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: UFF, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. v.17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio. Adorno ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP, 1996.

JANKÉLEVITCH, Vladmir. *Primeiras e últimas páginas*. São Paulo: Papirus, 1995.

JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas/ FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LERNER, Júlio. "A última entrevista de Clarice Lispector". *Shalom*. São Paulo, ano XXVII, n. 296, junho-agosto. 1992, p.62-69.

LINS, Daniel; PÁL, Peter. (Org.). *Nietzsche e Deleuze- Bárbaros civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: encontros*. Organização Evelyn Rocha; prefácio Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Azougue, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Correspondências/ Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *O mistério do coelhinho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Objeto gritante*. Rio de Janeiro: Casa Fundação Casa de Rui Barbosa, 1971.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c, p.57.

\_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice; SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011b.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUYBRIDGE, Eadweard. *The human figure in motion*. Nova York: Dover Publications, 1955.

NASCIMENTO, Evando. A noção de margem em literatura e em filosofia. In: *Ângulos: literatura e outras artes*. Juiz de Fora, Chapecó: EdUFJF, Argos, 2002. p.187-204.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

\_\_\_\_\_. Uma literatura pensante: Clarice e o inumano. In: MORAES, Alexandre(org.). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: edUFES, 2000.P.1000-123.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Anticristo: maldição ao cristianismo: Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOLASCO, Edgar C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablumme, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte em Henri Bergson*. SP: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caetano*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. São Paulo: Martins Claret, 2004.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Top Books, 1998.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSSETTI, Regina. *Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.71.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTOS, Marcos Aurélio Silvestre dos. *Aspectos do tempo psicológico, aspectos do tempo ontológico na filosofia bergsoniana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações, I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOCHA, Eduardo. "Crise da razão em Bergson e crise da tonalidade em Debussy: uma nova problemática do tempo". In: PINTO, Débora Cristina Morato; MARQUES, Silene Torres. *Henri Bergson: crítica do negativo e pensamento em duração*. São Paulo: Alameda, 2009. p.175-187.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. *Devir-Água do texto: uma escrita em intensidade*. 2002. Doutorado (Pedagogia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha. *Gilles Deleuze: Imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Ed. Da UEL, 1997.

VIANNA, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os "quadros" de Clarice Lispector. *Revista Estudos Feministas*. jun 2003, vol. 11, n. 1, p. 71-87.

\_\_\_\_\_. O Figurativo Inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção). In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; EDIPUC; Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p.49-64.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2005.

## **PUBLICAÇÃO EM MEIO ELETRÔNICO:**

CURI, Simone. Sensibilidade inteligente, o "si" da crítica clariceana. *Revista Crítica Cultural*, Santa Catarina, v.3, n.1, p. 1-5, 2008. Disponível em: <<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br>>. Acesso em 5 de agosto de 2010.

**ENTREVISTA:**

LISPECTOR, Clarice. Entrevista a Julio Lerner no programa Panorama, da TV Cultura, em fevereiro de 1977. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>>. Acesso em 22 de junho de 2012.

**DOCUMENTÁRIO:**

*PINA*. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Imovision, 2011. 1 DVD (106 m), widescreen, colorido.

**CD:**

VERMELHO, Barão. *Declare Guerra*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986. 1 CD.