

DEVIR-MÚSICA EM *ÁGUA VIVA*

Pamela ZACHARIAS¹

Resumo: A narradora de *Água viva* demonstra querer pintar ou fazer música com as palavras. O texto é repleto de referências musicais, fazendo uso desse campo semântico para tentar dizer do indizível clariceano. O intuito deste ensaio é percorrer algumas destas linhas melódicas, buscando perceber estratégias por meio das quais a escrita pode se abrir a um devir-música. Para tanto, a análise se apoia, especialmente, em Gilles Deleuze e Félix Guattari, mobilizando suas discussões sobre música e literatura.

Palavras-chave: Clarice Lispector; devir-música; *Água viva*; Gilles Deleuze; Félix Guattari.

Résumé : Dans son livre *Água viva*, Clarice Lispector manifeste son désir de peindre ou de faire de la musique avec des mots. Le texte est truffé de références musicales et exploite ce champ sémantique pour tenter de dire l'indicible de Clarice. L'objectif de cet essai est de parcourir certaines de ces lignes mélodiques afin de comprendre les stratégies par lesquelles l'écriture peut s'ouvrir à un devenir-musique. Pour ce faire, l'analyse s'appuie notamment sur Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont les discussions sur la musique et la littérature sont examinées.

Mots-clés : Clarice Lispector; devenir-musique; *Água viva*; Gilles Deleuze; Félix Guattari.

“Tinha que existir uma *escrita* totalmente livre da dependência da *palavra* – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal *escrita* contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.”

Michel Seuphor (Lispector, 1998).²

O livro *Água viva*, de 1973, causa impacto em seus leitores ainda agora, mais de cinquenta anos após a sua publicação. Certamente precursor de um estilo narrativo, é difícil encaixá-

¹ Pós-doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, atualmente desenvolve estágio de pós-doutorado em Lettres na Sorbonne Université. É bolsista FAPESP. E-mail: zach.pamela@gmail.com.

² Adaptado da passagem de Michel Seuphor que constitui a epígrafe de *Água viva*. Os termos “pintura” e “figura” foram substituídos, respectivamente, por “escrita” e “palavra” com o propósito de dialogar melhor com o conteúdo deste ensaio.

lo em gêneros literários. Como a própria narradora afirma, “inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 1998, p. 13). E, ao mesmo tempo, diz: “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (Lispector, 1998, p. 13). Essa “experimentação” clariceana carrega em suas páginas uma característica central de sua literatura: a busca pela palavra primitiva, inexistente, que possa expressar a coisa ainda sem nome. Nessa procura, a autora flerta com a pintura e com a música, tentando escrever como quem pinta um quadro ou compõe uma melodia. É nesse segundo aspecto que este ensaio se foca, buscando analisar ou, minimamente, percorrer os elementos que fazem com que *Água viva* devesse música em algumas passagens.

Antes, contudo, vale uma breve contextualização sobre o processo de escrita do não-livro, a respeito do qual Clarice manteve um diálogo com Alexandrino E. Severino. O crítico nos conta sobre essa conversa em seu ensaio, “As duas versões de *Água viva*” (1989). Ele nos diz que, em 1971, havia uma versão do texto intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, que depois passaria a se chamar *Objeto gritante*, ou apenas *Objeto*. Dela para a que foi publicada, houve uma redução de cinquenta páginas, na qual suprimiu-se especialmente trechos demasiados pessoais da escritora,³ segundo ela própria afirmara em correspondência ao autor.

O primeiro título cogitado revela uma temática importante do texto. A narradora diz: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (Lispector, ano, p. 13). Isso pode significar estar atrás de algo que seja anterior ao pensamento, podemos entender essa “matéria-prima” como algo pré-racional, “bruto”, não trabalhado, não elaborado, o *it* ao qual ela se refere. Aquela coisa que precede um pensamento que a expresse, que lhe dê forma. Ou ainda, aquela coisa que não permite que um pensamento a expresse. O eterno informe.

Esse *it* se presentifica em alguns signos clariceanos recorrentes. Elementos úmidos e plasmáticos como uma “geleia viva como placenta” (Lispector, 2018, p. 479), “uma redonda ferida aberta” (Lispector, 2016, p. 624), uma tartaruga sem casco arfando em uma geladeira (Lispector, 2018, p. 405) (aliás a tartaruga, que tem um casco e tem um de dentro, está também presente em *Água viva*), uma ostra e, claro, o famoso ovo (que por fora é casca e por dentro é viscoso), além de tantas outras palavras que Clarice usa para

³ Essa questão toca no que diz respeito à flutuação de gêneros em Lispector, que torna sutil o limiar entre aspectos propriamente autobiográficos e os escritos que trazem estatuto ficcional da própria “personagem Clarice” criada pela autora (tal como explicou Gotlib, 2013, p. 330). O tom híbrido entre confissão e ficção impregna as enunciações, revelando que a ficcionalização incorpora materiais a princípio não literários, tornando-os parte da obra de Clarice. A respeito especificamente de *Água viva*, Benedito Nunes afirma: “À falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida” (NUNES, 1995, p. 157).

ilustrar essa imagem de algo que só ganha forma ao ser delimitado por um elemento duro e seco que também o compõe. “É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar” (Lispector, 1998, p. 45).

Em *Água viva*, a personagem-narradora diz, ao descrever o ato de comer uma ostra: “E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus” (Lispector, 1998, p. 30). Notemos que o *it vivo* é o Deus. Não *um* Deus, mas *o* Deus. Que, em algumas culturas, também não tem forma e que seria, a princípio, irrepresentável e, além disso, não possuiria um nome. “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. [...] Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (Lispector, 1998, p. 45). Que língua seria essa? Uma língua sem palavras que lhe deem contorno? Uma língua “puro som”? É na sequência do último trecho citado que essa ideia sonora aparece: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it.” O tique-taque é um som que marca um instante (efemeridade). Adiante, ela nos diz: “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. É puro it” (Lispector, 1998, p. 66).

Talvez o que a autora quisesse fosse construir o *Objeto gritante*, segundo título cogitado para seu não-livro. Algo diretamente relacionado à ideia de sonoridade e também à coisa primitiva, anterior à racionalização. Afinal, o que seria um grito senão a expressão de uma sensação. Uma dor, um horror, uma euforia. A produção de um som que não é palavra, mas que diz de algo. Ou, nas palavras de Deleuze sobre as declarações de Bacon a respeito do grito: “o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível” (Deleuze, 2007, p. 66). Essa mesma força que a narradora clariceana quer capturar e fazer sentir.

Nesse sentido, a música, ou os elementos musicais, parecem agenciadores importantes deste encontro com o sensorial. A respeito dessa potencialidade musical, Ferraz nos lembra o seguinte:

Existiria um conhecimento não verbal, uma forma de pensar que não tivesse as palavras como primeira instância? Se as pessoas acreditam ou não nisto, para o músico esta é uma constante. O pensamento musical é este em que pensa-se relacionando sons. Mas pensa-se o quê? Talvez aqui repouse algo a se refletir. O pensamento do músico pensa a música, e pensa o corpo do homem sendo atravessado por este outro corpo, o corpo da música e do som. (Ferraz, 2010, p. 12)

Essa definição que Ferraz dá ao pensamento musical, ou ao pensamento do músico, corrobora a ideia de que há um devir⁴ musical em *Água viva*, pois a narradora afirma:

⁴ Como nos esclarece Nabais (2013, p. 393): « Devenir, c’est entrer dans un processus de synthèse asymétrique où les différences sont mises en vibration. Devenir est toujours un devenir-autre, sans pour autant devenir l’autre. C’est trouver la zone de voisinage avec l’autre, le rapport entre les deux, mais un rapport

“Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (Lispector, 1998, p. 10). Ela não pede para ser lida, mas sim ouvida, e de corpo inteiro. Convidando a um encontro que se configure como um atravessamento de corpos. “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (Lispector, 1998, p. 12). Parece que, na verdade, o que ela busca com essa seta que envia é que, para além de fincá-la no ponto tenro e nevrálgico da palavra, ela também se finque no ponto tenro e nevrálgico do leitor.

Ou seja, o não-livro não almeja fazer sentido, expressar significados, talvez ele almeje provocar sensações: mais que dizer, fazer algo. No artigo anteriormente citado de Ferraz, ele nos fala que a música, por si só, não diz nada ao mundo. Que é preciso associá-la a uma cena, a uma imagem, a um texto para produzir um significado. No entanto a música “faz”:

Faz as tropas marcharem para a guerra; faz os casais se enamorarem e dançarem juntos, as crianças dormirem; faz alguém lembrar ou esquecer, faz chorar, rir; a música vende bolachas e maços de cigarros. E tudo isto sem precisar significar nada. [...] Ela potencializa movimentos. (Ferraz, 2010, p. 10-11)

Nesse sentido é que Gilles Deleuze, em *Lógica da sensação*, fala de uma certa “superioridade musical” em relação às demais artes. Por tudo que a música provoca em termos sensoriais, irracionais ou inconscientes. “Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela *desencarna* os corpos” (Deleuze, 2007, p. 60). Uma onda que atravessa os corpos e os movimenta.

Essa ideia de uma sensação ou de um sentido corpóreo manifesta-se em alguns momentos de *Água viva*. A narradora, que tenta escrever com o corpo todo, diz buscar também o corpo da palavra, sua dimensão sonora, “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (Lispector, 1998, p. 11). É o corpo que ela convida à leitura, é o corpo que ela busca e é com o corpo que ela escreve, pinta e escuta: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração” (Lispector, 1998, p. 11).

Podemos entender esse “sentido quase só corpóreo da palavra” (Lispector, 1998, p. 11) como sua dimensão sonora, percebendo o intuito, manifestado em diversas passagens do livro, de dar à escrita um aspecto musical. Porém, como esse feito seria possível se, em

non pas de similitude, mais d’indistinction, d’indiscernabilité libre. C’est l’état d’indétermination entre un sujet et le monde entier ». Ou seja, trata-se de um híbrido, de uma mistura entre dois elementos. Assim, defender que há um devir música em *Água viva* não é, de forma alguma, defender que o texto se transforma em música, mas sim que passeia pelo campo musical, buscando misturar-se a ele.

vez de notas musicais, o substrato do texto é feito de palavras? É por isso que o sentido é *quase* só corpóreo e por isso também se trata de um devir, de uma zona de vizinhança, um limiar.

Pensando ainda nessa dimensão corpórea, e refletindo a respeito do vocabulário escolhido pela escritora para falar do próprio texto, que dialoga intimamente com um campo semântico musical, podemos atentar, por exemplo, ao convite à leitura de um “invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (Lispector, 1998, p. 11). Aqui novamente há referência ao aspecto sonoro ou significante da palavra e essa dimensão está relacionada à ideia de “pura vibração”. Em *O som e o sentido*, Wisnik nos diz:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. (Wisnik, 1999, p. 17)

Assim, os corpos estão ligados à vibração, que é uma propriedade sonora. Além disso, “som é onda” e, quando falamos em onda, muito provavelmente pensamos em mar. Mar é a casa da água-viva, a medusa. Esse bicho que lembra uma geleia, algo plasmático, como os anteriormente mencionados signos clariceanos. Mais uma metáfora da coisa, do *it*. Contudo, o título do livro se faz sem o hífen – ou seja, ainda que obviamente remeta ao animal marinho, tem um sentido mais amplo, de uma água que está viva. E o que seria isso? Uma água que se move, talvez? Pensando nas ondas do mar podemos visualizar seu movimento ritmado: avança e recolhe, “como uma respiração do mundo” (Lispector, 1998, p. 38). Assim, também o título elegido para a ficção articula-se a elementos sonoros, porém de maneira muito mais figurativa.

Outra questão que envolve o som é a velocidade dos elementos que o compõem, inapreensíveis pelo ouvido humano, que apenas pode perceber um *continuum*. Um instrumento musical produz som, notas. A música toma forma quando os tempos e os compassos contêm os sons. Nesse sentido, a marcação temporal é a forma. “O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração” (Wisnik, 1999, p. 17, grifo no original).

Impulsos instantâneos e efêmeros são uma temática em *Água viva*, nomeados como instante-já. “Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (Lispector, 1998, p. 11). Teria o *it* a duração de um instante-já? Seria a captação desse instante uma maneira de se apreender o *it*, apossar-se dele, o “é da coisa”? Fazê-lo durar?

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. Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (Lispector, 1998, p. 9)

A narradora diz querer captar a quarta dimensão do instante-já. Mas será que isso é possível? As muitas perguntas aqui lançadas não almejam respostas, mas nos mostram os movimentos que *Água viva* provoca. Movimentos que impulsionam reflexões de teor filosófico, por exemplo, que promovem uma leitura literária que se dá em relação a outros campos do conhecimento. Nesse sentido, a possibilidade ou não de se captar o instante-já e sua quarta dimensão em um texto nos leva a pensar na dimensão representativa da língua.

Essa característica linguística certamente faz com que o *é* escape, já que inevitavelmente qualquer predicativo lhe encarceraria em uma definição, que é dada sempre *a posteriori*, quando a coisa em si, fugidia, já não é. Esse instante-já que a narradora quer apreender é algo que ainda não foi elaborado (pois fica atrás do pensamento), algo que não pertence ao *recognitivo*.⁵

Esse vislumbre de algo inédito e inapreensível aparenta estar mais próximo de uma sensação que de uma reflexão ou ideia. E sensações, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, são, ao mesmo tempo, substrato criativo para a escrita literária e também algo que essa escrita deve produzir. Os autores dizem que a característica maior das artes é produzir perceptos e afetos,⁶ seres puramente sensoriais. Em *Kafka, por uma literatura menor*, afirmam que, para fazer ascender no texto perceptos e afetos, é preciso que se torça a língua; é preciso dar a ela um tratamento linguístico original, desterritorializá-la, criar uma língua menor dentro da língua dominante.⁷ Essa subversão relaciona-se à criação, à potencialidade criativa da língua, que dentro dos significados dados e de formas

⁵ Gilles Deleuze afirma que “a reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido” (1988, p. 221). Ou seja, para o autor, a reconhecimento se configura por nosso hábito de encontrar referências no passado para toda nova situação que se cria ou emerge. Assim, todo estranhamento inicial seria passível de ser reconhecido e poderíamos lidar com ele recorrendo a um circuito em que se encadeiam percepção e ação, num acordo entre as nossas faculdades superiores coordenado pela inteligência.

⁶ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213).

⁷ Criar uma língua estrangeira dentro da língua materna é necessário, “já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso inteiramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante”; seria preciso criar uma “disjunção entre conteúdo e expressão” (Deleuze e Guattari, 1977, p. 29-30).

estabelecidas pode ser restrita. Portanto, torcer a língua é abri-la, ampliá-la, subverter sua estrutura, ou ainda misturá-la a campos não linguísticos, como faz Clarice em *Água viva*.

Poderíamos citar o seguinte trecho do célebre texto de Candido acerca do primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*, como se ele se referisse ao livro aqui analisado:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (Candido, 1977, p. 127)

A narradora do não-livro nos alerta: “há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho” (Lispector, 1998, p. 29). A voz narrativa de *Água viva* não quer criar neologismos. Apesar de fazê-lo – como no caso de “Simptar” –, ela expressa um desejo mais profundo, de trazer à tona o que é “proibido”, o mistério. E, para tanto, não é o caso de se inventar palavras, mas talvez de ampliar suas possibilidades, explorando, por exemplo, o seu aspecto de “puro som”. Fazer das palavras tinta ou notas musicais; e pintar um quadro ou compor uma música com elas.

Ainda em relação à música, Deleuze, em conjunto com Guattari, criou o conceito de ritornelo: “Diríamos que o *ritornelo* é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 105, grifo no original). Ao falarem deste conceito, pensado a partir do sentido musical da palavra (refrão, estribilho), os autores dizem que: “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 123). A narradora de *Água viva* afirma estar improvisando: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (Lispector, 1998, p. 23).

Sabemos, contudo, que esse livro não foi improvisado. Como já foi dito, ele teve uma versão prévia que foi revisada e modificada. Além disso, um bom conhecedor da obra clariceana, ao ler *Água viva*, logo reconhece que o texto é quase todo composto por trechos de crônicas e contos que a escritora já havia publicado anteriormente. Apesar de ser uma “colcha de retalhos” (o que não diminui em nada a sua qualidade, justamente pelo efeito que produz), a obra transmite a impressão de ter sido escrita de forma instantânea, como em um jorro de palavras. Esse recurso de afirmar algo e fazer o seu oposto, ou mesmo dizer o oposto ao que se previamente afirmara, é recorrente em Clarice.

“Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe” (Lispector, 1998, p. 82).

Assim, a escrita paradoxalmente flui fragmentária. Suas frases são curtas, as imagens entrecortadas, as reflexões inconclusas, e há um constante remeter-se a outra coisa e a outra e a outra. O livro expressa uma real tentativa de captar o instante-já, de mostrar o pré-pensamento, o não elaborado. “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 sequência e concomitância” (Lispector, 1998, p. 13). A narradora produz “a harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz” (Lispector, 1998, p. 12). O que ainda não pôde atualizar-se. *Água viva* lança-se a um processo ritmado, com poucas pausas, que parece não querer dar ao leitor tempo para a elaboração: “O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração” (Lispector, 1998, p. 9).

Porém, se a captura do instante-já é impossível por sua própria natureza, a alternativa talvez seja tematizá-lo. “Meu tema é o instante? meu tema de vida” (Lispector, 1998, p. 10). Como no jazz, em que há um tema a partir do qual os músicos improvisam e ao qual retornam após cada improvisação. Dessa maneira, apesar da imprevisibilidade característica do improviso, “a próxima frase me é imprevisível” (Lispector, 1998, p. 28), há uma ideia recorrente, a qual a voz narrativa sempre retorna, que é a própria ideia do instante. “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (Lispector, 1998, p. 14-15).

Retomando a ideia de ritornelo:

Ritornelo: o que volta. Ou, usando de nossa língua materna, o refrão. Ora, o refrão é fácil de conceituar na música popular: aquela parte da música, normalmente mais dinâmica e marcante, que se repete. Dentro do Jazz, por exemplo, desempenha um papel central: um tema (refrão/ritornello) é exposto e, a cada repetição, retorna, mas sofrendo variações, improvisos de cada um dos músicos (ou *trades* na linguagem do jazz) que trazem diferenças em relação ao tema original, e também em relação uns aos outros. Ao final da música, retorna-se ao tema principal. (Providello, 2018, p. 33)

O ritornelo em *Água viva* é marcado pelo tema – o instante – e, também, pelas saídas e voltas ao texto. Em três momentos ela marca essa volta: “Voltei. Fui existindo.” “Voltei. Estou pensando em tartarugas”. “Voltei, agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre – e assim criarei a mim mesma” (Lispector, 1998, p. 34, 55, 84). Percebemos a escrita entrecortada, feita em momentos díspares que buscam retomar o fluxo.

Contudo, se o refrão pode ser lido como um clímax musical, em *Água viva* o refrão não existe. Ou antes, como aponta a narradora: “O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax” (Lispector, 1998, p. 12). Este é o ritmo da sua escrita: o da respiração, dos batimentos cardíacos, do tique-taque dos relógios que marcam o tempo incessante, o ritmo da própria vida que também é fluxo. “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (Lispector, 1998, p. 22). Importante reiterar que, textualmente, esse ritmo é marcado principalmente pelas frases curtas, como se uma frase fosse o inspirar e a próxima o expirar.

Nota-se também a rapidez com a qual a narradora passa pelos assuntos que aborda, sem aprofundá-los, deixando-os escapar, ora esquecendo-os, ora retomando-os brevemente. “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (Lispector, 1998, p. 17). Essa estratégia também dá a narrativa esse ritmo pelo qual a narradora foi tomada: “Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou” (Lispector, 1998, p. 21).

Além do ritmo, há outras referências musicais ao longo do texto. Podemos mencionar alguns momentos em que a narradora recorre ao canto: “E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém”; “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano”; “E canto a passagem do tempo”; “Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro”; “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente?”; “Meu canto do it nunca termina?” (Lispector, 1998, p. 10, 11, 24, 43, 48, 94). Além de *canto*, palavras como *melodia*, *harmonia*, *batuque*, *vibração*, *música* também são recorrentes.

Outro elemento relacionado à semântica da música presente em *Água viva* é o *adaggio*. Um *adaggio*, em música, é a designação de um ritmo sonoro lento, considerado cômodo aos ouvidos. Mais ou menos na metade do livro, a narradora diz: “Vou fazer um *adaggio*. Leia devagar e com paz” (Lispector, 1998, p. 44):

Os brancos batiam nos negros com chicote [...]. Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em *adaggio*. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranquilo *adaggio*. (Lispector, 1998, p. 43)

O que se passa no *adaggio* não é cômodo; é violento. Há, além do sentido musical, uma outra acepção para a palavra “adágio” em português: a de dito popular que carrega uma

lição de moral. No entanto, a maneira como a passagem é descrita não segue a estrutura corrente de “lições de moral”; por outro lado, ela denuncia a imoralidade humana, gritada em contralto. Lança-a cruamente na face do leitor e, dessa maneira, talvez o faça sentir-se constrangido, ao recordá-lo que as atrocidades existiam e existem de maneira corriqueira. E, no fim, ironicamente, a narradora nos lembra que ela não vai se abalar porque tudo o que relata é um tranquilo adágio.

Ao nos limitarmos à acepção musical do termo, que coerentemente dialoga com o campo semântico lexical do texto, percebemos que ela é subvertida pela ironia clariceana. A narradora nos pede para lermos devagar e em paz, mas nos oferece a fome e a escravidão. Coisas de tamanha violência poderiam ser lidas em paz? “A pessoa come a outra de fome”. Essa subversão da palavra *adágio* é, conseqüentemente, uma subversão semântica e musical. Esse trecho denuncia: o não-livro também não é música. Não pode sê-lo, pois constrói-se textualmente. É feito por palavras. Não há outro recurso. Por isso é que a palavra precisa ser isca e pescar o que não é palavra; a entrelinha: o espaço fugidio entre uma respiração e outra. É possível, então, que o texto devesse ser música. “Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (Lispector, 1998, p. 21-22).

Ou talvez salve escrever em devir. Afinal, como nos diz a narradora nas primeiras páginas: “vivo à beira” (Lispector, 1998, p. 12). E estar à beira é também uma característica do ser em devir; habitar uma região fronteira e indefinível. Na escrita de *Água viva*, há quebras de sentido, de expectativa e do próprio texto. E todas essas quebras compõem seu devir-música. Deleuze nos lembra que a tarefa da música é a de “esforçar-se por tornar sonoras as forças que não o são. É evidente. A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação” (Deleuze, 2007, p. 62). E este texto clariceano, mais explicitamente que qualquer outro, busca exercer uma força sobre os corpos, como uma onda, marinha mesmo, água que se movimenta e provoca sensações. Além disso, se a música deve tornar sonoro o que não o é, assim como a pintura, segundo o mesmo autor, deve tornar visíveis forças que não o são, *Água viva*, seguindo o postulado clariceano, busca tornar dizível o indizível.

Assim, Clarice parece querer fazer como o compositor que Ferraz descreve:

O que narro aqui é o fato de que em algum momento, por forças que não vale tentar encontrar quais, as conexões que se faziam dentro do círculo do território começam a proliferar e conectar linhas que estão fora dele. É como se o compositor, no caso de um compositor, começasse a simplesmente apaixonar-se por seu material, pelas sonoridades que engendra, pelo tempo musical que cria, a ponto de encontrar ali um novo abrigo, algo que o retira do território funcional, aquele em que sua música ou as músicas em geral tinham uma função de demarcar espaços, para lançar-

se em um lugar de sensações menos claras onde a música não demarca, pelo contrário abre. (Ferraz, 2010, p. 14)

Dessa maneira, a escritora constrói um livro que não se fecha, não demarca: abre. Por fim, podemos dizer que *Água viva* é um texto composto por muitas notas, no qual “as ondas musicais recomeçam” (Lispector, 1998, p. 91) o tempo todo. “Vibra como corda de violoncelo”, se faz “música selvática”, se faz “harmonia difícil dos ásperos contrários” (Lispector, 1998, p. 79, 19, 29). Se é música, “depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento” (Lispector, 1998, p. 47). Sendo texto, depois de escrito, vai para onde? Texto só tem de concreto as palavras. Por isso “é vasto, vai durar [...]. Não vai parar: continua” (Lispector, 1998, p. 95).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERRAZ, Sílvio. “Músicas e territórios”. *Polêmica*, vol. 9, n. 4, 2010, p. 1-15.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

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

_____. *Todas as crônicas*. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

_____. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NABAIS, Catarina Pombo. *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2013.

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

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte. *Música e subjetividade: experimentações híbridas do pensamento*. Tese de doutorado em psicologia. Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2018.

SEVERINO, Alexandrino. E. “As duas versões de *Água viva*”. *Remate de Males*, n. 9, 1989, p. 115-118.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.