

A alusão: um movimento de escrever e ler em *Água Viva* de Clarice Lispector

The allusion: a movement of write and read in *Água Viva* by Clarice Lispector

Valdiléa Souza*

RESUMO: Neste artigo, discutimos a alusão sob uma nova perspectiva teórica, em que ela deixa de ser uma figura de linguagem menor e assume um lugar de mediadora entre o linguístico e o discursivo. Nessas condições, a alusão constitui-se em uma estratégia de ler e escrever que permite ao leitor e ao autor um movimento ininterrupto, linear, mas também em espiral, entre o dentro e o fora. O movimento de ir, vir e devir impulsionado pela alusão possibilita a construção do sentido, quando revela, através das categorias da metáfora e da metonímia, do dito/não-dito/ausência/presença, da memória discursiva e da intertextualidade, o jogo alusivo construído pelo autor e pelo leitor em *Água Viva*, de Clarice Lispector, tornando-se, dessa forma, o projeto de leitura e escrita da obra, bem como é a própria metodologia do presente artigo. Assim, trazemos uma discussão ainda recente sobre o fenômeno de ler e escrever na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Alusão. Leitura-escrita. Metáfora-metonímia. Memória-discursiva. Já-dito.

ABSTRACT: In this article, we discuss the allusion in a new theoretical perspective, in which it ceases to be a figure of less language and assumes the place of mediator between the linguistic and discursive. In these conditions, the allusion is a strategy of reading and writing allowing the reader and the author an uninterrupted movement, linear, but also spiral between the inside and the outside. The movement of go, come and becoming, driven by allusion enables the construction of meaning, when revealed, through the categories of metaphor and metonymy, the said / unsaid / absence / presence of discursive memory and intertextuality, the allusive game built by author and reader in *Água Viva* by Clarice Lispector, becoming, in this way, the reading and writing project of the work as well as the very methodology of this article. So, we bring a discussion still recent about the phenomenon of reading and writing in contemporary times.

KEYWORDS: Allusion. Reading – writing. Metaphor-metonymy. Discursive-memory. Previously said.

1. Introdução

Mas já que se há de escrever que não se esmaguem com palavras as entrelinhas.

(LISPECTOR, 2001, p. 17)

A alusão enquanto estratégia de processo/produto textual, mediante o movimento que lhe é constitutivo de todo/parte/todo – fenômeno/essência/ fenômeno – luz/sombra/luz – simetria/ assimetria/simetria – tese/antítese/ síntese, é a estratégia possível, quiçá, capaz de

* Mestra pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC.

desvelar “o halo que transcende as frases”, de recuperar os nexos e reconstituir a unidade de sentido do texto, haja vista que este se apresenta e se constitui por meio de índices; nem tudo vem à superfície textual. A busca pelo sentido, nesse caso, dá-se através de um movimento de submersão nos espaços discursivos e nas entrelinhas. *Água Viva* entra em cena por ser uma obra cosida para dentro em que o sentido está nas entrelinhas. Por esse motivo, tudo é implícito: o autor, o fio discursivo, o leitor, cabendo resgatá-los com a alusão, que, através de traços sintáticos e conceituais disponíveis na cadeia linear do texto, forma os elos entre as partes e o todo, autor e leitor.

Assim, a alusão torna-se o projeto de ler-escrever do autor-empírico, porque este permite um jogo dialético entre as instâncias de recepção-produção. A partir dessa discussão levantada por Torga (2001), nós ousaríamos afirmar que o conceito de alusão é aberto e se constitui a partir da e/ou na análise concreta de um fenômeno. Porque a alusão necessita do fenômeno enunciativo para se constituir. E a constituição deste depende muito da intenção comunicativa do enunciador, mas também do enunciatário. Portanto o conceito de alusão está em constante reconfiguração.

Água Viva é terreno propício para o estudo da alusão, uma vez que a autora, na tentativa de fugir dos modelos literários previamente determinados, aventura-se num exercício da liberdade literária, investindo todas as suas expectativas de sentido num jogo arriscado com o seu leitor. Este é convocado a deixar o seu lugar de receptor passivo - que espera sempre uma história com início meio e fim - e a participar da reconstrução do texto. Assim, autor e leitor precisam se duplicar para imergir no universo literário da obra. Tencionamos assegurar, com isso, que, nesse jogo de tudo ou nada, a autora é obrigada a transitar entre a recepção e a produção incessantemente, levando seu leitor a seguir tal movimento, a fim de não ver fracassada a sua empresa.

Na caminhada entre uma esfera e outra, a autora deixa marcas, traços e sinais do imbricamento, que deve ser recuperado através da alusão pelo seu leitor. Seguindo as pistas deixadas na superfície textual, fazemos uma análise da alusão como um projeto de escrever e ler a primorosa obra *Água Viva*, de Clarice Lispector.

2. As categorias da alusão em *Água Viva*

A reconstrução do sentido da obra mediatizada pelo texto pressupõe um modo específico de investigação e pesquisa, principalmente, uma posição frente à concepção de ler e

escrever textos. Para Torga (2001), a atividade de compreensão ou processo/produto textual é um fenômeno que se dá em um primeiro momento no plano linguístico e imediato (direto), no segundo momento, no plano semântico, e esses dois planos são mediados pelo jogo dialético contraditório que os constitui. Já, no terceiro momento, dar-se-á pelo movimento analítico em espiral que fragmenta e intersecciona as partes e o todo numa relação de todo/parte e parte/todo – síntese.

Nessa concepção de texto enquanto fenômeno em devir defendida por Torga, a análise interpretativa alcança o conceito, a essência, a unidade de sentido mediante o movimento, o jogo alusivo constituído pelo autor/ leitor-modelo. Isso significa dizer que tanto o jogo alusivo revela o autor/leitor-modelo quanto estes revelam o jogo alusivo, já que um é parte constitutiva do outro. Nesse horizonte, a busca da unidade de sentido, da essência, não se manifesta no plano imediato, mas mediada pelo conjunto formal de instruções, também de certo modo presentes no fenômeno. Isso revela que o caminho interpretativo de uma obra em busca da essência se dá pelo seu contrário - o fenômeno- o qual se diferencia da essência pelo seu caráter objetivo e concreto.

Por esse fato, segundo Torga (2001), é essa característica que o faz ser parte da essência. A relação entre a essência e o fenômeno não é estática, unilateral, passiva e tranquila, mas se constitui e se realiza a partir do movimento de contradição que indicia o ir e vir, devir do texto. Nesse sentido, “o fenômeno contém o movimento que revela a essência e esta o movimento que revela o fenômeno e que se articulam cientificamente pelo giro analítico” (TORGA, 2001, p. 12).

Na esteira do pensamento de Torga em que a essência é manifestada parcialmente em ângulos no fenômeno, é que constituímos a análise da obra *Água Viva*. Entretanto, a compreensão do fenômeno a partir de ângulos justapostos não quer dizer que estes sejam isolados, pois eles formam uma síntese de ângulos ligados entre si. E a estratégia que permite analisar os ângulos, fazendo essa (dis)junção é a alusão, enquanto indiciada pelas entrelinhas e lacunas, que revela a essência e forma o todo, o fenômeno, não num movimento horizontal nem vertical, mas num movimento dialético da contradição. Essa divisão, separação das partes no todo, é uma possibilidade de conhecer, recompondo a dinâmica interna do texto, ou seja, é modo de ler que permite, ao chegar ao final do estudo, conhecer “apenas uma parte do todo que buscou conhecer e por isto permanece aberto a que seja conhecido” (TORGA, 2001, p. 19).

Atentando para o texto clariceano em estudo, notamos que a abertura é engendrada pela autora através de um jogo da linguagem em que os fragmentos (metonímia) se transformam em uma unidade precária (metáfora), ansiosa por sua constante reelaboração; em que a ausência e a negação são elementos transbordantes de um sentido outro, cabendo ao leitor, através da memória trabalho e da memória sonho, tentar dar um fechamento para infinitas possibilidades de sentido dentro da complexidade discursiva da obra *Água Viva*. Partindo dessa complexidade, a metáfora e a metonímia, a ausência e negação e a memória discursiva (memória-sonho, memória-trabalho) vão dando feições conhecidas às personagens, permitindo a identificação do narrador e possibilitando também a compreensão das intenções e do projeto de escrever e ler a obra.

2.1 Metáfora X Metonímia

A metáfora (categoria semântico-discursiva constitutiva da alusão) que nos manuais sobre a linguagem dos tropos tem a acepção de simples “transferência do significado, baseada em certos traços semanticamente explicáveis” (MARCUSCHI, 2007, p. 119) ou uma comparação abreviada, na teoria da alusão, ascende ao lugar que lhe é de direito, a um lugar no discurso, na medida em que é ponto de apoio para a decifração de conceitos e universos discursivos formados criativamente pelo sujeito que a enuncia. Sendo assim, na teoria da alusão, ela tem o papel revelador do fio condutor de sentido. Se é que existe um fio, a metáfora tem a função de deflagrar e restaurar o já-dito, o qual passou pelo crivo da percepção subjetiva e criativa do sujeito enunciador. Em virtude disso, tem o papel de conduzir o leitor dentro do jogo alusivo traçado no texto.

Para além da simples figura de linguagem, podemos asseverar que ela cria uma realidade nova, por meio do princípio da contradição, do já-dito, da memória do esquecido que é lembrado de modo novo. Nesse contexto, a metáfora é um modo de conhecer o mundo e de comunicar o mundo assim conhecido, de apreciar o outro que permeia e fundamenta o discurso, porque tem como base a experiência empírica que a consciência acumula e também reserva (memória-trabalho) para elaborar estruturas e universos além da experiência (memória-sonho).

Com base nisso, a metáfora atua na categoria da composição, da condensação, da fusão de dois em um em que a força maior reside no próprio fato de nela se conciliarem os opostos. Na voz de Torga (2001, p. 46), na metáfora, a parte é construída para ser equivalente ao todo, porém a parte jamais suprime a diferença entre as partes que concorrem ao lugar de todo.

Marcuschi (2007), no texto *Fenômenos de linguagem: reflexão semântica e discursiva*, intuitivamente inscreve a metáfora na teoria e metodologia de ler e escrever pela alusão, quando afirma que o conhecimento novo que a ela nos sugere é fornecido por intuição e por um pensamento que não se baseia em comparação alguma e foge à explicação lógica. Enfim, ela é produto da intuição cognitiva que nos leva a interpretar a comparação pelo giro dos contrários, da diferença para se formar uma nova síntese. E é também discurso na medida em que inscreve um sujeito, o já-dito e seu lugar de enunciação.

Fazendo o jogo parafrástico da teoria de Torga (2001), que tem na metáfora (todo) e metonímia (parte) a articulação linguístico-semântica que operacionaliza a alusão, observamos que em “mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga (LISPECTOR, 1998, p. 15), o instante-já se constitui pelo seu contrário. A ausência de uma luz que acende e apaga no instante-já e a presença desta no pirilampo vão permitir a condensação de partes diferentes, formando, com isso, uma unidade de sentido.

O pirilampo enquanto metáfora do instante-já é uma alusão à motivação criadora e criativa do narrador, o qual, através da consciência artístico-literária, capta as imagens transitórias que surgem fugaz e repentinamente no fluxo da consciência. Nos fragmentos que se seguem, o narrador continua explicitando o fazer poético-literário:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado [...] (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Considerando os trechos na altura, o método artístico-literário, usado pelo artista plástico, assemelha-se ao do narrador, na medida em que a obra é criada a partir de momentos de inspiração que se revelam paulatinamente no instante de produção e se diferenciam a partir dos objetos de manifestação e concretização da obra.

A obra de arte criada pelo pintor e pelo narrador-personagem apresenta uma síntese integradora, que se assemelha e se diferencia quanto ao aspecto de concretude do objeto inspirador e inspirado. A obra literária tem como base constitutiva, como princípio norteador, os signos verbais, e a pintura é delimitada e organizada por intermédio de traços, linhas, formas geométricas e de símbolos, signos não-verbais. Ainda em:

Não penso assim como o diamante não pensa (LISPECTOR, 1998, p. 39).

O diamante enquanto metáfora do eu, narrador, é uma alusão à liberdade que o artista tem de tornar o que é racional em um não pensar. E no trecho:

Não vê que isto é como um filho nascendo (LISPECTOR, 1998, p. 58).

O filho nascendo, enquanto metáfora da obra de arte irrompendo, constitui-se em uma alusão ao processo de criação artístico-literária do autor que empresta a voz ao narrador para afirmar que a arte não é algo fácil, simples, mas algo que exige concentração, dedicação e sofrimento, pois envolve “as impulsões da imaginação criadora, da imaginação que força a escrever, que força a entrar em competição com o mundo literário” (BACHELARD, 1990, p. 28).

E se a metáfora expressa o processo de condensação de partes diferentes em algo novo, a metonímia expressa o seu contrário. Na metonímia, categoria semântico-discursiva constitutiva da alusão, há decomposição do todo em partes. Sendo assim, tem-se o jogo do espelho em que uma reflete a imagem da outra. O processo metonímico operacionaliza a metáfora que comporta em seu todo partes deslocadas e vice-versa. Noutras palavras, a metáfora se faz conhecer pelo movimento metonímico e a metonímia revela-se através da dispersão do todo. Nessa concepção, a metonímia sofre uma ampliação, porque deixa de ser uma figura menor e passa a participar do processo produto. Isso implica dizer que elas dão condições recíprocas de existência uma da outra.

Torga (2001, p. 47) é quem explica com maior propriedade quando afirma que “na metonímia, ocorre a autonomização das partes e aqui não se exclui a relação das partes. Um todo se fragmenta em partes ou parte e cada uma em sua integridade mantém relação com o todo onde a parte ganhava significação real”.

Não é esse então o movimento próprio da alusão? É, por seu turno, a metáfora que operacionaliza a alusão pela metonímia e esta operacionaliza aquela num movimento que lhe é próprio.

Essa discussão prolongada sobre os processos metafórico e metonímico que operacionalizam a alusão é pertinente, na medida em que revela os meandros, o processo interno de constituição da obra, ou seja, o autor, o leitor, os discursos mediados pelo jogo alusivo.

Ainda, é importante salientar que a metáfora tem o poder de cifrar e ao mesmo tempo de permitir a abertura interpretativa da obra, já que está no campo da polissemia. Desse ângulo, ela é uma instrução de leitura quando busca provocar o leitor com uma linguagem alegórica, porque assim ela o força a reelaborar conceitos.

Considerando essa reflexão, na interpretação de uma obra, as relações linguístico-semânticas instauradas pelo autor, reveladas pelo movimento da parte que se refere ao todo, “mantendo o todo na posição de todo e a parte na posição de parte” (TORGA, 2001, p. 45) determina certo movimento de escrever e ler, próprio da alusão, “ato transformador/revelador de uma visão de mundo” (2001, p. 45) e das relações sociais do sujeito enunciador.

A compreensão textual, nesse olhar, engloba e envolve também uma rede complexa de relações sociais mediadas pela linguagem e pela palavra. Em *Água Viva*, devido à implicitude da obra, a qual serve ao intento do autor, só é possível recuperar o universo social imediato da narradora-personagem através de pequenos indícios deixados no fio textual. Em virtude disso, encontramos um ser feminino solitário, conhecedor de música clássica, fumante, artista plástica que se aventura no mundo das palavras. Ela não deixa aparecer nenhuma pista sobre seu passado, sobre uma vivência social. Em dois trechos apenas da obra ela faz referência a uma empregada e a um personagem misterioso, o que leva a pressupor que estes são as únicas pessoas com as quais ela convive, porém a relação com a empregada, cabe ressaltar, é um tanto destituída de informalidade.

O ambiente social da personagem se restringe a uma casa que possui um atelier, um terraço, um jardim com plantas variadas e pássaros e se situa próximo a uma praia. Estas pistas deixadas na superfície textual permitem pressupor que ela pertence a uma classe social privilegiada e que, como tudo se passa no fluxo do tempo natural, físico, dentro da casa, é um indício de que a vida social da personagem é muito restrita. Ela vê a vida passar de dentro da casa. Segundo ela, é modo de ver “a vida vista pela vida” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Observemos:

Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta no alto do meu *atelier* (LISPECTOR, 1998, p. 50).

O estranho é que a *empregada* perguntou-me um dia a queima-roupa: “e aquela rosa?” (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que

vem da *casa* vizinha onde jovens drogados vivem o presente (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Agora vou acender *um cigarro* (LISPECTOR, 1998, p. 50).

Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou *sozinha em casa* (LISPECTOR, 1998, p. 60).

E se muitas vezes *pinto grutas* é que elas são o meu mergulho na terra (LISPECTOR, 1998, p. 14).

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra (LISPECTOR, 1998, p.21).

Nasci dura, heróica, *solitária* e em pé (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda a parte zumbidos de abelha e vespas, *gritos de pássaros* [...] (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Ganhei *dama-da-noite* que fica no meu terraço (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Já vi *cavalos* soltos no pasto de noite o cavalo branco [...] (LISPECTOR, 1998, p. 46, grifos meus).

Nos fragmentos supracitados, percebemos, com o jogo alusivo, que as relações da narradora e seu ambiente social são superficiais e restritos, já que em todo o texto não há uma referência à família, a amigos, à igreja, à infância, a uma vida social. No universo discursivo, ela se apresenta intimamente ligada à natureza, sobretudo, a plantas e aos animais. E isso se constitui em indícios significativos para a compreensão do jogo alusivo.

2.2 A ausência e a negação

A identificação da ausência (não-dito), que manifesta uma presença e já traz consigo outra ausência com a alusão, com efeito, caracteriza um modo de ler e escrever a obra em foco. Segundo Eco (1979, p. 53-54), o texto distingue-se das outras expressões pelo fato de ser ele entretido de elementos não ditos no âmbito contedístico, requerendo decisivamente movimentos cooperativos ativos e conscientes por parte do leitor. Com base na citação de Eco, a ausência no fio textual de um universo social consistente e amplo denuncia a presença de um campo discursivo literário, um estado de arte enquanto um ato solitário, de abnegação, de renúncia, de negação de um mundo profano e social. A narradora materializa, na obra, a arte – tema evocado no universo discursivo – enquanto um exercício ritualístico e de beatitude. É

ritualístico, porque escrever é como rito litúrgico que envolve cerimônia oculta à palavra e é um exercício de beatitude, porque permite o encontro com um bem maior, com a essência da palavra. Analisemos:

Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra. Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma (LISPECTOR, 1998, p. 81).

No jogo alusivo, compreendemos que, se por um lado a beatitude se assemelha ao estado de espírito daqueles que buscam encontrar-se com a sublimação, o bem supremo, por outro, se diferencia pelo fato de a beatitude pertencer à isotopia do sagrado, da meditação, e a arte ao que é profano e humano.

Com base nos mecanismos metafórico-metonímicos que constituem a alusão, o estado de beatitude do artista e do religioso se apresenta, na obra, como uma reunião integradora de manifestações contrárias. Contudo, é possível vislumbrar que tal integração coincide apenas no tocante ao encontro com o bem maior. Nesse contexto, o objeto estético, para o escritor, e Deus, para os beatos. Apesar disso, não negam os aspectos conflitantes que os diferenciam, os afastam, visto que no estado de arte não há a contemplação e nem há presença do sagrado. A arte é uma atividade humana, que através da memória-trabalho e da memória-sonho, constituem simulacros da realidade factual.

Os simulacros de uma realidade específica se manifestam com e pela alusão na obra através do universo discursivo da religião. O texto é atravessado de ponta a ponta pelos signos: *sortilégio, sono e vigília solidão, liturgia, profanos, graça, prece, missa, reza, Deus, criação, sobrenatural, anões, gnomos, duendes e gênios, iniciação, seita, beatitude, vida, morte, existência, feiticeiras* que denunciam a linguagem em representação, nesse caso, é de um poeta que vive o ideal romântico de um ser escolhido por um Deus da criação, e o poeta é, ao mesmo tempo, criatura e criador das palavras literárias. Por conseguinte, deflagra um campo discursivo de arte específico. O autor faz erigir um campo literário místico e de sublimação da linguagem literária e da imaginação, a fim de desconstruí-lo, e isso constitui uma significativa instrução de leitura, porque revela o jogo alusivo de hibridização e (des)construção.

É importante evidenciar que a estratégia discursiva de ausência/presença/ausência revela uma outra estratégia significativa que determina o jogo alusivo de *Água Viva*. Nesse tocante, a afirmação/negação/afirmação. A presença do discurso de um eu que enuncia sobre a

arte de escrever como um dom subliminar, só para os iniciados, que exige dedicação e abnegação, como rito religioso e epifânico — daí o uso cifrado das palavras e as comparações com a pintura (nem todo mundo sabe pintar), a presença da metalinguagem, as metáforas — constitui a afirmação e a vivência desse discurso pela narradora com o propósito de depois negá-lo. O autor teoriza a literatura dentro do próprio espaço literário quando utiliza o método retórico e dialético, ou seja, ele se apropria do discurso do outro para negá-lo e afirma um outro discurso, que é, na verdade, uma síntese integradora de discursos literários antagônicos.

Noutras palavras, o autor cria no fio discursivo um embate entre dois campos discursivos literários. O primeiro defende que a arte é uma isotopia do sagrado, revelada a poucos, e o poeta é um ser inspirado pelo Deus da criação em busca da palavra original, da essência, um ser imortal, porque escolhido. Em síntese, ele reúne o profano e o sagrado. No entanto, o segundo defende que arte é fruto da atividade humana, puramente profana e o poeta é um ser que a partir da liberdade de imaginação cria realidades ficcionais. Por fim, ela elabora um novo conceito de literatura, a partir da reconfiguração desses dois discursos:

Não, isso tudo *não acontece em fatos reais*, mas sim num domínio de uma arte? Sim (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Mas se você já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. *Não me refiro à inspiração*, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte (LISPECTOR, 1998, p. 79).

Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra. Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala em felicidade tranquila — eu chamaria de transporte ou levitação. *Também não gosto da combinação do dicionário que diz: “de quem se absorve em contemplação mística”*. Não é verdade: eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade. Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Vi quando começou e me tomou. E vi quando foi se desvanecendo e terminou. *Não estou mentindo. Não tinha tomado droga e não foi alucinação*. Eu sabia quem era eu e quem eram os outros (LISPECTOR, 1998, p. 81, grifos meus).

Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo (LISPECTOR, 1998, p. 82).

As negações presentes no fio textual aludem a um processo de (des)construção que ocorreu dentro de toda a obra. Ao mesmo tempo em que a narradora nega, ela também afirma, trazendo, nesse jogo de oposição, uma nova concepção de arte. Arte não é só inspiração nem é simplesmente trabalho da imaginação do escritor. É inspiração e imaginação concomitantemente. É um devir, ou seja, é transformação constante, na medida em que traz consigo a negação de si e do outro. No livro, a (re)definição do processo de criação em *Água Viva*, que a narradora denomina de “liberdade”, acontece a partir da tentativa de conciliação dos opostos, entre a inspiração (sentir) e a imaginação (pensar), hibridizando, com isso, os discursos que na realidade factual são de correntes literárias distintas e opostas.

No imaginário coletivo, construiu-se a ideia de que o *eu-lírico* é da ordem da poética e o *narrador* é da prosa. Para autora Clarice Lispector, que empresta a voz a narradora, na arte, não existem polarizações, nem mesmo imposições, mas sim um movimento assimétrico que revela um no outro. Ao mesmo tempo em que chega a tal conclusão, ela a nega, revelando o movimento alusivo de escrever e ler *nega-afirma-nega*. Ao encerrar a obra, atesta que o conceito de arte literária é aberto, é sempre uma continuação. E os leitores, o contexto histórico, o lugar de enunciação, o já-dito definirão, portanto, a arte de escrever e de ler.

3. O papel da alusão na operacionalização da memória discursiva do narrador

Escrever é tantas vezes lembrar do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas me lembro, e lembrança é carne viva.

(LISPECTOR, 2001, p. 86)

Todo dizer é historicamente determinado pelo interdiscurso, pelo intradiscurso e pela memória do dizer. Noutras palavras, o dizer é um ato complexo de rememorar o que já foi dito em algum lugar por um outro, porém (res)significado, regularizado pela linguagem independente da vontade do indivíduo. Nesse sentido, toda enunciação pressupõe um outro que fala de lugar determinado. Contudo, não há uma reprodução fiel do outro, porque rememorar é esquecer. Nesse processo, o esquecimento é um componente fundamental da memória, porquanto, daquilo que foi experienciado, é lembrada apenas uma parte do todo, nesse caso a que significou. Por consequência, o esquecimento se revela como um dos efeitos de produção da memória.

É esse já-dito, significado e regularizado que possibilita a constituição da memória-trabalho (ação de remontar o já-dito, estando para paráfrase) e da memória-sonho (ação de redefinir e transformar, estando, por seu turno, para paródia). Noutros termos, é a partir do movimento entre lembrar e inventar, que irrompe o novo, o qual denuncia um outro movimento: o de ir, vir e devir que constitui sentidos pela alusão.

Dessa forma, de acordo com Pêcheux (2007, p. 56), a memória não deve ser concebida

como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais e históricas e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel, de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...] um espaço de deslocamentos, réplicas, polêmicas e contradiscurso.

Porque, conforme Torga (2001, p. 71), enquanto espaço de formulação, está associada a outras formulações, criando, nesse processo, “os efeitos de memória específicos”.

Nesse espaço teórico, é a linguagem o elemento mediador dessas formulações, uma vez que ela socializa o movimento harmonioso e ao mesmo tempo conflituoso da apreensão do já-dito “em direção do que ainda não é em sendo” (TORGA, 2001, p. 57). Noutras palavras, ela medeia o movimento — que segundo Torga, é em espiral —, que revela o passado como um presente que também já é índice de um futuro. Esse movimento em espiral é que permite uma constante reconfiguração do discurso, causando “os feitos de memória: lembrança, esquecimento, transformação, ruptura, redefinição do já-dito nas formações discursivas” (TORGA, 2001, p. 71).

Em *Água Viva*, a ação de rememorar é erigida sob a metáfora de um mundo novo, inominável, de um tempo presente sem bases em passado histórico, ou seja, o passado é visto como os olhos de hoje. Há uma tentativa de se desprender da história, porém, a narradora está presa a uma memória circundante inscrita em práticas sociais que também a fundam, atravessam-na. Daí, a memória ser estrategicamente imbricada na obra.

Partindo dessa constatação, a narradora, em alguns instantes, é a deusa Mnemosine (GOFF, 1994, p. 438) que preside a poesia lírica e o canto evocado traz ecos da idade da origem que transcendem a essa origem e introduzem-na, por sua vez, nos mistérios da existência, porque a memória é ancestral. Aqui é a alusão — operadora de memória — através de pequenas citações deixadas no fio textual, que recupera o percurso inscrito em outro lugar, já que é um

programa de leitura que localiza o irrepresentável na teia linguístico-discursiva. Essa memória é aludida através de uma referência ao mito da criação no livro de Gênesis.

“E plantou Javé Deus um Jardim no Éden que fica no oriente e colocou nele o homem que formara” (Gen.11-8) (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Ela evoca, através da intertextualidade, uma memória mítica. Enquanto criadora da palavra, inquire sobre a essencialidade desta e busca sua origem, através do mito de Adão. Nesse sentido, a ação de rememorar é segredada, pois só pode ser vivida. A reminiscência é um processo que indicia o nascimento/morte/nascimento que leva ao mito da origem do mundo. Assim, esse movimento, no livro, é apenas para os iniciados, os escolhidos, visto que exige uma atividade ascético-mística, um processo de regressão que recupera a memória de vidas passadas em um passado longínquo:

[...] sou ainda a *rainha dos medas e dos persas* e sou também a minha lenta evolução que se lança (LISPECTOR, 1998, p. 23).

[...] sou a *Diana a caçadora* (...) (LISPECTOR, 1998, p. 24).

[...] *Idade Média, és a minha escura subjacência* e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se sangue e este é bebido (LISPECTOR, 1998, p. 24).

[...] sou uma *iniciada da seita* [...] (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Sou *um coração batendo* no mundo (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Sou *pura inconsciência*. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. [...] Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. “Eu sou” é o mundo. Mundo sem tempo. [...] O ar não tem lugar nem época. O ar é o não-lugar onde tudo vai existir (LISPECTOR, 1998, p. 34).

[...] Tenho misticismo das trevas de um passado remoto (LISPECTOR, 1998, p. 35, grifos meus).

Observemos que a memória é recuperada através da transmigração da alma da narradora em outras almas. O processo evidencia a busca de um “eu” através de outros “eus”. Entidades estas que compõem a unidade e a identidade do sujeito que encena. Há uma lenta circunvolução de vidas passadas para se reportar ao discurso de arte enquanto um exercício ascético-místico.

O lugar de enunciação do sujeito é do domínio da arte (instituição) e fala a partir do discurso de arte epifânico, arte enquanto exercício gnóstico, de autoconhecimento.

Porém, o rememorado pela narradora é redefinido. O ato mnemônico é uma representação dos efeitos de memória: lembrar, esquecer, transformar, romper, redefinir. A narradora usa a memória para perscrutar a arte. Isso acontece porque, quando, ao mesmo tempo em que parece querer reconstituir um passado longínquo, é atravessada por uma memória social, atual e imediata, que denuncia uma prática social do sujeito rememorador, nesse caso, um escritor. Acompanhemos:

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. *Vim te escrever.* Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade; estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na *obscuridade criadora.* Lúcida escuridão, luminosa estupidez.(...) Sou um coração batendo no mundo./ Você que me lê que me ajude a nascer./ espere: está ficando escuro. Mais./ Mais escuro. / o instante é de um escuro total./ Continua./ Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere — sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.
O problema é que na janela de meu quarto há um defeito na cortina. Ela não corre e não se fecha portanto. Então a lua cheia entra toda e vem fosforescer de silêncios o quarto: é horrível (LISPECTOR, 1998, p. 33-34, grifos meus).

No trecho acima, parece que a narradora alude ao processo de rememorar como uma atividade consciente do escritor. A memória em *Água Viva* não está ligada às experiências passadas da narradora-escritora. São lembranças inventadas que são vividas, experienciadas no momento de produção. Isso pode ser percebido quando a narradora se reporta ao tempo, às horas, ao lugar “quarto” que aludem a uma lembrança como uma atitude consciente em que apenas é lembrado o que é conveniente lembrar.

4. O narrador e o personagem desdobrável

De acordo com Fiorin (1996, p. 62-65), existem dois tipos de enunciação, a saber: a enunciação enunciada e a enunciação enunciada reportada. A primeira “contém os elementos apreciativos que remetem à instância da enunciação” e a segunda “é um simulacro da enunciação” (1996, p. 65). Na primeira, temos diretamente a projeção do autor (Fiorin usa a nomenclatura de autor abstrato ou autor implícito de Iser) e na segunda o autor delega ao narrador a autoridade do “dizer” em seu nome. Nessa perspectiva, o narrador é uma voz que diz “eu”. O “eu” pode apresentar-se explicitamente ou não no enunciado, mas este sempre

pressupõe um “eu”. Com efeito, Fiorin (1996), em suas reflexões em torno do tema, afirma que só existem narrativas em primeira pessoa, porém a voz que diz “eu” pode estar implícita ou explícita na narrativa.

Com base nisso, o narrador apresenta-se em segunda instância como uma categoria linguístico-discursiva, inscrita na narrativa, com a função exclusiva de falar, relatar em nome de outrem.

Essa discussão sobre o narrador envolve outra dimensão da narrativa, qual seja: o ponto de vista. Para Fiorin (1996, p. 103), e nós acolhemos a sua advertência, não se pode confundir narrador com observador. Este tem a função de ver e/ou ouvir, ou seja, de testemunhar e aquele está encarregado de relatar, dizer o que foi visto ou ouvido. Mas, apesar de desempenharem funções diferentes, são passíveis de sincretismo. E quando acontece a fusão entre os dois, passam a desempenhar cinco funções: A primeira que é a de relatar a história, no caso de *Água Viva*, fragmentos de histórias. (“Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema[...]” (LISPECTOR, 1998, p. 29)); a segunda é aquela que dá a direção, orientação quanto à organização interna da narrativa. Eco (1994, p. 22) denomina essa função de autor-modelo. (“Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem” (LISPECTOR, 1998, p. 84)). Esses comentários feitos pelo narrador, e não o narrado, constituem-se em pistas centrais que orientam o leitor pressuposto na obra.

A terceira é a função de comunicação. Nesta instância, o narrador se dirige para o leitor pressuposto, denominado de narratário, conversando com ele e imaginando possíveis inquirições e reações dele. (“Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria,[...]” (LISPECTOR, 1998, p. 69)); a quarta é a de atestação, a qual almeja dar veracidade aos fatos narrados, através de referência ou de explicações. (“Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. Eu sabia quem era eu e quem eram os outros.” (LISPECTOR, 1998, p. 81)); e a última é a ideológica. Nela, o narrador tece comentários, faz avaliações sobre as suas ações ou das personagens a partir de uma visão de mundo. (“As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas — é preciso acrescentar-lhes ao pó bastante água para se tornarem leite” (LISPECTOR, 1998, p. 30)).

Partindo desse rápido apanhado, o narrador em *Água Viva* se configura concomitantemente em um “eu” demarcado linguisticamente na presença da primeira pessoa do singular, patenteador do seu discurso, e em um observador, pois é quem ouve e vê os fatos relatados. Além disso, o “eu” narrador é também o eu narrado, uma vez que ele é a personagem principal. Então, ele é autor e actante ao mesmo tempo. E nesse ver, viver, o narrador se desdobra em vários outros papéis, posto que cada voz traz consigo uma identidade. Assim, ele é um ser feminino, é pintora, poetisa, escritora, contadora de histórias e lendas, é crítica literária, leitora de seu próprio texto, cronista, teórica literária. Em alguns momentos da narrativa, essas vozes estão imbricadas, em outras estão bem delimitadas, mostrando uma reunião integradora entre vários discursos muitas vezes contrários e confluentes, como atestam alguns trechos:

Narradora:

Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que é sempre eterna (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Observadora:

Ouçó o ribombo oco do tempo (LISPECTOR, 1998, p. 34).

[...] *vejo* estátuas brancas espreiadas na perspectiva das distâncias longas ao longe — cada vez mais longe do deserto onde me perco com um olhar vazio, eu mesma estátua a ser vista de longe. Calada, aérea, no meu grande sonho. [...] E te *ouço* como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos. Estou no âmago da morte. (LISPECTOR, 1998, p. 68, grifos meus)

Verificamos que no primeiro fragmento a narradora é apenas a voz que conta que relata algo ocorrido na ocasião do seu nascimento. No segundo, os verbos *VER* e *OUVIR*, presentes nos trechos, indiciam a outra posição assumida pela narradora. Nesse caso, ela é testemunha do que é vivido por ela mesma, ou seja, observa de cima a si mesma.

Pintora:

Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Foi assim que vi o portal da igreja que pintei (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Poetisa:

Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo. Na minha

funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Escritora:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Contadora de histórias:

O ele contou-me que morou durante algum tempo com parte de sua família (...) (LISPECTOR, 1998, p. 46).

(...)diz que lá corre a lenda (...) (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Crítica literária:

(...) escrevo tosco e sem ordem (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Não nunca fui moderna (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Leitora da própria obra:

E se eu digo “eu” é porque não ousou dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Cronista:

Sei história de uma rosa (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Teórica de arte:

Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem. Não, não é propriamente tranquilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Nesse desdobramento, a narradora alude a narratários distintos. A escritora da carta traz o leitor para ser um personagem que, nessa medida, participa das ações. Então, ele partilha, em alguns momentos, um conhecimento que é apenas comum a eles dois. Daí, os vazios, as entrelinhas. No monólogo, ela é a própria leitora de seu texto, quando questiona seu próprio fazer. Na pintura, ela fala com um leitor que entende de cores, misturas, de linhas, de formas geométricas. Nas lendas e histórias, o narratário é o leitor comum. Na poesia lírica e nas

discussões da escritora temos um crítico que também é personagem do texto. E no fim, ela concilia esses narratários e forma um todo. Um único narratário.

Essas vozes estão imbricadas em um único texto (apesar de o autor dar algumas pistas) para mostrar que as fronteiras entre os papéis representados são móveis e que, nesse sentido, reúnem-se em um todo constituído de partes que se conservam e que se integram, num movimento que Cury explica (2000, p. 30) assim: “cada coisa é uma totalidade de movimentos e de momentos que se envolvem profundamente, e cada uma contém os momentos e elementos provenientes de suas relações, de sua gênese e de sua abertura”.

Então, a narradora-personagem agrega em seu íntimo uma pluralidade de “eus” que num movimento dialético da contradição estão em constante negociação e, portanto, aberto a transformações. Com base nisso, a revelação desse “eu” híbrido, plural, serve ao intento do autor que busca a desconstrução para compreender a si próprio e ao processo de produção artística. Dessa forma, o autor-modelo, o leitor-modelo são partes constitutivas de uma totalidade, nesse caso, o narrador.

Falando a partir de uma perspectiva linguística, o narrador não é um simples elemento que compõem a narrativa, mas sim um recurso textual e discursivo que define e traça os movimentos de ir, vir e devir do leitor. É um instrutor, um mediador de sentido, porque ele é quem descreve a estratégia que concebeu para habilitar o leitor a explorar seu texto.

5. Considerações Finais

Considerando toda a problematização aventada no decorrer do trabalho, a estratégia de ler-escrever com/pela alusão configura-se em um Programa de Investigação Científica, o qual tem conquistado um espaço nas análises linguísticas, haja vista que tem como objetivo a compreensão do funcionamento do sistema ordenador das práticas de significação e de interação social em condições de produção dadas; visa também compreender como este sistema impulsiona e é impulsionado; movimenta e é movimentado; transforma e é transformado pelo sistema linguístico na contemporaneidade. Ainda como eles se relacionam na unidade sígnica, mantendo, assim, a luta entre as forças centrípetas e centrífugas.

Ao propor um diálogo interno e ininterrupto entre o linguístico e discursivo, a alusão é antes uma proposta teórica que questiona e incita uma tradição imanentista que ainda hoje propõe uma ruptura entre ler e escrever; entre significante e significado; entre descodificação, interpretação e comentário; entre metáfora e metonímia; entre autor, texto, leitor; entre os

elementos narrativos etc. Nesse contexto, a alusão não rompe o que está posto pela tradição filosófico-científica, mas acrescenta, ao sistema clássico, a mediação discursiva como o elo que explica a ligação entre o linguístico e semântico.

Em outros termos, são instâncias reguladas por um sistema verbo-ideológico, por seu turno, passíveis de um de um dialogismo interno. Assim, é possível asseverar que toda escrita gera um jogo dialético da contradição entre quem escreve e quem lê. Partindo desse ponto de vista, a alusão – enquanto um sistema verbo-ideológico de ler e escrever, é aberta, a qual se (re) elabora e se rende ao *corpus*, ao objeto de investigação, passando, assim, por um processo de regularização/atualização constante, processo este que diz da própria apropriação de uma linguagem viva, em ebulição. Diante disso, a estratégia da alusão é uma possibilidade que permite enxergar o fenômeno de dentro, o fora e de fora, o dentro, ou seja, ver o fenômeno em seu estado vivo, de latência e não reificado.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. **Fragmentos de uma Poética do Fogo**. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CURY, C. R. J. **Educação e Contradição**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

ECO, U. **Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula**. A cooperação interpretativa no texto literário. Lisboa, PT: Editorial Presença, 1979.

FIORIN, J. L. **As astúcias da Enunciação**: As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

GOFF, J. L. **História e Memória**. 3. ed. Tradução de Irene Ferreira. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1994.

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

LISPECTOR, C. **Os melhores Contos**. São Paulo: Global, 2001 (seleção de Walnice Nogueira Galvão).

MARCUSCHI, L. A. **Fenômenos da Linguagem**: reflexões semânticas e discursivas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

TORGA, V. L. M.. **O movimento de sentido da alusão**: uma estratégia textual da leitura de Ler e Escrever e Fazer conta de cabeça de Bartolomeu Campos. Queiroz. 2001.90f Dissertação

(Linguística Aplicada), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

Bibliografia

AUSTIN, J. L. **Quando o Dizer é Fazer**: palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, G. **Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (coleção Tópicos).

BAKHTIN, M. Os Gêneros Discursivos. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo; Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp. 1998.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BACCEGA, M. A. **Palavra e Discurso**: História e literatura. São Paulo: Ática, 2003.

BAZERMAN, C. Cartas e a base social de Gêneros Diferenciados. In: DIONÍSIO, Â. P.; HOFFNAGEL, J. C. (orgs). **Gêneros Textuais, Tipificação e Interação**. 2 ed. Tradução de Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Cortez, 2006.

BRAIT, B. (org). **BAKHTIN conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

ECO, U. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, U. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOPES, E. **Fundamentos da Linguística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MAINGUENEAU, D. **Elementos de Linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em Análise do discurso**. 2. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1996.

Artigo recebido em: 20.10.2015

Artigo aprovado em: 01.02.2016