



A placenta clariciana: o *it vivo* e seu *instante-já-aleluia*

Fernando de Freitas Moreira*

Resumo: O artigo discute a abstração linguística em *Água Viva*, de Clarice Lispector, à luz da semiótica de orientação francesa. Parte-se da estratégia da autora de deixar, na *enunciação-enunciada*, as marcas de um processo criativo que resultou em uma *grade de leitura contínua*, sem divisões em capítulos. Um simulacro da enunciação sendo enunciada. A autora faz isso ao escrever por *esboços*: criando efeitos de sentido mais abertos a interpretações, circundando-os, ao negar a cristalização compartilhada erigida pela tradição dicionarista que relega as palavras à clausura. A oposição semântica fundamental entre vida e morte deixa de existir. Ambos se fundem em um só objeto com estatuto de sujeito – que toma o ator do enunciado numa metáfora da ressignificação das palavras. A narrativa interessa-se por tudo que *é*, pelo *ser* daquilo que ela descreve como *it*, que não é a *coisa* ontológica e não pode ser nomeado. A obra é tomada, neste trabalho, como rica fonte de reflexão semiótica acerca de um projeto geral e abstrato que garante à língua possibilidades de ultrapassagem semântica de quaisquer limites, mostrando a força das construções sintagmáticas do discurso no percurso da significação no qual o afeto é subjacente, em face da categorização do lexema.

Palavras-chave: *Água Viva*; Lispector; semiótica; afetos; figuratividade.

Introdução

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que eu te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio [. . .]
Estou atrás do que fica atrás do pensamento.
(Lispector, 1998b [1973], p. 30 e 13)

Ucraniana que veio na infância para o Brasil, onde se tornou uma das escritoras de maior reconhecimento no país, Clarice Lispector tinha uma escrita fragmentária

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156151

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. Endereço para correspondência: { fernando_moreira@usp.br }. ORCID iD: { <http://orcid.org/0000-0001-8903-4415> }

e fluida, aos moldes do que ocorre com o pensamento: "Lispector escrevia em ritmo intermitente, por surtos, durante períodos de completa absorção no ato de escrever [...] fixou-se na descontinuidade do fragmento [...] Descobria então, como diria mais tarde, o seu método" (Nunes, 1988). Esse método, ainda de acordo com Nunes, era parecido com criações musicais, que desabrocham em torno de um ou mais temas, conduzindo a linhas diferentes de variações em uma só tonalidade. Nesse mesmo dossiê, o crítico parece sugerir que ela tentava falar sobre algo próximo da difícil intersecção do pensamento com a linguagem: "um processo incógnito que a comandava [...] pelas entrelinhas do silêncio, palavra e coisa. Por isso a fixação que ela tomou do momento, do instante de intuição, do debate entre linguagem e autocompreensão de sua escrita".

Essa fixação está presente de forma muito marcada em *Água Viva*, obra em que Clarice faz um ensaio sobre as entrelinhas, sobre o dizer também ao não dizer, buscando o silêncio, numa sofisticação textual muito característica: "Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara" (Lispector, 1998b, p. 47). Eis aí, neste outro belo trecho de Clarice, apresentado por meio de imagens metafóricas, o embate enunciado/enunciação, dolorosamente vivenciado por quem busca o máximo de efeito sensível:

Então escrever é o ato de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. (Lispector, 1998b, p. 21-22)

Nessa amostra já é possível inferir que há uma grande provocação e um questionamento sobre a ocorrência do processo de fluidez do sentido. Na obra, o gênero literário não é bem delimitado - poderia ser comparado, a grosso modo, a um poema em prosa; uma quebra dos parâmetros formais para priorizar a fluidez. A impressão que se tem é que o texto foi escrito em um fluxo ininterrupto. A narrativa é apresentada em primeira pessoa. Discursos assim, subjetivos, são exemplos da enunciação enunciada (Barros, 2001, p. 72). Ou, explicando de outra forma, no ato de enunciar, isto é, de dizer, há uma espécie de conversão de estruturas narrativas em discurso e, nesse processo, o sujeito da enunciação deixa marcas.

Lispector relatou na dedicatória de outro livro, *A Paixão Segundo GH* (1998a), que a aproximação do que quer que seja é feita gradual e penosamente - atravessando o oposto daquilo de que se pretende aproximar-se: "A travessia do oposto é a destruição da personalização, a destruição da personalidade inútil" (Sá, 1993, p. 144). Essa travessia em busca da *despersonalização* também é notada em *Água Viva*, nosso objeto de estudo. Diferentemente do que ocorre em um romance tradicional, os personagens, inclusive o principal (a narradora), não têm nomes: "Eu me ultrapasso, abdicando de meu nome, e então sou o mundo." (Lispector, 1998b, p. 47). Sabe-se apenas que o sujeito da enunciação é uma pintora que decide trocar o plano da expressão, pintura, pelo das palavras e sofre nesse processo de transferência. Essa nova escritora que tenta encontrar-se em seu recente e errante projeto enunciativo - idealizada pela experiente autora que ganhou o

mundo com seus textos e, curiosamente, também pintava – não relega a língua a um patamar de inferioridade. Ao contrário, coloca-a em protagonismo. Como veremos na citação logo adiante, ela acredita que a palavra tem força para dizer tudo, até o inexprimível. A *semantização* em um contexto social dessa mesma língua foi o que a empobreceu. Nesse sentido, o vigor da “travessia do oposto” em Clarice, por fragmentos, mostra a potencialidade da literatura, que, na avaliação de Barthes, é a força propriamente semiótica, que “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (1989, p. 27).

Tudo que te escrevo é tenso [...] 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. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. Ê-se. Sou-me. Tu te és. (Lispector, 1998b, p. 27 e 29)

O vigoroso projeto proposto em *Água Viva* é justamente o de revisitar o sensível, por meio da abstração, para uma expansão do sentido. Esse será o ponto central de nossa discussão a respeito da figuratividade na obra (cf. Seções 2 e 3), no decorrer das próximas páginas. Antes, note-se que, na citação acima, de uma força estupenda, a discussão de que falamos algumas linhas atrás sobre a potencialidade linguística. Nesse trecho, há, também, um campo imenso aberto a interpretações e a análises, à luz da teoria, sobre a tensividade, a ressignificação ou *ressemantização* da língua, sua figurativização, que passa pelo necessário contrato de veridicção entre o *ser e o parecer*¹ – questões que também serão semiotizadas a seguir. Ainda em relação à potencialidade linguística, nossa leitura é a de que o sujeito enunciativo em Lispector, ao falar sobre a dificuldade de discursivizar o subjetivo perante limitações que a ele eram impostas por um código excessivamente semantizado, referia-se muito mais ao que Hjelmslev chama de processo² (a articulação sintagmática, concatenada, que possui uma relação sequencial) do que ao sistema em si, ou seja, a escolha paradigmática (a língua). Por isso, a narradora reconhece que esse sistema tem força e prova sua hipótese, escrevendo por esboços, deixando ao enunciatário, o leitor, a tarefa de compartilhar com ela o sentido, vislumbrando a intersubjetividade, composta pelo valor que esse enunciatário passa a atribuir aos valores já dados pelo discurso, visto que “tendo o sensível ganhado paulatinamente a primazia no concurso da emergência da significação, o afeto passa de efeito à ‘razão’ das razões do sentido” (Beividas, 2011, p. 19).

Água Viva contém material vasto para discussões no âmbito da semiótica que valoriza o tempo, o aspecto, a foria³, os afetos e as gradações⁴. A coisa do que

¹ “Ser (o estado), ele também, pode ser modalizado. Pode ser determinado pela apreciação que se faz sobre ele: combinar-se-ão, neste caso, um ser e um parecer. É o jogo das aparências e das realidades que se abre aqui.” (Floch, 2001, p. 25)

² “A todo processo corresponde um sistema que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas.” (Hjelmslev, 2003, p. 8)

³ Ou “força que leva adiante” (Tatit, 2012, p. 199).

⁴ A tensividade é o eixo semântico em que se articulam intensidade e extensidade – sendo intensidade

se diz, em sua interface com o sujeito, resulta em produção de sentido. Desse encontro, nasce a entrelinha, que está além, “atrás do pensamento” (Lispector, 1998b, p. 13), mas depende da interface, seja tátil, auditiva, codificada, para vir à tona no discurso. Uma limitação que permite a comunicação. Entendemos a apreensão do simulacro da coisa, ou o sentido mesmo, como o que o sujeito da narrativa em Lispector – na impossibilidade de (e também se negando a) dar uma nomenclatura que fielmente o descrevesse, segundo o postulado da arbitrariedade do signo de Saussure (2006 [1916]) – chamou de *it*: “It é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer” (Lispector, 1998b, p. 34). A personagem principal usa de metalinguagem para discorrer sobre a emergência do sentido, sobre os momentos de suspensão na discursivização entre uma palavra e outra: “[...] em *Água Viva*, o que constitui eminentemente um evento é a própria ocorrência da ‘próxima frase’: a maravilha de sua vinda, iminente (ameaçante) e todavia inesperada” (Prado Jr., 1989, p. 22).

O sujeito da enunciação em Lispector prolonga o tempo, fazendo-o o seu tempo subjetivo, no qual o sentido vai sendo costurado. A língua ganha, dessa maneira, novos contornos, a partir de sua negação – feita por meio dela mesma, num processo imanente e inspirador: “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu aguento porque comi a própria placenta” (Lispector, 1998b, p. 35). Essa placenta, primitiva, disforme, misteriosa, que oscila entre o divino e o profano, entre a luz e as trevas, a vida e a morte é a tônica e a razão de ser da emergência do sentido em *Água Viva*. Ao fazer uso dessa figura e trazer o incômodo de pensar em como seria comê-la, à maneira de um animal, nasce uma vigorosa discussão sobre a figuratividade. Falaremos também, portanto, desse tema tão crucial em Lispector em nosso artigo para finalizarmos celebrando a maneira encontrada pela autora para subverter o que há de sufocante na categorização do lexema, o que é plenamente possível por meio da força do discurso – alvo principal dos estudos semióticos.

A figura disforme

Antes mesmo de um grande avanço na compreensão do texto de Clarice, logo no início do livro há uma intertextualidade que justifica a *desfigurativização* (*[re]figurativizada* na placenta). Lispector recorre ao estilo abstrato do pintor holandês considerado um dos representantes desse movimento nas artes, Michel Seuphor, em uma tentativa de priorizar o sensível, o que há de congruente entre o plano da pintura e o das palavras para expressão do subjetivo.

Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (*apud* Lispector, 1998b, p. 7)

a força da ordem do sensível e a extensidade posições de quantidade, da ordem do inteligível. Ambas são eixos graduais. No espaço compreendido entre elas se realiza a correlação, já que há sempre uma carga maior de uma ou de outra, podendo haver uma correlação direta ou inversa entre essas grandezas. (Mendes, 2011, p. 192).

É o que fará seu sujeito enunciativo do livro, subvertendo, contudo, saberes cristalizados na medida em que a narradora tenta atingir o efeito de sentido, com as palavras, que o trabalho de Seuphor consegue com a iconografia abstrata. A escritora da obra de Lispector parece buscar o que chamamos de *deslimite* da palavra. Classificamos sua escrita, a partir de um empréstimo do termo de Manoel de Barros, ao perceber que a autora tenta libertar-se da tradição dicionarista⁵ imposta às palavras: “Só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas. As palavras continuam com seus deslimites.” (Barros, 997, p. 77). A poesia de Manoel de Barros, com a sua singeleza sofisticada tão peculiar, é usada aqui como uma tradução poética do que pretendemos discutir em *Água Viva* – a força da língua, perdida com uma semantização excessiva que, contudo, é necessária para que valores sociais sejam partilhados em um mesmo sistema para se chegar a um contrato amplo de veridicção, de fidedignidade. Em *Água Viva*, diferentemente, o que se quer é a “verdade inventada” (Lispector, 1998b, p. 22), uma emergência urgente da proprioceptividade, ou timia⁶, ou, ainda, da incorporação do sensível para a construção do sentido no texto.

Para entendermos, voltemos a Seuphor, citado por Lispector na epígrafe de seu *Água Viva*. A título de exemplificação, mostramos como se dá, em seu trabalho nas artes visuais, a expansão dos sentidos. Abaixo, um de seus famosos quadros, *Transfiguração do Malabarista*, em uma tradução livre (cf. Figura 1).

Figura 1: *Transfiguration du Jongleur*, de Michel Seuphor (1967).



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/michel-seuphor/transfiguration-du-jongleur-DQ1ZgzUqHGamIoZCgDLewA2>

⁵ Consideramos não apenas a categorização do lexema em si, mas toda a tradição que pressupõe um saber social compartilhado a partir do léxico, o que lhe confere o estatuto de signo, que, segundo Barthes, só existe na medida em que é reconhecido, em que se repete. Traz em si estereótipo, aquilo que se arrasta na língua. O semiólogo francês usa um termo interessante: palavra gregária, que agrega, para referir-se à essa suposta naturalidade do signo, ou “semiófisis”.

⁶ “Termo complexo (ou neutro?) da categoria classemática exteroceptividade/interoceptividade serve para classificar o conjunto das categorias sêmicas que denota o semantismo resultante da percepção que o homem possui de seu corpo. De inspiração psicológica, esse termo deve ser substituído pelo termo timia (portador de conotações psicofisiológicas).” (Greimas; Courtés, 2008, p. 357)

Há um ponto comum entre a emergência de sentido em *Seuphor* e em *Lispector*. Apesar dos diferentes suportes que cada um utiliza, o que semioticamente não poderia ser considerado um divisor discretizante visto que tudo é texto (cf. seção 3, a seguir), o que notamos em ambos é a estrutura, a forma da figura não semantizada, livre da decodificação social que se pretende unívoca e inequívoca. Assim como na pintura de *Seuphor*, a abstração em busca da expansão dos sentidos é o que move a enunciação em *Lispector*:

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. Para te dizer o meu substrato, faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba. (*Lispector*, 1998b, p. 11)

A esse processo difícil de reinterpretação da língua para explorá-la novamente à primazia dos afetos, a narradora se refere como um alívio, quase divino, quase profano, uma possibilidade de libertação da clausura: “É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se confunde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” (*Lispector*, 1998b, p. 9). Fabbri (*apud* Greimas, 2017) observa que “a atenção ao significativo indica uma preponderância do inexprimível. Não do indizível, mas do quanto resta ainda pra dizer”. Plínio W. Prado Jr. (1989) identifica esse algo a dizer como uma consciência da ausência, em Clarice Lispector. Ora, como ser mais realista do que admitir essa carência na interface entre o sentir e o expressar-se?

A escritura então não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto do mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva [...] uma escritura que busca dar forma ao incomensurável (pô-lo em palavras): ela deve fazê-lo de tal sorte que o sem-forma (a “não palavra”) possa vir se inscrever, no limite do não inscriível. Ela procede, portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma. (Prado Jr., 1989, p. 24-25)

O desfalecimento de que Prado Jr. fala é devido, segundo ele, ao erro positivista de pressupor que “não há senão o que é designável e descritível, ao menos em princípio, todo resto sendo quimera” (Prado Jr., 1989, p. 25), o que anularia o *impalpável*. O trabalho de Clarice, segundo o autor, derruba essa presunção de que os fatos resolvem tudo, mostrando que há um resto que, provavelmente é o que há mais gritante no livro: “Há o inominável, o irrepresentável, este não é um ‘nada’, mesmo se ele não pode ser senão aludido” (p. 25). O instante, como “vazio branco”, “escuro total” (*Lispector*, 1998b, p. 52 e 36) é para o crítico o que “a consciência, mesmo fenomenológica, não saberia representar” (Prado Jr., 1989, p. 23). Ele sustenta que não haverá “comunhão com a ‘coisa’, presença presente a si e nem, portanto, reconciliação possível” A constatação de Plínio Prado Jr. de que o “sentimento é isto que em princípio excede o que a linguagem sabe ou pode dizer; isto que é rebelde à sua colocação em palavras” é algo vital para a compreensão de *Água Viva*. O autor identifica em *Lispector* um “‘desamparo’ ou ‘defasagem’, a partir do ponto de vista da ‘estética do fracasso?’”, parafraseando W. Benjamin e sua estética do choque; ele vê em Clarice uma “vertigem ou falência

da experiência” que serviria de “[...] ‘passagem’ por sobre o abismo que há entre a forma e o sem-forma, a palavra e o afeto, permitindo exprimir – mas apenas negativamente – o inexprimível, aludir ao inominável; pronunciando-o pela mudez, diria C.L.” (1989, p. 26). Ou, segundo Wittgenstein, quando “não se esforça em exprimir o que é inexprimível, (*Das Unaussprechliche auszusprechen*), então nada se perde. Mas o inexprimível está – inexprimivelmente (*unaussprechlich*) – contido no que é exprimível” (*apud* Prado Jr., 1989).

É exatamente no terreno em que a escritora prefere estar, o da iminência do sentido, um ponto próximo do limítrofe entre o valor do objeto, o *it* clariciano, e a figura, ou representação linguística dessa coisa, que ela bem colocou como acessível por meio de uma *palavra-placenta*, algo que envolve a tal coisa iminente e a gera, mas que é jogado fora depois que se chega a ela, ao sentido, ao *it*, à entrelinha: “O que não sei dizer, confessa C.L., é mais importante do que eu digo [...] Cada vez escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever” (*apud* Prado Jr., 1989, p. 26). Clarice encontra-se no limiar entre a figura (a placenta, a palavra) e o *it* (o sentido, a entrelinha pescada, a semiose). Para Prado Jr. há em Lispector:

[...] um trabalho sobre os limites e no limite da arte, à beira do abismo – onde o disforme resiste à forma, impele ao fracasso e deixa adivinhar o impronunciável. O feio, o repugnante, que estão sempre associados ao perigo e traduzem uma angústia na ordem estética, são então um índice, um *analogon* sensível do “escuro em nós”. (Prado Jr., 1989, p. 29)

A “estética do fracasso” lispectoriana, na visão de Prado Jr., contudo, leva à outra, à “estética do sublime”. O autor cita Kant que “elaborou filosoficamente uma estética que não é mais a do belo” (1989, p. 28). Seria comparável, por seu caráter contraditório, a um estremecimento, um abalo, uma comoção (*einer Ershütterung*): “uma rápida sucessão de atração e repulsão pelo mesmo objeto” (p. 28). De acordo com o autor, seria um prazer mediado pela pena de não conseguir colocar em forma conceitos, como o de infinito, por exemplo: “É nesse sentido que o sublime, à diferença do belo, nos prepara para estimar algo contra o nosso interesse (sensível)”. Segundo Greimas (2017, p. 45):

[...] o estremecimento, enquanto conjunto de sacudidas musculares, afeta, pela mediação do olhar de perto, o *corpus delicti*, o objeto, e não o sujeito. Ao contrário, a “emoção viva”, a “sensação inesperada”, isto é, as reações patêmica e sensorial, são o próprio sujeito. O estremecimento, como concretização da estesia, encontra-se, pois, distribuído tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e marca o sincretismo dos dois actantes, uma fusão momentânea do homem e do mundo, reunindo ao mesmo tempo, para dizer como Descartes, a paixão da alma e do corpo. (Greimas, 2017, p. 45)

Na obra de Clarice, vida e morte serão um mesmo objeto com estatuto de sujeito, ou “sujeito frástico” (Greimas, 2017, p. 41) em *Água Viva*. Essa quebra com o belo, essa atração pelo feio, pela morte, pelo que não tem forma (como uma água-viva, uma placenta), esse sublime gerador de um estremecimento que oscila entre a atração e a repulsão, culminando na paixão da melancolia, da inquietude, da ansiedade marcam, na obra, o *informe*, o *feio*, ou o “análogo sensível disso que resta inexprimível, uma figura negativa do infigurável” (Prado Jr., 1989, p. 27). O autor avalia que a questão não deve ser desvinculada de outra maior, que assedia a cultura ocidental moderna: a discussão em torno do fim da arte.

Num mundo que se constitui através da objetificação crescente da natureza e da concomitante dissolução das certezas religiosas, metafísicas e políticas, através do declínio das tradições e da mutilação e destruição da experiência, o ideal clássico da “bela totalidade” sem dúvida se arruína. A modernidade não poderia se exprimir numa arte que fosse a do belo [...] Com essa irrupção da “natureza monstruosa”, da “feitura arcaica”(Adorno) na prática artística, é a questão do sublime que se introduzirá [...] O que é repulsante para a sensibilidade, dizia Adorno parafraseando Kant, tem uma afinidade com o espírito, que é infinito. (Prado Jr., 1989, p. 27)

Em “A Cor da Obscuridade”, presente em *Da Imperfeição*, Greimas, analisando um texto de Tanizaki Junichiro, nota algo muito semelhante ao que estamos falando, esse objeto que causa atração e repulsa, uma obscuridade profunda, que é elevada à “figura decomponível em seus traços plásticos”, transformando-se em “cinza tênue” e se aproximando do sujeito, no conto analisado, a ponto de este ser invadido pelo objeto, mas não sem uma hesitação: “Pareceu-me que iam introduzir-se em meus olhos e, sem querer, bati as pálpebras” (Junichiro *apud* Greimas, 2017, p. 57). Para Greimas, essa penetração se traduz na presença da “estesis que atingiu os seus limites, no momento em que a consciência do sujeito está no ponto de dissolver-se em um mundo excessivo. Por isso, a recusa lhe é oposta, recusa do demasiado pleno” (2017, p. 61). Essa recusa inconsciente, seria, segundo o semiótico, um reflexo de autodefesa perante o insustentável – aquilo que em princípio se mostrou repugnante, obscuro, ao se decompor, revelou toda a beleza que trazia em si:

A ausência de cor, que é o preto, *oculta*, portanto, uma presença multicolor explosiva. As trevas perfeitas contêm virtualmente todas as cores, toda a beleza do mundo. Elas são a cor prototípica: nada tem de assombroso o fato de que a energia condensada em cada uma das partículas “respland(e)ça com todas as cores do arco-íris” e que o objeto apareça como uma revelação da intimidade do ser. Essa volta às origens de todas as coisas tem por corolário uma atitude analítica que repousa sobre um fundo epistemológico que conduz a uma estética da decomposição. (Greimas, 2017, p. 60, grifo do autor)

Para explicar melhor essa decomposição, discorreremos sobre a figuratividade na semiótica e como ela se dá em *Lispector*.

A desiconização e o escrever por esboços, o projeto abstracionista clariciano

Há mais sentimentos que palavras.
Ao que se sente não há modo de dizer.
Pode-se misteriosamente aludi-los.
(*Lispector apud* Prado Jr., 1989, p. 24)

Parceiro intelectual de Greimas na construção da teoria que exaltou a emergência do sentido nos textos, Floch nos ensina que texto é tudo aquilo passível de fazer sentido. Pode ser uma pintura pendurada na parede ou uma sequência de palavras: “um quadro é um processo semiótico tanto quanto um texto [...] sua manifestação é diferente, não seu estatuto de objeto de sentido” (Floch, 2001, p. 13). Feita essa ressalva fundamental e tão importante no que tange à discussão sobre a interface entre o texto verbal e o visual, em busca de uma expansão de

sentido em Clarice, valemo-nos das palavras do mesmo teórico para definir a coisa clariciana, como o que a semiótica classifica “objeto significante” (2001, p. 14), sendo esse objeto não o referente, que é, por definição, um elemento não constitutivo da linguagem (p. 9): “A tradição saussuriana recusa a pressuposição metafísica de uma correspondência termo a termo entre a linguagem e o universo referencial”⁷. Esse objeto significante, portanto, é uma espécie de representação da coisa, ou seu simulacro, segundo parâmetros compartilhados em um mesmo sistema de valor.

Em *Água Viva*, o objeto ao qual o enunciador se refere nos parece ser um objeto no sentido semiótico do termo, eis aí mais uma maneira sofisticada de usar a língua para falar de sua própria matéria e aplicação nos discursos, visto que é o tema atacado por Clarice no livro. Segundo Greimas:

Uma definição do sujeito que não fosse ontológica ou psicológica levantava necessariamente o problema da “existência semiótica”, pois de acordo com o postulado teórico da preeminência da relação sobre os termos, podia-se dizer que a relação, e apenas ela, era suficiente para definir os dois termos-resultantes, sujeito e objeto, um em relação ao outro, que o sujeito existia apenas em razão de sua relação com o objeto e que, conseqüentemente, o primeiro investimento semântico de que ele era provido não era outro senão o valor inserido no objeto com o qual estava em relação de junção. (Greimas, 2014, p. 20)

O que a autora parece vislumbrar está na base epistemológica da linguagem. Portanto, parece-nos claro que a descrição feita por ela, o objeto ao qual pretende se aproximar não é a coisa em si, ontológica. Para isso, *Água Viva* utiliza um percurso que valoriza a estrutura, está em busca de algo maior que a própria escrita, acima do nível das frases e faz desse processo uma metalinguagem. Poder-se-ia fazer uma alusão a Hjelmslev para mais bem delimitar o que se pode inferir do projeto clariciano, em consonância com o do dinamarquês, na medida em que tanto este quanto aquele visam à uma totalidade que “não se compõe de objetos, mas sim de dependências, e que não é a substância, mas sim os relacionamentos internos e os externos que têm uma existência científica” (Hjelmslev, 2003, p. 28). Não havia uma intenção científica em Clarice, pelo menos não intencional. Contudo, ambos parecem caminhar na mesma direção a respeito de uma prioridade a um projeto abstrato geral, uma estrutura que subjaz ao sentido e, no caso de Lispector, que prioriza o afeto.

Fazemos, aqui, um paralelo com o texto da aula inaugural, em 7 de janeiro de 1977, da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, proferida por Roland Barthes. Na ocasião, o autor afirmou ser a língua a expressão do objeto

⁷ Greimas e Courtés negam o conceito de referente como sinônimo de objetos do mundo real. O referente pode ser mais amplo, abarcando o mundo imaginário, além das qualidades, ações e acontecimentos reais. “A correspondência termo a termo entre o universo linguístico e o universo referencial, que é assim metafisicamente pressuposta, não é menos incompleta: por um lado, certas categorias gramaticais - e, principalmente, as relações lógicas - não possuem referente aceitável; por outro lado, os dêiticos (pronomes pessoais, por exemplo) não possuem referente fixo, e remetem de cada vez a objetos diferentes. Isso equivale a dizer que, partindo de pressupostos positivistas, considerados como evidências, é impossível elaborar uma teoria do referente que seja satisfatória, suscetível de explicar o conjunto dos fenômenos considerados” (Greimas; Courtés, 2008, p. 377).

em que se inscreve o poder (a linguagem) e que o poder está presente em todas as instâncias de intercâmbio social, inclusive nas que o contestam, o que o levou a chamá-lo de “parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem” (Barthes, 1989, p. 12). Para ele, o poder, ainda que sufocado, renasce em outras instâncias. A língua seria, assim, a parte primordial de um projeto humano de poder que subjaz a qualquer tipo de relação, a começar pela basal nos estudos da linguagem: aquela entre sujeito e objeto de valor. Dessa maneira, além de entrar em conjunção, o sujeito quer possuir, quer de volta o que acredita ser seu por direito, já que este existe semioticamente pela relação com aquele, sem o qual reclama sua incompletude.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. (Barthes, 1989, p. 12)

O ator em *Lispector* busca se esquivar desse poder dominante, dessa cristalização na língua – em Barthes comparada ao Fascismo (1989, p. 14) – para explorar suas potencialidades, que ultrapassam as convenções. Evidentemente, propondo, como observou Barthes⁸, novas formas de poder, um poder possível a partir do nascimento da figurativização intermediada pelas sensações, que dão à língua horizontes ainda mais distantes, mas, sem dúvida, um poder sempre limitado. O semiólogo francês considera o fato de que, se por um lado, a língua é assertiva e tem papel de constatação, por outro, ao se utilizar de signos, ela só existe se os mesmos forem reconhecidos, na medida em que se repetem, criando estereótipos: “nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (Barthes, 1989, p. 15), fazendo com que servidão e poder se confundam em qualquer projeto enunciativo. Ao negar a cristalização inerente ao sentido partilhado socialmente por meio da língua, o sujeito da enunciação de Clarice tenta “trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (p. 16), considerada por Barthes não uma sequência de obras, mas a prática de escrever, ou o texto em si.

Em 1975, numa entrevista a Celso Arnaldo Araújo (*apud* Vieira, 1989, p. 71), a autora afirmou que “qualquer pessoa pode entender a seu modo. Basta um mínimo de sensibilidade. Eu não trago mensagem, só uma forma”. Ao presente estudo, interessa essa proposição, com ares hjelmslevianos, essa “grade de leitura” (Greimas, 2017, p. 81) e de composição dos textos, esse efeito de sentido, por meio de escolhas paradigmáticas e sintagmáticas em sua escrita que fazem emergir a imanência do sensível (p. 82). O exercício de abstração em busca de uma teoria geral, em uma análise semiótica, converge com o que vislumbramos ser o que a narradora do livro objetiva ao escrever: “estou atrás do que fica atrás do pensamento” (*Lispector*, 1998b, p. 13). Ela busca a relação entre a *placenta-palavra* e o *it*, a semiose. Para a escritora, a palavra é um acessório, assim como

⁸ “Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder.” (1989, p. 7)

uma placenta o é na gestação de uma criança. É algo anterior, necessário, mas que pode ser descartado depois do nascimento, após o atingimento do sentido nos textos, depois que se chega à entrelinha do sentido: “O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (1998b, p. 95).

O “processo incógnito que a comandava [...] pelas entrelinhas do silêncio, palavra e coisa”, observado por Nunes nas primeiras frases deste artigo, apresenta-se, no livro ao qual nos referimos aqui, na palavra figurativizada na placenta de que Clarice fala: “já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – quero me alimentar diretamente da placenta” (Lispector, 1998b, p. 9). Essa *palavra-placenta* é uma ponte, um acessório que leva a algo, conduz até uma coisa, um mediador entre *it* como sentido produzido e o objeto. É o parto da significação. Clarice diz que *it* é o Deus e este, o mundo (1998b, p. 30 e 32), e sua duração é a de um *instante-já*, ou apenas o *é*, do verbo ser, aquilo que surge no *campo de presença* de um indivíduo⁹ de uma forma muito vívida.

Para Bertrand e EstayStange (2014, p. 19), a figuratividade nos romances “produz as impressões referenciais, que se desdobram em participações emocionais e em pequenos devaneios sensoriais”. Esse ponto pode ensejar uma análise comparativa ao pensamento de Merleau-Ponty, que, grosso modo, indica que tudo o que alguém apreende do mundo, mesmo por ciência, decorre de uma visão e de uma experiência subjetiva relacionada ao sensorio¹⁰:

Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada. O que é admitir que deveríamos procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado. (Merleau-Ponty, 2015, p. 23)

Adentraremos mais a fundo nesse denso campo da figuratividade, central na compreensão de Lispector, em seu trabalho de construção de algo próximo a uma maior liberdade. Segundo Barthes (1989, p. 17), essas “forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor [...], mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua”.

A discussão mais aprofundada sobre a não necessidade da figura é algo que permeia as artes pelo menos desde o século XIX e adentrou o século XX na iconografia como uma libertação de “grilhões e rituais” (Klintowitz, 2015, p. 13), responsáveis por uma espécie de concessão capaz de tornar a obra de arte acessível “a mecenas e públicos obtusos”. A partir desse novo paradigma, a abstração representou uma autonomia por ser “mercurial, adaptada ao tamanho da consciência que a contempla”, segundo o crítico. Contudo, o autor ressalta que:

Ao longo destes tantos anos que nos vem do impressionismo, os homens continuam sequiosos de imagens figurativas, de símbolos figurativos e a sociedade continuou a

⁹ A noção do campo de presença vem fenomenologia de Merleau-Ponty, colocando em evidência a percepção do sujeito na construção do objeto e na construção do próprio ser do sujeito (Moraes, 2018).

¹⁰ Ao fazer, em *Semântica Estrutural* (2002 [1966], p. 8-9), suas primeiras escolhas epistemológicas, Greimas considera a percepção como “o lugar não-linguístico em que se situa a apreensão da significação”. Enquanto a fenomenologia preocupa-se com o sentido ontológico, a semiótica tem interesse no parecer, ou o simulacro. Esta será a orientação neste estudo.

produzi-los. Às vezes, através da arte; outras ocasiões, através de novas expressões e mídias surgidas, como a fotografia, o cinema, a televisão, a holografia, o computador; ou nas artes aplicadas, como nos objetos utilitários, nas artes gráficas e na publicidade. A arte, apesar das teorias reducionistas, de qualquer maneira, não se esquecera das imagens figurativas, como o provam as expressões realizadas sob rótulos diversos e levemente mistificadores, como os metafísico, surrealismo, pop art, nova figuração, hiper-realismo, fauvismo, romantismo, expressionismo, etc. Títulos justificatórios para permitir ao homem contar as suas fábulas. (Klintonowicz, 2015, p. 13)

O paralelo criado pela enunciação em *Lispector* entre a arte iconográfica abstrata e a escrita em busca do sentido em *Água Viva* questiona exatamente temas que permeiam essa discussão. Klintonowicz afirma, ao escrever sobre gravuras do artista brasileiro Marcelo Grasmann (23.9.1925 - 21.6.2013), que “[...] como são figuras arcaicas e atemporais, a perenidade lhes confere, por sua vez, a fatalidade. Eternamente esta cena e este olhar se repetirão” (2015, p. 40). Em nossa análise, cremos que *Água Viva* tenta evitar essa fatalidade conferida à obra por meio das figuras estabelecidas, que pouco suscitam questionamentos. Ela, por sua vez, realiza sua travessia oposta para chegar ao que há de eterno, deixando fragmentos de essência em seu percurso gerativo textual.

Afinal, como a Semiótica define a figuratividade e como ela se dá em *Lispector*? Na medida em que a escritora traça um paralelo entre seu projeto de enunciação e o da pintura abstrata, faz-se necessário falar aqui em duas semióticas: a visual e a dita natural, ou convencional. Para responder aos questionamentos, faremos o percurso dos semioticistas que se debruçaram sobre o tema, especialmente em um seminário entre os anos de 1982 e 1983, documentado no *Bulletin Actes Sémiotiques*. Nessa edição, Floch (1983, p. 5) começa a discussão, aproximando-se do tema ao perpassar questões como o que se cunhou como “ilusão referencial” (Barthes *apud* Floch, 1983) e a “reprodução do real” ou “efeito de realidade ou verdade”. Ele questiona-se sobre esses termos que circulam entre os semioticistas visuais. Para atacar os problemas, Floch recorre ao dicionário, contudo, encontra ainda mais perguntas, ao identificar dois conceitos diferentes para o termo *figuratividade*. O primeiro deles, de origem linguística, no sentido hjelmsleviano, uma unidade constituída de dois planos de linguagem (plano da expressão e do conteúdo), não decomponível, sendo uma unidade da forma e não da substância. Já a segunda acepção, literária, advém de um universo histórico-cultural prévio, que sugere um percurso figurativo capaz de tornar algo em “objeto do mundo”. É o caso da palavra carro, signo que traz a ideia de um veículo automotor, noção partilhada socialmente em comunidades de falantes do português. Dito isto, Floch conclui que a ilusão referencial depende da conformação do uso; e que o estudo sintagmático da figurativização – seus percursos e encaminhamentos – é pelo menos tão importante quanto o paradigmático, das figuras e das etno-taxinômias. Ainda segundo o autor, uma imagem do mundo não é uma coleção de figuras. Antes, essa imagem foi alimentada ou investida de tratos figurativos. A essas imagens do mundo, o teórico chamou de ícones e propôs a distinção da produção de um “efeito de analogia” e a de um “efeito de integração”, sendo o primeiro a respeito da noção de referente interno (no interior do enunciado, levantando questões sobre a figurativização-iconização); e o segundo a respeito do conceito de referência externa (entre o enunciado e a enunciação). Esses dois sistemas dizem

respeito, portanto, ao sistema geral de conotações sociais. Ele prossegue dizendo que o “efeito da analogia” interpretável em termos do uso intersemiótico (entre uma semiótica dita natural e outra visual, por exemplo) deve ser distinto do “efeito de integração” que resulta da ancoragem espaço-temporal ou até mesmo actorial da enunciação ao enunciado, constituída em uma “imagem do mundo”. Segundo Floch, não são detalhes adicionais que nos fazem olhar para uma imagem como se tivéssemos sido incluídos no mundo que ela representa (de forma mais aproximada ou distanciada), mas a perspectiva de apreensão em conformidade com uma época, com um tipo de “realidade” e um tipo de observador. O teórico ressalta que nem toda leitura de imagem provoca o sentimento de uma presença dessa imagem. Há imagens que não se mostram ou não se apresentam. Nessa direção, Greimas, na mesma edição do *Actes*, reconhece dois tipos de metassemióticas: a denotativa, a partir do significado e a conotativa, a partir da postulação de um outro significado, que reside no nível da metáfora, por exemplo, e a qual permite a interpretação do que chamamos comumente de simbolismo convencional¹¹ (1983, p. 51, tradução nossa).

Floch (1983) faz uma importante observação sobre a emergência do sentido na dimensão plástica, que se dá, curiosamente, de forma inversa à proposta pelo famoso percurso gerativo do sentido de Greimas. Nessa esfera iconográfica, ao invés de seguir do abstrato para o concreto, é no sentido oposto que o artista visual constrói seu objeto. Isso porque o pensamento plástico parece proceder pela abstração, liberando qualidades sensíveis. De acordo com Floch (1983), a apreensão plástica de certos tipos de imagens faz com que saíamos da anestesia da leitura figurativa sem, no entanto, causar o receio de que nos tornemos sujeitos receptores de uma presença puramente física, isto é, sem privar o objeto de seu estatuto de objeto de sentido.

Não se pode deixar de considerar a centralidade da discussão da figuratividade em Lispector. Assim como Seuphor que quer pintar sem estar preso à figura, a personagem em Clarice sugere não querer contar uma história: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax?” (Lispector, 1998b, p. 12). Antes, ela quer trazer à tona o embate, os momentos de suspensão entre uma palavra e outra, durante a discursivização; quer fazer no texto o que Seuphor faz com a tinta nas telas. Propõe uma ampliação dos sentidos pelo efeito de uma maior abstração, convocando os afetos. Neste sentido, vai ao encontro do que escreveu Bertrand (2003) ao constatar que a figuratividade nos textos não se interessa mais apenas pelos efeitos de sentido produzidos depois da constituição da figura – passa a voltar sua atenção para a origem da figurativização, indicando a importância da aproximação com a fenomenologia, à maneira semiótica, evidentemente. Greimas também se preocupa com a emergência da figuratividade em consonância com a expansão do sentido nos textos e a batiza de “tela do parecer”, que “consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores

¹¹ “La reconnaissance de deux types de méta-sémiotiques – dont l’une, dénotative, se construit à partir du signifiant et l’autre, connotative, exige la postulation d’un signifié autre [...] sémiotiques connotatives (de nature probablement taxinomique) permettant l’interprétation de ce qu’on appelle communément le symbolisme conventionnel.”

do sujeito reencontram, então, a imanência do sentido” (2017, p. 82).

Assim como Floch no *Actes Sémiotiques*, Bertrand (2003) – que também participou da edição do *Bulletin*, tendo escrito a introdução e um dos artigos – debruçou-se sobre o que é figuratividade nos textos. Primeiramente, ele pontuou a origem dessa categoria descritiva. O termo, emprestado da teoria estética para distinguir a arte figurativa da abstrata (não figurativa) sugere, segundo Bertrand, “semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície” (2003, p. 154). Já o conceito semiótico foi estendido a todas as linguagens, verbais e não verbais. Bertrand nota que durante a leitura de um texto literário, uma imagem do mundo se desenha, instalando tempo, espaço, objetos, valores e vai além: insere-se em uma classe mais geral dos discursos, já que “fazer ver é também fazer crer”. A partir desta última observação, conclui que: “Longe de se reduzir à representação anedótica do mundo, portanto, a escrita figurativa não é desprovida de abstração”.

Essa espécie de introdução, presente nas primeiras linhas do capítulo 5 do *Caminhos da Semiótica Literária*, irá se desenvolver até culminar nas discussões mais frontais que nos interessam para a análise de Lispector, no capítulo 7 da obra do semioticista, em que há uma divisão da figuratividade em duas abordagens: a das estruturas figurativas, conforme citamos acima, mediadas por um contrato fiduciário de veridicção (o crer compartilhado, cristalizado, que cria um regime de circulação); e a abordagem da “tela do parecer”, parafraseando Greimas. Essa segunda abordagem nos atinge em nossa análise. Ao inverter posições no regime de circulação ou emergência do sentido, subvertendo, ou circundado o que é socialmente pressuposto, o sujeito da obra clariciana, impossibilitado de ter no código linguístico cristalizado aquilo que deseja expressar, busca a minimização desse saber compartilhado. Expõe o sofrimento da perda de referências, o caminho doloroso de construção de um sentido para além do que circula no âmbito da língua natural. Ao expor essas fragilidades, que são parte imprescindível da construção de um todo, de um projeto de sentido, acreditamos haver uma empatia, uma paixão complexa sendo gerida. Além da ansiedade, há a compaixão, o sofrer junto, ou uma intersubjetividade com o enunciatário, explicitando “as fontes fenomenológicas de toda a significação figurativa” (Bertrand, 2003, p. 235). O semioticista nota que estratégias desse tipo trazem à superfície o contrato enunciativo que permite o reconhecimento comum de um mundo na leitura e que, antes, situava-se de forma secundária nas análises: “A apreensão da figuratividade dos textos já não se volta para a posterioridade dos efeitos de sentido produzidos e sua estruturação; agora, ela está dirigida para o nascedouro da figurativização” (p. 235). Essa nova definição preocupa-se em como a figuratividade advém e não em que ela se transforma na manifestação do discurso, com o sentido em devir na figuratividade, responsável por um potencial de atração que mantém a significação da figura como sua dependente. A questão transforma-se em uma problemática em si e não apenas algo secundário de uma axiologia sociocultural, que necessariamente passa pela veridicção.

A fideducía ou crença partilhada, de acordo com Bertrand, está incrustada no fundamento da concepção intersubjetiva da enunciação e da interação em semiótica, comandando os jogos do parecer do sentido. Passa-se a discutir e

considerar, aqui, questões extremamente rebuscadas e, ao mesmo tempo basais, para o entendimento da emergência do sentido, que começa a ser pensado como o *dilaceramento do figurativo pelo sensível*. Uma urgência que surge para questionar a cotidianidade, ou o tédio, visto por Bertrand como resultado da privação do vínculo sensível, um investimento disfórico em oposição à passividade do deixar agir e do deixar ser, que promove a extinção do vínculo dóxico (do crer fundador do sentir, do qual falaremos a seguir). Assim, nega a apreensão das valências do sentido, que são as condições de aparecimento dos valores capazes de sensibilizar o sujeito, instalando-se numa espécie de “grau zero” de seu regime de intensidade. Esse tédio justificaria, portanto, a crença partilhada¹², que se opõe ao crer fundador, ou, segundo Merleau-Ponty (*apud* Bertrand, 2003, p. 245), à *fé perceptiva, opinião original* ou *crença-mãe*, que está na geração do entrelaçamento da percepção, “um movimento que nos instala no mundo antes de qualquer verificação” e é ao qual Bertrand sugere que certos textos pretendem retornar, ou, ao menos, constroem um projeto em que a geração de sentido é vista de uma maneira mais coerente, livrando-se das amarras de tudo que é cristalizado em um senso comum, generalizável, na compreensão da língua. O autor vislumbra essa hipótese para analisar um pequeno texto de Henri Michaux, de 1967, chamado *Intervenção*. É também como enxergamos o projeto de iminência do sentido em Lispector, em seu embate com o código partilhado socialmente. Ela não o nega, mas faz uso dele para ultrapassar o senso linguístico comum por meio do dilaceramento, pelo sensível, do figurativo a que Bertrand se refere. Dilaceramento tal que:

[...] assenta essencialmente, não sobre a degeneração de um universo figurativo referencializável, como fizeram os poetas surrealistas (as figuras do mundo, afinal, estão ali, dispostas no discurso), mas sobre a introdução de uma dúvida fundamental quanto a sua confiabilidade. Ao proceder, por tal modulação do /crer/, a uma sutil ‘desrealização’ desse universo, ela se situa – e nos situa – na intersecção do sensível e do figurativo, no momento vacilante do figurável. Esse abalo no edifício da figuração é gerado por um estado passional, no caso, ambíguo: o tédio. (Bertrand, 2003, p. 246)

O teórico explica que os valores sociais ficam em suspenso antes mesmo de serem investidos no sentido, submetidos à prova da sensibilização que pressupõem. Isso se dá pela emergência sensível das formas significantes que faz o mundo dos valores reencontrar a intercessão que o funda, com o surgimento do sentido na percepção, reiterando sua vitalidade fenomenológica intrínseca. Esses mecanismos nos textos são de uma grande sofisticação. O actante-sujeito lispectoriano parece desejar o que pretende o sujeito em Michaux que, segundo o semiótico francês:

[...] não nega o mundo e suas figuras, não põe em dúvida sua existência à maneira de um cético; ele opera, ao seu modo, a suspensão fenomenológica, a redução do sensível, a qual lhe veda qualquer juízo sobre a existência espaço-temporal e, em consequência, qualquer anterior, erige a ingenuidade em princípio, antes de reconstruir e ocupar seu espaço. Esse mundo do sensível já não tem valor preestabelecido pelo sujeito, que o põe entre parênteses, sem atestá-lo, mas também sem contestá-lo. (Bertrand, 2003, p. 251)

¹² Em outras palavras, da maneira como aceitamos convenções semânticas na língua sem questioná-las e seguimos recorrendo ao significado enciclopédico das palavras, limitando-as.

É onde se encontra o sentido profundo do deixar agir, segundo Bertrand. A proposta é a de uma “fratura na duratividade cotidiana do mundo sensível” (2003, p. 253). Para isso, Lispector, assim como Michaux no trecho analisado por Bertrand, opera uma espécie de desiconização no espaço socialmente convencionado da figuratividade para, em seguida, aplicar a *crença-mãe*. Pela abstração, Clarice coloca-se em um espaço antepredicativo da percepção no qual pretende encontrar uma língua que Bertrand define como *antelíngua* ou *precategorial*. Haveria, segundo ele, uma visão nostálgica dessas *antelíguas* que foram abandonadas em prol de línguas acabadas, categorizadas. Essa instância anterior ainda não estaria bem despreendida da substância do conteúdo, o *continuum* de sentido não analisado, e se moveria junto com ele:

Remete para aquém, para o modo de presença e de ancoragem corporal do sujeito sensível no universo do sentido. Ora, o lugar que estamos tentando circunscrever é precisamente o de um trânsito entre a substância do conteúdo e a forma do conteúdo. (Bertrand, 2003, p. 238).

Esta última, a forma do conteúdo, ainda segundo o semioticista, aparece na linguagem como o fenômeno de organização da substância articulada na percepção. Operando por esboços, acreditamos que Clarice queira não o esvaziamento de sentido, mas seu transbordamento. O método é o de transformar objetos em figuras iconizáveis, à maneira observada por Bertrand. O *it* clariciano surge como uma tentativa de não categorizar de forma cristalizada o sentido, sem deixar de promover algum tipo de categorização, pois não fazê-lo conscientemente não seria possível nem mesmo em um nível anterior ao fundamental, no percurso gerativo de Greimas, em que há uma abstração quase absoluta. Não é disso que estamos falando, já que tal projeto não nos parece razoável, visto que elimina por completo uma inteligibilidade, e que não era a proposição de Lispector. Ela usa a língua, mas tira dela qualquer possibilidade de emergência de sentido que não convoque o afeto, ao promover uma dessemantização ou uma ressignificação do código linguístico, conjugando esboços. A transferência do conceito de relato de esboços da fenomenologia para a semiótica, observou Bertrand, devolve a percepção ao que ela realmente é: fragmentos isolados e isoláveis. Esses esboços ainda não têm nome ou valor.

Todos os pontos de vista sob os quais eu sei que posso apreender um objeto, todos os acessos que tal objeto oferece ao ato sensível e que produzem outras tantas figuras parciais, outros tantos esboços, unem-se numa composição – a composição de esboços – que institui a plenitude do objeto. (Bertrand, 2003, p. 255)

Entre esses objetos que, semioticamente, são o mesmo que o valor investido neles, estão a vida e a morte, ambas formando uma espécie de *uno* e sobre as quais há um desejo euforizante de conjunção.

Clarice e a emergência do sentido pela via da complexidade sensível em semiótica

Vimos que o objeto de valor para o sujeito da enunciação em *Água Viva* é o que está além do sentido em circulação socialmente. É a expansão, a extensão

do tempo e do espaço, a entrelinha, o interdito, em busca do qual esse *actante-sujeito* irá colocar-se: quer reencontrar o momento de junção entre expressão e conteúdo, um momento mais primitivo, anterior aos valores sociais, suspendendo seus efeitos na narrativa. O antissujeito, naturalmente, é a mediação entre a *coisa clariciana* e a sua significação, ou o *it*. Contudo, esse antissujeito sobre o qual também discorreremos, não é a língua, mas a sua cristalização. Na obra, o projeto é o de pescar a entrelinha, o sentido, por meio da língua e, ao mesmo tempo, circundando-a, ou, como diria o sujeito da enunciação clarician.: “O que salva então é escrever distraidamente” (1998b, p. 22), já que “a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a” (p. 22), ou seja, a inteligibilidade do processo de procura do *it* transforma esse percurso em colapso – reduz a *não-palavra* (o que está até mesmo além do sentido) àquilo que se encontra aquém dele; relega o *it* à categorização de *palavra-nomenclatura*, com toda a clausura semântica que ela carrega. Uma demonstração que atinge a centralidade do que estamos discutindo pode ser observada abaixo:

Ouve-me. Ouve meu silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. (Lispector, 1998b, p. 30)

O sujeito da enunciação parece gritar: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografia cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra.” (Lispector, 1998b, p.14). Essa ampliação de sentido por *arredondamentos* é o ponto central que se apresenta na obra e o que nos é dado, na condição de enunciatários, como tarefa ou exercício para uma ultrapassagem semântica. Uma espécie de missão de se anular quaisquer cenas predicativas, no intuito de se construir o sentido sob uma perspectiva não de um ponto zero, o que seria inconcebível, mas de atenuação da cristalização, tornando a emergência do sentido muito mais rica e aberta ao deleite de descobertas que todo desbravamento rumo ao desconhecido pode proporcionar. Para Bertrand (2003), estratégias de desiconização promovem efeitos como o que encontramos em Lispector: “Ao fazer tabula rasa de todo o discurso doxológico anterior, erige a ingenuidade em princípio, antes de reconstruir e ocupar seu espaço” (2003, p. 251). Esse objeto ressurgue sob nova perspectiva, potencial de novas significações, como ocorre na passagem em que Clarice quer retirar de um espelho, o objeto utilitário, a sua semantização cultural incrustada:

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Espelho não é coisa criada e sim nascida [...] Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim. (Lispector, 1998b, p. 77-78)

Bertrand diz, ainda, que esse tipo de estratégia na escrita, que, em nosso ponto de vista, é o mesmo presente em Lispector, promove uma suspensão, coloca o

sentido *entre parênteses*, sem julgamentos e fora do circuito dos saberes e valores para, depois, voltar a ser significado (ressignificado). Ao promover a suspensão, não se atesta, mas também não se contesta o discurso doxológico anterior sobre as coisas, ou, agora, sobre os *its*, falando em termos lispectorianos de ressemantização dos objetos. Essas características também podem ser muito bem observadas, ou, além disso, sentidas intimamente, no excerto abaixo:

O que diz este jazz é improvisado? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais intensamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo, mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis. Esta minha capacidade de viver o que é *redondo* e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela toska e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (Lispector, 1998b, p. 23, grifo nosso)

A partir dos exemplos extraídos da obra de Clarice, percebendo os arredondamentos e circundações de aproximação do sentido, tornando fluido o seu desenvolvimento – sempre de maneira que parece primar pelo *instante-já* do inacabado de uma escrita que se coloca em simulação de ato e, dessa forma, encontra plenitude – concluímos que o sujeito da enunciação na obra quer não saber o seu objeto de valor, isto é, busca a não intencionalidade da língua, quer a fluidez. Sabê-lo já é persegui-lo conscientemente. Há um esforço pelo atingimento do que em *Água Viva* se chamou de “figurativo do inominável” (Lispector, 1998b, p. 81), esforço – esse, sim – consciente por parte do sujeito enunciativo, que reconhece: “Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma *aria cantabile*? Não, não se pode cantar o que te escrevo” (p. 81). O que pensamos dessa reflexão é que, antes de um objeto discreto e concreto do mundo natural, o sujeito enunciativo, obstinado, busca o estranhamento de tudo que possa vir a ser culturalmente cristalizado: “[...] quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido” (p. 83). Em *Água Viva*, notamos que há uma busca que se pretende distraída, pela experiência estética e isso é feito por meio de uma *decomposição das figuras* do mundo, como vimos: “Não pinto ideias, pinto o mais intangível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo” (Lispector, 1998b, p. 12). Há aí as ideias mais abstratas possíveis de uma *figurativização do inominável*, por meio da decomposição do que poderia ser a figura da morte e do nascimento de algo que se pretenda durativo ou pontual – afinal, o que é o para sempre? Qual a sua representação linguística? E o para nunca? Essas pontas de um mesmo *termo complexo*, em *Água Viva*, não são contrários, mas matéria do mesmo lexema em construção – o *it*.

Acreditamos, também, que essa decomposição está relacionada ao que Greimas (2017, p. 96) propõe como sendo “uma nova regra do jogo ‘estético’”, à qual chama de “dissimetria” projetada pela poesia em sua forma moderna “ante o temor de que as simetrias assim instauradas produzam de novo aquele efeito de sentido da

iteratividade de esperas esperadas”. Tal dissimetria é pressuposta como capaz de criar novos choques e fissuras, responsáveis por outros sentidos para um mesmo evento, para um mesmo objeto. É a busca pela cisão, pela quebra de expectativas, a negação de um mundo pasteurizado cada vez mais pela *espera esperada do inesperado* (Greimas, 2017, p. 97). No texto clariciano, como nas artes, a intenção parece ser fazer fracassar esse projeto pasteurizador da existência, em busca do desbravamento do desconhecido, sem muletas facilitadoras de acesso ao sentido, construídas a partir de cenas predicativas, à melhor maneira saussuriana de enxergar a arbitrariedade do signo. É quase um desejo de reencontro com o esvaziamento de significações partilhadas para, então, emergirmos novamente, com sentidos mais ampliados.

Uma nova significação é – e sempre será – possível, parece nos dizer *Água Viva*. Uma negação da significação construída *a priori*, sem o esforço de semiotização do *vivido*, o *mítico* como experiência e não apenas como transferência de saberes preexistentes. Um elogio ao fracasso de um projeto de vida que priorize a tranquilidade plena da continuidade cotidiana, optando, antes, pelas rupturas e suas belezas vulcânicas que fazem emergir, após a explosão, a satisfação da semiose do close, do detalhe, do *instante-já*:

O fracasso que ameaça um tal projeto de vida, inspirado pelas artes e letras, vem provavelmente do próprio excesso de sua estetização, da demasiadamente copiosa memória cultural, enquanto que o seu deliberado enxugamento – que é uma aposta e um risco ao qual se expõe toda ambição estética – talvez desse a tal projeto alguma oportunidade. Pode-se sonhar: e se, no lugar de uma ambição totalizante, que procura transfigurar toda a vida e põe em jogo o conjunto do percurso do sujeito, esse pudesse proceder a um desmembramento de seus programas, à valorização do detalhe do “vivido”? Se um olhar metonímico e demorado se dedicasse a abordar com seriedade as coisas simples? [...] poderia então produzir com “quase nada”, um inesperado quase imperceptível, anunciando uma nova jornada. (Greimas, 2017, p. 97)

O semioticista recorre a Baudelaire para sugerir como esse processo se dá, por meio da dissimetria: “aquilo que não é ligeiramente disforme tem ar insensível; de onde se segue que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o assombro, são uma parte essencial e a característica da beleza” (2017, p. 96). A valorização da *não-palavra* (pescada pela palavra) em *Água Viva* ocorre por meio da recorrência ao *não-belo*, ao obscuro, como na passagem a seguir, que narra o momento em que o sujeito da enunciação do livro tenta “por em palavras, mas sem descrição” (Lispector, 1998b, p. 16) a pintura que havia feito de uma caverna:

Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer [...] caranguejos iguais a eles mesmos desde a pré-história, através das mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela. (Lispector, 1998b, p. 15)

O ator da enunciação vê beleza onde, por convenção, existe o repugnante, aos moldes do que discutiu Greimas em “A Cor da Obscuridade” (2017). Ao decompor

o feio, nasce o belo que estava englobado no primeiro. “O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço [...] Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte” (Lispector, 1998b, p. 39). Essa atração pela morte e a complexidade entre a distinção do nascimento e da morte fazem desses eventos pontuais um alargamento, uma expansão, tornando-os próximos, fundindo-os, o que nos leva a refletir, novamente, sobre o *termo complexo*, que articula os opostos (termos S1 e S2 do quadrado semiótico). Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 78):

Derivado da estrutura elementar da significação, o termo complexo se define pela relação “e...e” que contraem, em consequência de prévias operações sintáticas, os termos s1 e s2 do eixo dos contrários no quadrado semiótico. O termo complexo pode ser positivo ou negativo conforme a dominância de um dos dois termos contrários que entram em sua composição. A ‘coexistência dos contrários’ é um problema árduo, herdado de uma longa tradição filosófica e religiosa. V. Brondal introduziu-a na linguística, reconhecendo a existência de termos complexos na articulação das categorias gramaticais de certas línguas naturais. O problema da geração de tais termos não teve até agora solução satisfatória.

Fundem-se, também, *destinador transcendente* e *autodestinador* na medida em que a narradora faz essa interface, articulando morte e vida e atraindo-se por esses objetos de valor para parir o *it*.

O destinador transcendente possui um estatuto especial. Representa uma função transitiva responsável pelo projeto maior do sujeito: sua constante busca de junção. Esse destinador articula disjunção e conjunção como estágios de um mesmo processo que mantém o sujeito em continuidade. Propõe logo a sutura em lugar da fratura. Difere, portanto, – já que pertence a um nível mais profundo – do manipulador e do julgador (embora possa eventualmente manifestar-se como tais), que constituem, respectivamente, etapas inicial e final do percurso narrativo. O destinador transcendente paira sobre todas as operações executadas e as paixões vividas pelo sujeito ao longo de sua trajetória. Ele acolhe as interrupções como elementos indispensáveis à continuidade. (Tatit, 2010, p. 20)

É como o sujeito da enunciação se apresenta, expandindo o descontínuo, transformando-o em sutura. A fratura, geralmente um rápido assomo, é alargada. No livro, ela não representa o sentido em si, mas a sua iminência, os seus instantes inapreensíveis, aquele que se torna outro no instante seguinte. O sentido, sem dúvida, representa uma busca em torno da qual se constrói a narrativa. É seu fim, a plenitude, a perfeição. Contudo, é na descontinuidade até se chegar a esse contínuo de significação que reside a questão principal da obra. Nela, parecem importar os meios mais do que os fins, a “quase-próxima frase”, chama mais atenção, os momentos de imperfeição: “A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio” (Lispector, 1998b, p. 12).

Em *Água Viva*, o sujeito da enunciação tem o parto do *it* e, ao mesmo tempo, é a sua própria morte para que haja o renascimento. A iteração morte/ vida que nasce da consciência de que há fracassos contra os quais é inútil lutar (estética do fracasso), pode-se apenas circundá-los, faz da narradora um destinador transcendente e autodestinado. A personagem diz: “Terei de morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (Lispector, 1998b, p. 45). A consciência do fracasso

que instaura a “sabedoria da fatalidade” (p. 41). Contudo, não há o que se lamentar. Ao contrário. Parte-se dessa consciência do problema para a negação do conhecimento cristalizado como uma arma potente de expansão de sentidos. É de tal maneira que o livro nega a língua por meio da potencialidade da própria língua. A narradora instaura uma outra língua, parafraseando Barthes (1989) em sua *Aula* sobre o projeto de poder que subjaz a quaisquer linguagens. É a morte da mediação compartilhada de forma universalizante.

Na obra, há uma *dessemantização*, para que se atinja o ápice. Morte e vida são onde ela pretende chegar. Poderíamos dizer, em uma análise em nível narrativo que o sujeito está em falta e busca na morte e na vida seu objeto de valor, um mesmo *aleluia eufórico*. A língua precisa morrer e renascer a todo instante para a emergência do sentido e não há moralização nisso. Apenas *é*. Nesse sentido, a personagem busca a morte da palavra para que ela possa renascer, isto é, para que brote dela uma *ressemantização*. A escritora sem nome em *Água Viva* busca, ao modo da observação de Hénault (2006, p. 149), “circunscribe, ao lado das aspectualizações do nível discursivo (as diversas maneiras de fazer existir o espaço, o tempo e a atitude dos atores) as aspectualidades profundas”; o que se deu pela constatação de que os aspectos não eram facilmente apreensíveis em termos exclusivamente binários, categóricos, mas derivavam de apreciações graduais, num esforço intelectual de “dessemantização”, “escapando da descontinuação em unidades discretas, como sendo sempre uns em relação aos outros, da ordem do mais e do menos” (Idem, *ibidem*).

Da articulação entre a morte e a vida; o futuro e o passado no alargamento do instante do agora, a enunciação no livro se *deslimita*, liberta-se das amarras do socialmente partilhado, torna-se um limiar (Zilberberg, 2011) aberto a novas interpretações, produzindo um efeito de eternidade. Ele sempre estará aberto a novas interpretações a cada leitura, a cada enunciatório. Um processo expandido que “é vasto. Vai durar” (Lispector, 1998b, p. 95).

Da resolução ao assomo, numa trajetória ascendente (Zilberberg, 2011, p. 20), *Água Viva* parte do inteligível, ao questionar a necessidade da figura para a compreensão e busca (em um projeto por meio de um grau de abstracionismo linguístico que priorize o sensível, os afetos) o sentido, ou a conjunção com seu objeto de valor: essa língua limpa de significações preestabelecidas: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (Lispector, 1998b, p. 95). Nada melhor para representar essa duratividade (efeito de eternidade e de possibilidades de sentido no livro) do que a sua figura, que é a anti-figura (uma placenta, uma água-viva), assim como sua palavra é a *não-palavra* pescando o *it*, o incompleto levando à completude de sentido, ou ao atingimento deste, por aproximação, por circundamentos:

Eternidade: pois tudo que é nunca começou. Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno. Felizmente esse sentimento dura pouco porque eu não aguento que demora e se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse – mas o que viria depois de terminar? Como vês és-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. (Lispector, 1998b, p. 26)

Conclusão

Acreditamos que o estudo de Lispector pode trazer grande contribuição para a pesquisa semiótica que trata da figuratividade, das paixões, dos afetos, da foria e do tempo a partir do foco dado à relevância do sensível no processo de emergência de sentido, ou a “incorporação do sensível”, que substituiu, segundo Bertrand (2003), a proprioceptividade (interface entre mundo exterior e interior: a ressonância sensível, de acordo com o autor). O semioticista nota que os “desenvolvimentos atuais da investigação sobre a figuratividade estão voltados para a dimensão proprioceptiva e para as questões novas que esta levanta para o analista, relacionadas à fenomenologia”, diferentemente do que se pensava anteriormente sobre uma abordagem exteroceptiva (mundo exterior) quando a semiótica figurativa lidava com impressões referenciais e interoceptiva (mundo interior), quando tratava dos vínculos entre o figurativo e o abstrato.

Mesmo sendo um dos expoentes mais estudados da nossa literatura, Lispector ainda é um mistério. É a representação do termo complexo, o sujeito de sua enunciação manipula o inexprimível como um destinador transcendente (Tatit, 2010) e promove em seus interlocutores sensações físicas, no clímax da intersubjetividade, convocando os afetos por meio de uma maior abertura, uma maior apreensão. Ela parece evitar o foco, busca um projeto, uma grade de enunciação e, portanto, aquele leitor que consiga sentir o seu texto. Faz isso por meio de uma maneira de escrever por esboços, priorizando o sensível, circundando o código linguístico cristalizado e, com isso, buscando uma dilatação do espaço do crer fundamental. Há muito a se discutir sobre a travessia do oposto, sobre a figura e sobre a paixão em Lispector. ●

Referências

- BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. São Paulo: Record, 1997 [1993].
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. 2. Ed - São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001 [1988].
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BEVIDAS, Waldir. A dimensão do afeto em semiótica: entre fenomenologia e semiologia. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. (Org.). *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro & João editores, 2011. p. 13-33.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- BERTRAND, Denis.; ESTAY STANGE, Verónica. Reflexões sobre a perspectiva gerativa em Semiótica. In: CORTINA, A.; MORENO, F. (org). *Semiótica e Comunicação: estudo sobre textos sincréticos*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014. p. 13-22.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Tradução de Analice Dutra Pilar. Revisão: Ana Cláudia de Oliveira e Eric Landowski. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- FLOCH, Jean-Marie. Figures, Iconité et plasticité. *Actes Sémiotiques: La figurativité II*. v. VI. Paris, 1983. p. 5-7.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *J. Da Imperfeição*. São Paulo: Estação das Letras e

- Cores, 2017 [1987].
- GREIMAS, Algirdas Julien. De la figurativité. In: *Actes Sémiotiques: La figurativité II*. v. VI. Paris, 1983. p. 48-51.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Recherche de méthode. 3e. édition. Paris: PUF, 2002 [1966].
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o Sentido II: ensaios semióticos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. 1 ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014 [1983].
- GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Jacques. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2008 [1979].
- HÉNAULT, Anne. *História Concisa da Semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006 [1992].
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1943].
- KLINTOWITZ, Jacob. *Marcelo Grassmann: matéria dos sonhos -stuff of dreams*. [versão em inglês Vértice Translate]. 1 ed. São Paulo: Instituto Olgas Kos de Inclusão Cultural, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a [1964].
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b [1973].
- MENDES, Conrado Moreira. Da Linguística Estrutural à Semiótica Discursiva: um percurso teórico-epistemológico. In: *Ráido*, v. 5, n. 9. Dourados, MS, 2011. p. 173-193. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/975/810>> Acesso em: 28 dez. 2018
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [1945].
- MORAES, Letícia. Quando a Menina é de lá: fenomenologia, tensividade e semiótica em Guimarães Rosa. In: *Revista Estação Literária*. Volume 20, Londrina, 2018. p. 70-84. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/30917/0>> Acesso em: 17 out. 2018
- NUNES, Benedito. Dossiê da obra. In: LISPECTOR, C. *A Paixão Segundo GH*. Edição crítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de males*, n 9. Campinas, 1989. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636558/4277>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. 27ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SEUPHOR, Michel. *Transfiguration du Jongleur*. (1967). Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/michel-seuphor/transfiguration-du-jongleur-DQlZgzUqHGamIoZCgDLewA2>> Acesso em: 07 mar. 2019.
- TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. (org.) *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 187-209.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2010.
- VIEIRA, Nelson H. The stations of the body, Clarice Lispector's abertura

and renewal. In: *Remate de males*, n 9. Campinas, 1989. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636563>> Acesso em: 20 fev. 2019.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011 [2006].

Dados para indexação em língua estrangeira

Moreira, Fernando de Freitas

Placenta: the dimension of the words. Clarice Lispector's meaning of *it* and her *instant-now-halleluja*
Estudos Semióticos, vol. 15, n. 1 (2019)

ISSN 1980-4016

Abstract: *The article discusses the linguistic abstraction in Lispector's *ÁguaViva*, according to European semiotics. It is based on the author's strategy of inserting, in the enunciation-enunciated, the marks of a creative process that resulted in a continuous reading grid, without divisions in chapters. A simulacrum of enunciation being enunciated. The author does this by writing by sketching: creating a more opened meaning effects to interpretations, surrounding them by denying the shared crystallization erected by the dictionary's tradition - that relegates words to closure. In the book, the fundamental semantic opposition between life and death ceases to exist. Both are merged into a single object with status of subject - which takes the actor of enunciation in a metaphor of the new signification of the words. The narrative is interested in what is described as it, which is not ontological and cannot be named. In this paper, Lispector's book is taken as a rich source of semiotic reflection on a general and abstract project that guarantees to the language the possibilities of semantic overcoming of any limits, showing the strength of syntagmatic constructions of discourse in the course of signification in which affection is underlying the categorization of the lexeme.*

Keywords: *Água Viva; Lispector; affections; semiotics; figurativity.*

Como citar este artigo

Moreira, Fernando de Freitas. A placenta clariciana: o *it* vivo e seu *instante-já-aleluia*. *Estudos Semióticos* [on-line]. Volume 15, n. 1. Editores convidados: Oriana N. Fulaneti e Alexandre Marcelo Bueno. São Paulo, agosto de 2019, p. 212-235. Disponível em: { www.revistas.usp.br/esse }. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento: 01/03/2019

Data de aprovação: 25/04/2019
