

AUTOBIOGRAFO COMO TOUREIRO: UMA LEITURA DE *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR

Sônia Roncador

Em 1973, Clarice Lispector publica um livro (a autora preferiu denominá-lo um “anti-livro”) que paira nos limites entre ficção e autobiografia; este livro, como todos sabemos, foi intitulado *Água Viva*. Apesar de deixar-se revelar como texto de forte conteúdo “pessoal”, trazendo consigo reminiscências de sua primeira versão “autobiográfica” e nunca publicada, *Água Viva* é a anti-autobiografia da escritora. A narradora de *Água Viva* é quem diz “Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio” (editora Francisco Alves, 11. ed., p. 40). Tal declaração estimula reflexões que não poderiam ser devidamente estudadas neste breve ensaio. *Água Viva* não é uma autobiografia, num sentido mais convencional, mas poderia ser analisada como tal a partir de uma outra concepção de auto-bio-grafia? Por que a autora privilegia o termo “bio” em detrimento de auto e grafia, em detrimento do “pessoal” e da escrita? A frase anterior “muita coisa não posso contar” parece aproximar autobiografia da prática de relato, e, sendo assim, a *Água Viva* de Clarice seria um confronto a tal prática já que se insere no “instante-já”?

As duas características básicas para que um texto seja autobiográfico, segundo o estudo clássico de Philippe Lejeune em seu *Pacto Autobiográfico* (1972), não são encontrados em *Água Viva*, a saber a identidade inequívoca entre autor/narrador/personagem e narração de eventos passados. A proposta deste breve ensaio é analisar a noção de “instante-já”, termo este que não aparece na primeira versão autobiográfica de *Água Viva*, avaliando seu papel numa possível “contemporaneização” do conceito de autobiografia.

O primeiro parágrafo de *Água Viva*, no qual me detive com mais atenção, traz dois momentos importantes para a nossa reflexão: o primeiro é o instante de aleluia, de liberdade “porque ninguém me prende mais”; o segundo é o medo, um voltar de olhos para o próximo instante, o futuro então. Liberdade de algo que ficou para trás, de algo localizado no passado, e a atenção no desconhecido do próximo instante parecem inaugurar a anti-autobiografia de Clarice Lispector; ou um posicionar a vida não mais no passado, mas no “instante-já” momento incapturável por exce-

lência (“o presente me foge”), ou o momento da incerteza pois que é sempre substituído por um novo instante-já, portador, quem sabe, da nossa morte.

A segunda versão de *Água Viva* conclui seu primeiro parágrafo diferentemente da primeira: “...Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura de toureiro na arena”(p. 13). A imagem do toureiro, ausente na primeira versão, é a resposta dada pela autora “quanto ao (seu) futuro”. Sua força de resposta, seu lugar conclusivo na abertura de *Água Viva*, remeteu-me ao célebre artigo de Michel Leiris *Bullfight as a Mirror* (publicado pela revista *October*). Em sua tentativa primeira de relacionar as noções clariceanas de instante-já e autobiografia, este ensaio percorrerá a trajetória do pensamento lúcido de Leiris, ou seja, sua brilhante visão estética da tourada, até chegar nos “primeiros começos” do tão antagônico espaço de *Água Viva*.

Tourada como experiência estética

Michel Leiris inaugura seu ensaio com a noção de “experiência limite”, explorada por seu mentor e amigo Georges Bataille. Ao experimentarmos o limite do “eu”, simultaneamente nos damos conta da existência do outro, “tocamos” o limite do outro/do mundo- “a tangency to the world and to oneself”. A experiência de transe narrada em *Água Viva* ou a descrição do amor, como comunhão perfeita, remete-nos a tais experiências de excesso, ou de “ultrapassagem” de nós mesmos. Mas Leiris, assim como Bataille, entende o erótico como a estranha afirmação de nosso limite, ainda que pareça que o destruímos; o desconhecido, além de nossos limites, seria, então, somente um *flash* incapturável por natureza. Bataille nos diz que o erotismo é a afirmação da vida até na hora da morte. Mesmo no ato do amor ainda carregamos nossa solidão, ou nossa *via crucis* que não se mistura à de ninguém. Dentro desta perspectiva, a nossa experiência com o desconhecido, com o além, digamos, de nossa compreensão ou imaginação (Kant), ao mesmo tempo que nos expõe ao mundo, ao infinito que é domínio do outro, nos expõe também a nossa finitude ou insuficiência. Fora de nossa ordem do mundo, de nossa organização de vida, há uma vida secreta que também é, há a ordem subterrânea das baratas, dos ratos e raízes, ou a ordem escura dos cegos, ou ainda a ordem radiante das rosas que nos escapam e que fazem de nossa ordem um pólo magnético de atração e repulsão e não mais um estado único de existir.

A obra de Clarice Lispector em geral, e especificamente *Água Viva*, é dissonante, antagônica. Frases do tipo “fixar o incorpóreo”, captar o que é fugidio por natureza etc, registram uma noção de beleza coincidente à que Michel Leiris encontra nos diários de Baudelaire (em *My Heart Laid Bare and Other Prose Writings*): “it is a depiction of a feminine countenance whose beauty, “ardent and sad”, is marked both by voluptuous sensuality and by bitterness” (uma representação de um semblante feminino cuja beleza, “ardente e triste”, é marcada tanto pela

sensualidade voluptuosa quanto pela amargura). A beleza, para ambos escritores, não é somente a justaposição de contrários, mas também a encenação do antagonismo ou do confronto entre elementos opostos. O que está além de nossos limites, o outro, surge no interior do corpo/sistema como uma ferida: “nothing will be beautiful that does not suggest the existence of an ideal, super terrestrial order, harmonious and logical — that, as if stained by an original sin, also possesses the drop of poison, the hint of incoherence, the grain of sand that derails the whole system. Or, conversely, only this sediment or this poison will be beautiful, provided a drop of the ideal illuminates it” (nada será belo se não sugerir a existência de uma ordem ideal, supraterestral — harmônica e lógica — que, como se maculada por um pecado original, também possua a gota de veneno, o sinal da incoerência, o grão de areia que descarrilha todo o sistema. Ou, de modo contrário, este sedimento ou este veneno só será belo caso uma gota do ideal ilumine-o). O gozo estético é então produzido pela presença simultânea de dois opostos que ameaçam se fundir, ou se tangenciar. Gozo este que emana do limite mesmo entre o um e o outro (espaço da transgressão, segundo Foucault).

Elementos contrários se fazem presentes por todo espetáculo de uma tourada. Cada *tercio*, com suas especificidades, traz em si elementos antagônicos como a figura nobre do touro em oposição aos cavalos; o matador e os picadores; o homem e a besta etc.

Numa tourada, com exceção da apunhalada final, os passes do toureiro garantem a comoção do público. O sucesso do matador depende de quão exposto ele esteja a sua própria morte e de como, por milagre, mantém-se vivo: “in order to be truly succesful, a primary requirement is that the pass be very “tight” (the horn must all but graze the man), and the bull must go all the way through (the animal’s whole mass from head to tail must pass in front of the man before he changes position to face another charge)” (para se ter êxito, o primeiro requerimento é que o passe seja justo (o chifre deve tocar o homem), e o touro deve ir até o fim (toda a massa do animal da cabeça ao rabo deve passar pelo homem antes de mudar de posição e alvo).

Neste sentido, a beleza de tal espetáculo não está nem na possível morte do toureiro e nem mesmo na agilidade, na técnica friamente exercida para seduzir e confundir o touro. O belo é o “passe mágico” do toureiro, é o desvio, o movimento torto e torcido sem o qual este morreria. Como no amor, a quase-tangência, ou o quase clímax, é o limite além do qual não ultrapassamos sob pena de morrermos verdadeiramente. Uma “falha” é aberta mas não preenchida. Assim também G.H. define o amor para seu suposto antigo amante: “na verdade era o grande prazer de um não ser o outro: pois assim cada um de nós tinha dois” (*A Paixão Segundo G. H.*, p. 123).

Michel Leiris, numa inversão genial da teoria kantiana do sublime, diz que “if it is correct to say that the infinite always intrudes to erode and degrade the constructions in which we have perhaps been tempted to place the greatest hope, it is not so accurate to speak of an infinitely great. Rather, it’s a matter of an infinitely small: a drop of water always lacking (either because of our fear, a last

minute reticence, or because of our very lucidity, which takes the measure of things and introduces this margin of safety) without which the cup won't run over" (se é correto dizer que o infinito sempre invade para corroer e degradar as construções nas quais talvez estejamos tentados a depositar o máximo de esperança, não é tão preciso falar do infinitamente grande. Ao contrário, trata-se do infinitamente pequeno: uma gota de água que sempre falta (ou por causa de nosso medo, um último minuto reticente, ou por causa de nossa lucidez mesma, que dá a medida das coisas e introduz esta margem de segurança) sem a qual o copo não transbordaria).

A evolução de uma tourada em três tercios, ou "atos", a saber, *tercio de vanes*, *tercio de banderillas* e *tercio de muerte* parece ressaltar gradativamente tal margem infinitamente pequena que isola o matador do touro. O confronto brutal entre cavalos e touro é imediatamente seguido de um combate menos violento, mais preciso, onde o matador, com sua abillidade gestual, se destoa da força brutal do touro. Mas somente num terceiro momento, *tercio de muerte*, cada gesto torna-se preciso e fatal, num momento de sedução mútua, onde a morte, assim como em *A Hora da Estrela*, torna-se o personagem principal.

A experiência estética em *Água Viva*

Água Viva parece ser justamente uma poética do ato perpetuamente em vias de ser consumado. A personagem-narradora confessa viver sempre à beira; à beira do climax, ou da morte, como confessa na p. 90: "vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o inatingível. De tal forma a morte é apenas futura que há quem não a agüente e se suicide. É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos a espera."

Clarice finaliza algumas de suas narrativas como se se tratasse de uma interrupção voluntária de um ato (a escritura) inconsumável. Em *Uma Aprendizagem* aparecem dois pontos depois da ultima palavra; *A Paixão Segundo G.H.* termina por travessões como reticências, e *Água Viva* encerra-se com pequenas frases espaçadas que dizem:

O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua
Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.

O que te escrevo continua e estou enfeitada (p. 101)

O enredo que resiste ser narrado, como o ato de comer a barata em *A Paixão Segundo G. H.*, ou a personagem que resiste ser representada, como Macabéa em *A Hora da Estrela* (ou Angela em *Um Sopro de Vida*) são situações exemplares em que a escritora se encontra diante de atos irrealizáveis, inconsumáveis. A

recorrência a estruturas reflexivas como “a vida se me é” (em *A Paixão Segundo G.H.*) ou “a vida se me transborda” (em *Água Viva*) e a estruturas intransitivas (Eu sou/ tu és, etc) parecem também criar um terreno onde a resposta repete a pergunta e onde nada é substituível por um sinônimo.

A narrativa de *Água Viva* não quer o feito, mas o que tortuosamente se faz; não a esperança, mas o instante-já; não o raciocínio, mas o que há de incompreensível na matéria que secretamente/ou fatalmente se forma.

Já no primeiro parágrafo de *Água Viva*, podemos verificar associações dissonantes que se repetem ao longo da narrativa. “É com uma alegria tão profunda” exclama a narradora, numa espécie de início súbito, próprio das narrativas sem começo e fim bem definidos. Em seguida tal “alegria profunda”, torna-se ainda mais enigmática quando expandida, ou misturada, ao universo semântico de “aleluia”: “É uma tal aleluia”. O dicionário de língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda nos dá alguns sentidos curiosos de “aleluia”: canto de alegria e louvor/ alegria, regozijo/ o sábado da ressurreição, mas também “designação comum aos exemplares alados (macho e fêmea) dos insetos isópteros, ou cupins, quando abandonam o ninho para o vôo nupcial, após o qual as fêmeas fecundadas formam novas colônias.

Ora, “aleluia”, enquanto canto de alegria, parece aliar-se a “alegria profunda”, mas enquanto vôo nupcial parece já preparar terreno para a terceira palavra dissonantemente sinônima “felicidade diabólica”. Canto de louvor misturado a uivo humano, ressurreição ligada a dor de separação, onde canto, uivo e grito se tornam uma só coisa, inauguram a narrativa. Mas a narradora continua, esclarecendo-nos: “porque ninguém me prende mais”. Alegria/ressurreição, então, após a dor de separação, onde a dor estranhamente se associa não só à separação, como também ao “estar com” alguém (que o leitor todavia desconhece). O confronto seguinte entre a expressão aparentemente antagônica “a loucura do raciocínio” e ao emparelhamento grotesco plasma/placenta não parece conectar-se às frases anteriores, com exceção, talvez, do ato de querer — “mas agora quero o plasma...” — libertador por natureza e, portanto, relacionado a “ninguém me prende mais”. Contudo, o que vem a seguir, “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido” parece contradizer a “liberdade louvada” logo nas primeiras linhas. A narradora confessa ter medo de se entregar ao desconhecido; entregar-se ela mesma ao outro inteiramente desconhecido. Medo tal que nos remete de volta ao texto de Leiris, mais exatamente ao momento em que nos diz que a capacidade de raciocínio, o medo etc nos impedem de tangenciar nossa própria morte. A narradora, tomando por inquestionável o inaccessível que temos ao “próximo instante”, questiona, ao menos, sua *poiesis*, seu fazer. Ponto pacífico: o próximo instante ainda não está feito, concluído. Mas “é feito por mim?”, está sob meu poder, passivo a uma liberdade “libertina e arbitrária”? ou “se faz sozinho?”, totalmente ativo, livre e indiferente a mim? “Fazemo-lo juntos”, responde a narradora, a si mesma, criando um campo estranho de sentidos onde o “próximo instante” é ativo e passivo, e onde o sujeito também é livre e condicionado; tal liberdade estranha será mais tarde asso-

ciada à fatalidade. “Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena”. “Desenvoltura” é o substantivo de desenvolto, que significa tanto “desembaraçado” quanto “desonesto, impudico”. Michel Leiris, interpretando a “desenvoltura do toureiro na arena”, esclarece que este, para esquivar-se da morte, deve incorporar ao seu ato a própria perversidade do touro, atraindo-o para uma espécie de espaço vazio (ocupado, por exemplo, pelo manto vermelho). Não é, pois, com heroísmo, ou com coragem (oposto ao medo), que o toureiro enfrenta seu adversário, mas com um ato diabólico ou enganador.

Para o toureiro, nenhum gesto é automático ou arbitrário, porque “cada instante é”. E Clarice nos fala de “um imprevisto improvisado e fatal”. Agimos a cada instante como quem “improvisa diante da platéia”, sem ter como abandonar a arena e livremente condicionados ao tamanho de nossa própria cruz. A vida no seu momento-já não oferece escapatória. E é por isso que Ana, em *Amor (Laços de Família)*, tem a sensação de haver caído em uma cilada, em uma armadilha, ao ter inesperadamente que lidar com a lógica “outra” do jardim botânico.

A palavra comparada a uma “seta”, ou a um “dardo”, em outras passagens de *Água Viva*, mantém viva não só a imagem do toureiro e seu punhal, como também a figura de Eros, cujo amor é assinalado como uma ferida. Poderíamos mesmo dizer que a tourada, durante o *tercio de muerte*, ritmadamente promove uma espécie de transe coletivo no público que, a cada triunfo do matador, responde com um grito “olé!”, um grito de felicidade diabólica. Um transe semelhante ao orgasmo.

O segundo parágrafo de *Água Viva* assinala a natureza fugidia do instante-já (um “agora” e, ao mesmo tempo, “um grito de largada”). De tão fugidio que é, torna-se não só incapturável, como também interdito, inconsumável: “Eu te digo: estou tentando capturar 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”. Nesta sucessão temporal estranha, os instantes não se somam, não se acumulam, mas espocam mudos no ar, acendem e apagam como vagalumes ou fogos de artifício; tal sucessão nos evoca os movimentos quebrados do toureiro, que, no entanto, atingem um clímax com o ato consumidor da facada final. A narradora de *Água Viva*, contudo, quer o fluxo permanente, o incorpóreo, o que tortuosamente se faz e que “não vai parar: continua”...

***Água Viva*: uma autobiografia que não se conta?**

A primeira autobiografia de Michel Leiris, *L'Âge d'Homme*, traz em sua segunda publicação o famoso posfácio do mesmo autor denominado “Autobiógrafo como Toureiro”. Segundo Leiris, a escritura pessoal, caso verdadeira, leva o autor a correr riscos que se equivalem ao risco mortal do toureiro: ambos em sua “hora da verdade”. Clarice Lispector parece também incorporar a habilidade do toureiro para a sua escrita de *Água Viva*; a autora, contudo, não encara o “grande risco” como

sinônimo de franqueza, mas como um lançar-se numa atividade imprevisível, sem tema. A autora nos diz que sua escrita é improvisada. Assim também em *A Hora da Estrela*, narrar e narrado se coincidem. Ser verdadeira ou não com relação ao passado vivido deixa de ser o grande conflito da autora, num contexto em que a reflexão do passado não é mais o lugar da verdade, ou do auto-conhecimento.

A seqüência temporal de *Água Viva* não é contínua, “não cria história e não lança um mito”; se alguma imagem é retida durante a leitura de *Água Viva*, e ousa dizer o mesmo com relação a *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*, esta imagem é de alguém que escreve, o “correr da máquina” é o único movimento contínuo nesta escritura que “tortuosamente se faz”.

Se a hora da verdade deixa de ser o passado em *Água Viva*, ela, contudo, ainda permanece como matéria de tempo — a hora da verdade é, assim como na tourada, o momento em que o toureiro encara o touro e em direção a este se dirige para o golpe mortal. Em vida, estamos permanentemente caminhando em direção ao desconhecido — “o próximo instante” — segundo Clarice, ao desconhecido mortal. Morrer e nascer são sucessões freqüentes neste romance.

A narradora de *Água Viva* se faz a seguinte pergunta: “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver”; na página que segue a esta, o seguinte trecho: “...Quando destruir minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei um tudo? Tenho que pagar o preço. O preço de quem tem um passado que só se renova com paixão no estranho presente. Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos” (p. 78). A história da narradora é viver; é um verbo e não o conteúdo substantivo de um enredo. “Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos”: a continuidade da vida, a vida como fluxo contínuo que precede à morte, é curiosamente representada pela descontinuidade entre os “instantes-já” que se sucedem. A narradora é imprevisivelmente, inesperadamente fragmentária: morre e nasce a cada instante, “com uma desenvoltura de toureiro na arena”. Corpos que se proliferam nos instantes em fluxo perpétuo, enredo que se descarrilha na sucessão de vida e morte permanente — eis o estranho “auto-retrato” da narradora. Na primeira versão de *Água Viva*, logo na primeira página, o leitor é convocado a respeitar o grito de aleluia e liberdade da narradora; como se ela dissesse: — Não adianta você, leitor, tentar me classificar. “Gênero não me pega mais: sou sem gênero”.

Em meio a rabiscos infantis, e recadinhos “práticos para o seu tradutor”, o leitor curioso da primeira versão de *Água Viva* tem diante de si uma estranha folha contratual (segundo Lejeune, é sobretudo na capa que se estabelece o pacto autobiográfico entre autor e leitor). Num fragmento quase apagado lê-se: “A forma em si mesma é o seu único conteúdo possível. Conteúdo sem forma não existe”. A folha de rosto traz frases tortas, manuscritas que dizem: “Uma pessoa falando”; “Cartas ao mar”; “Este é um anti-livro”; ou ainda “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente que se trata de um anti-livro”.

Água Viva, obviamente, não são cartas lançadas ao mar, e muito menos uma

escrita improvisada, já que é claramente o resultado de uma seqüência de versões não publicadas. O leitor talvez discorde de Clarice mesma e não só considere *Água Viva* um livro, como também um romance de ficção... Um livro, sabemos, não é resultado de uma “pessoa falando”, e muito menos fragmentos ou cartas lançadas ao mar. *Água Viva* é, nos diz a autora, “um anti-livro”: curiosa afirmação - “é” - seguida de uma negação - “anti”. *Água Viva*, assim, assume uma categoria estranha, um não espaço por excelência que traz consigo o afirmativo (livro) e seu negativo (anti). Não há gênero que defina este texto “deslocado”... Será então *Água Viva* uma autobiografia, porém uma autobiografia que não se conta? Sem enredo de vida, fragmentária, e esfacelada no próprio termo: a autora, uma vez mais, parece dizer: — De minha auto-bio-grafia, quero apenas fragmentos. “Quero ser bio”.

SONIA RONCADOR *Doutoranda do Departamento de Literatura Comparada da New York University*