



**IMAGEM E MÚSICA NA POÉTICA DO FEMININO DE CLARICE LISPECTOR**  
**IMAGERY AND MUSIC IN THE POETICS OF THE FEMININE OF CLARICE**  
**LISPECTOR**

Mayara R. GUIMARÃES<sup>1</sup>

**RESUMO**

Identificação da elaboração dos quadros imagéticos criados por Clarice Lispector, cujo encadeamento temático envolve a explicitação do momento da própria criação, a partir de uma linguagem metanarrativa; do jogo de desdobramento dos planos coexistentes da pintura, escrita e música, concreto e abstrato, sensível e inteligível, visível e invisível; e da tentativa de captar o tempo do “instante-já”, fuga da poesia, instante da intuição criativa e criadora.

**PALAVRAS-CHAVES:** narrativa brasileira, imagem, música.

**ABSTRACT**

In this article, we will try to identify how Clarice Lispector creates her literary images, whose themes involve the explicit reference to the moment of creation, through the development of a metanarrative language; the game of unfolding coexisting levels of expression such as painting, writing and music, concrete and abstract, sensitivity and intelligibility, visibility and invisibility; and the attempt of capturing the moment of poetry and of creative intuition.

**KEYWORDS:** Brazilian narrative, imagery, music.

O presente artigo inicia-se forçando-nos a um esclarecimento fundamental sem o qual a poesia e a filosofia não poderiam existir como tais. Este esclarecimento propõe-se, já de início, nas imagens elaboradas pelas obras de diversos autores da história da literatura ocidental e que aparecerão no presente artigo acerca da obra de Clarice Lispector. Para explicar sua relação com a filosofia e a poesia, convidaremos o poeta Higinio como guia nessa tarefa. É Higinio quem nos narra o mito de Cura, por meio do qual obtemos uma imagem-

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro- mayribeiro@uol.com.br

questão que nos propõe o questionamento acerca do homem, do real e da linguagem. O mito de Cura narra o nascimento do homem pelas mãos de Cuidado, que toma da argila oferecida por Gaia e cria o homem. Cuidado é a própria Cura que dá nome ao mito e que aparece como imagem-questão criadora do ser. A Cura/Cuidado é o próprio ser, na medida em que se mostra como aquilo que nos move internamente enquanto procura e que convida outros mitos para o diálogo essencial: Céu (Zeus), Terra (Gaia) e o Tempo (Cronos), remetendo-nos assim para a quadratura heideggeriana que aparece em *Das Ding*. Se o mito de Cura convoca a presença de outros mitos no momento da criação, ele só o faz porque se trata da criação de uma outra imagem-questão e, desta vez, mortal: o homem. Pelo movimento de procura na aspiração do ser, no querer e no saber de si, o homem extingue as oposições, o passado e o futuro, combinando-os em um presente que se torna travessia poética.

Introduzir um mito ao diálogo proposto se torna tarefa premente uma vez que alguns dos temas apresentados pela obra clariciana discutem e incorporam a memória da tradição literária legada por eles. Com o mito, a travessia poético-ontológica se dá e é nele e por ele que o real se manifesta por meio da linguagem. Como afirma Walter Otto, o mito revela algo que está para além de qualquer possibilidade de “explicação” pela palavra porque ele instaura a própria linguagem. A única via de acesso é a da própria *poiesis*. Enquanto o culto dá conta do testemunho da crença religiosa, o mito é “nada mais que poesia” (Otto, 1981: 13) e como poesia se inscreverá ao longo dos séculos através das obras artístico-literárias. É ainda com o mito de Dioniso que outra imagem-questão vem se juntar à de Cura e à do homem: a do *entre*.

Segundo Otto, mito é a própria *poiesis* na medida em que não é um ato arbitrário da imaginação e na medida em que o mito apenas se manifesta (Idem, p. 15/6). Os poetas da Antiguidade, tomados por um espírito que os preenchia com a verdade artística, traduzida como ‘criatividade poética’, instauravam seu próprio processo poético que não poderia explicar o que era o mito, apenas revelá-lo e cada um deles tinha como premissa para sua poesia a existência de um mito. Tal existência, como aponta Otto, manifesta-se como presença, como o próprio real.

Dioniso, segundo Otto, é o Deus do *entre* porque é nele que vivem os opostos em tensão e é ele que leva o homem à total consumação de si mesmo. Instaurando o paradoxo, a dualidade, a máscara que abriga o velado e o não-velado, o mito dionisíaco chama o homem ao confronto consigo mesmo e com seu destino, uma vez que se apresenta simultaneamente naquilo que está e não-está presente e, com esse movimento, revela-se como uma proximidade que é ao mesmo tempo afastamento. Dioniso também chega como deus do pandemônio, ao gosto de Nietzsche, e do silêncio, aquele que é a própria palavra gritada – movimento - e o silêncio da morte, nomeando o inominável. É o excesso em si mesmo.

Sendo assim, podemos nos referir à obra de Clarice Lispector como uma obra que questiona as bases da narrativa tradicional, concedendo-lhe caráter filosófico por vezes e, principalmente, poético. O que faz do texto clariciano um texto poético, com memória lírica e, no entanto, também texto narrativo? A pergunta se impõe, já

que a escrita é carregada de lirismo. O tema de *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, é fundamentalmente o tema da filosofia e da poesia em geral - o que é o ser, o que é o real, o que é o mundo, qual a origem do ser, do mundo e das coisas. Nas narrativas claricianas é comum encontrarmos o tema da busca incessante pelo ser verdadeiro e pela linguagem do inexpressivo, o questionamento da aparência de uma estrutura existencial falsamente constituída, seguida de uma fratura nos limites do real que se concretiza por meio de imagens e se reflete na própria palavra, o que fica explícito na busca onto-poética exercida por cada personagem clariciano e, ainda, na elaboração de um projeto poético no qual a linguagem busca tocar o inexpressivo.

Se o tema primordial em *A paixão segundo GH* é a travessia de uma forma de existência que não garante a permanência no fluxo da vida para outra, que se revela como fluxo incessante, é necessário inventar uma linguagem que dê conta do processo de desrealização e renascimento do ser. E, ainda, se na mesma obra isso se torna evidente com a travessia rumo ao inexpressivo, ao indiferenciado e ao inumano, em *Água viva* a linguagem imagética que celebra a poesia e a musicalidade do texto, tornam-no um longo poema. A temática da metamorfose, privilegiada por tantos autores da tradição literária ocidental, bem como por Clarice, por meio da qual a vida em si mesma é narrada enquanto núcleo de força e, ainda, a organização formal da narrativa clariciano, rompem com uma estrutura que implica acima de tudo a divisão da narrativa em segmentos ordenados de acordo com as tradicionais seqüências temporais e espaciais.

A paixão narrada pela personagem do romance de 1964 traduz-se pelo amor ao neutro, e este, por sua vez, apresenta-se como o consórcio dos duplos. Observa-se que na construção da obra, a temática da interação de contrários complementares é central, propiciando a não distinção do todo, já que cada parte age com a mesma intensidade e totalidade. “Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências” (Lispector, 1979: 111). Em outras palavras, com a comunhão entre os pares de opostos caos x cosmos, ordem x desordem, ser x não-ser, início x fim, nascimento x morte, silêncio x palavra, cede-se espaço ao não-delimitado, que não diferencia os opostos porque age a partir de sua interação.

Além disso, quando a narradora entende que para atingir o inumano precisa primeiro atingir o núcleo vivo, descobre que é necessário inventar uma linguagem que possa dar forma ao inexprimível – o silêncio – através da palavra e que não repita a expressividade tradicional da obra de arte, pois toda afirmação da subjetividade implica a expressão da interioridade em forma ordenada e fixa. Com isso, a narradora percebe que a única forma de expressão do vazio, do neutro - que é o mais profundo núcleo vivo e o próprio excesso dionisíaco - é o inexpressivo. “Quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva” (Lispector, 1979: 138), diz a narradora. O expressivo é a forma artística representada pelo sujeito que define o belo, a ordenação da forma e os valores: “Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito; (...) não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo” (Lispector, 1979: 152). Porque o inexpressivo, que é também o indizível, é o modo pelo qual, "por destino", se vai buscar e, "por destino", se volta "com as mãos vazias". Volta-se com o indizível. "O

indizível só me poderá ser dado através do fracasso (da) linguagem. Só quando falha a construção, é que (se obtém) o que ela não conseguiu" (Lispector, 1979: 172). Em sua travessia pelo reino do indissociável G.H. descobre que nica linguagem capaz de exprimir o inexpressivo é a da palavra poética, que evoca o silêncio da palavra-enigma e questiona a realidade instituída. Sendo assim, o real vivenciado na trajetória de G.H. torna-se a realidade do múltiplo e em vez de tentar dar forma voluntariosa ao que não é passível de forma, a narradora apenas deixa-se existir dentro desse núcleo de forças.

Tendo atingido o núcleo vivo, encontrado a palavra representativa do inexpressivo e abdicado de uma forma formada em nome de uma forma *formante*, o texto clariciano inicia nova trajetória com a elaboração de *Água viva*. Quase dez anos depois, na obra de 1973, observamos a intensificação de tais problematizações no texto. Nesta obra, a ruptura realiza-se não somente na forma de uma narrativa que rompe com a ordenação temporal e espacial tradicionais, mas que inicia uma linguagem e estrutura narrativa próprias. Abole-se por completo a narração linear e de efabulação, dando lugar à fusão de poesia, música e imagem em texto híbrido, cuja estrutura circular permite-nos a leitura da obra como poema. Não há acontecimentos de causa e efeito, apenas blocos de imagens em movimento, que se abrem e fecham como estrofes de uma longa ode à vida e ao novo ser humano. Os quadros de imagens elaborados ao longo do texto conferem um encadeamento temático que se verifica: 1. na explicação e explicitação do momento da própria criação, elaborando assim uma linguagem metanarrativa; 2. no jogo do desdobramento de pares opositivos que se complementam, manifestando a coexistência de planos duplos como os da pintura e escrita, música e escrita, nascimento e morte, onírico e real, concreto e abstrato, masculino e feminino, sensível e inteligível, visível e invisível, entre muitos outros e 3. na tentativa de captar o tempo do "instante-já", afirmação da vida, fuga da poesia, instante da intuição criativa e criadora, com suas respectivas imagens.

É de acordo com essa temática que a narradora de *Água viva* inicia seu monólogo com as seguintes palavras: "Aleluia, grito eu, aleluia que se *funde* com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de *felicidade diabólica*" (Lispector, 1978: 9, grifo nosso). A terceira frase do romance traz a enunciação do projeto estético inaugurado por *Água viva*. Ao dizer que a narrativa se inaugura sob a regência do grito de aleluia que se funde com o "uivo humano de dor", a narradora deixa exposto, para quem assim o entender, que seu relato é um diálogo em mão dupla entre opostos em *fusão*, ou seja, que do exaustivo trabalho de reflexão e sensibilidade, em constante via de mão dupla, a palavra literária se instaura. O uivo da separação é também grito de felicidade. É sob o símbolo da felicidade diabólica, aparentemente indicando contraste ou dissociação, que a narrativa clariciano irá explorar a temática da vida como fluxo contínuo de forças opostas em complementaridade. A "capacidade de raciocínio" (forma lógica *formada*) não é abandonada pela narradora, mas o "plasma" (a forma física *formante*) é o alimento que nutre a forma de vida gerada pelo texto. Somente a partir da união entre o racional e as faculdades sensíveis é que o próximo instante de que fala o texto pode vir a ser.

É ainda no primeiro parágrafo de *Água viva* que o leitor é introduzido ao tema a ser tratado na obra: o movimento autoformativo da escrita. A pergunta direcionada ao leitor: “O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?” (Lispector, 1978: 9) é imediatamente respondida pela narradora: “Fazemo-lo juntos com a respiração” (Idem). Trata-se de um texto que busca a não dissociação das linguagens expressivas em sua totalidade, inclusive entre os participantes dessas linguagens: aquele que escreve e aquele que lê. Em outras palavras, o diálogo que Clarice Lispector constrói por meio de seus textos é, na verdade, uma sinfonia imagética que busca envolver todas as faculdades do sensível e todos os participantes desse acontecimento. Para além de sons, signos ou imagens, Clarice instaura uma nova expressão literária que envolve inclusive e principalmente o silêncio, ponto de encontro onde todas as expressões se *fundem* para exprimir o inexprimível, o impronunciável, o desconhecido: o núcleo vivo da vida.

Assim sendo, observa-se que um dos elementos de maior expressividade no texto clariciano parece com o ato da inscrição (que significa *escrever sobre* e se aproxima com o *esculpir* e *gravar* nas artes plásticas), que por meio de traços de imagens tenta capturar o momento de queda e, mais do que imagem, momento de rasura. Para exemplificar tal hipótese, tomemos a cena em que G.H. depara-se com o desenho feito a carvão pela empregada no quarto dos fundos, desenho este em que vê um homem, uma mulher e um cão. Ao descrever a inscrição, a personagem apresenta ao leitor a sua escrita hieroglífica que revela o confronto entre um eu presente e um eu ausente, representado pelo desenho como uma grande máscara em tamanho humano que confronta a ‘humanidade construída’ de G.H. “(...) a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia” (Lispector, 1979: 35). Enquanto lemos a descrição do quarto da empregada, no interdito da palavra-enigma, encontramos-nos diante da palavra que reflete e revela a si mesma. “Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro.” (Lispector, 1979: 35). O risco, que pode ser traço de desenho ou desenho da letra, abre-se em dois, como se das imagens moldadas pudéssemos ler o oculto que a palavra poética revela e o ser partido da personagem. O mural desenhado na parede evoca a figura de múmias. Tais figuras provocam incômodo em G.H. por sua dureza e imobilidade, por revelarem a ausência de vida e movimento do ser encapsulado e da palavra falha, por apresentarem o contorno do ser, reflexo da personagem: “O desenho não era um ornamento: era uma escrita.”: a imagem revela a escrita. É pela imagem que o real se mostra aos olhos do leitor.

A personagem reconhece estar sendo retratada e, nessa experiência, experimenta o ódio indiferenciado, tal qual o amor-neutro que irá vivenciar após o contato com a barata, pois ambos os sentimentos são parte de um todo indelimitado (NÃO-DELIMITADO?), do qual o humano faz parte. O destino é lido pela figuração da imagem que instaura o nome. O eu é “fragmento hieroglífico” que revela “silêncio” e “mistério”, sintaxe da escrita clariciano. À medida que as imagens vão sendo desenhadas, esculpidas e pintadas, a compreensão acerca do ser vai se estampando no papel. E assim como o real passa a abrir perspectivas para um novo real, o texto abre perspectivas para o entendimento e a reescritura do próprio texto e do próprio ser, pois o

enigma explica-se a si mesmo para logo depois se repetir: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma” (Lispector, 1979, 129). Portanto, a inscrição do ser sobre a parede pode ser também entendida como a escritura da vida no papel ou na tela. E a existência gravada pelo traço sobre o fundo branco é corpo rasurado que revela o corpo da escrita, também rasurada e desalinhada.

Ao buscar a união de diferentes processos criativos como a escrita, a pintura, a música, de modo a dar conta de narrar a vida em si, a autora une intelecto e sensibilidade, já que uma categoria não se dissocia da outra, assim como o homem precisa das duas pernas para caminhar. As duas pernas que “caminham juntas” em *A paixão segundo G.H.* referem-se às duas formas de existência necessárias e indissociáveis para a integridade do ser. Ao dizer, por exemplo, ao leitor que “Não se compreende música: ouve-se” (Lispector, 1978, 10), a narradora deseja revelar que a experiência musical é, acima de tudo, uma experiência sensível e que, tanto quanto a audição, o ato de leitura convoca mais do que lógica e raciocínio: convoca a sensação. A música funciona como linguagem que promove a combinação de elementos contraditórios, harmonizando os opostos na forma artística. A polifonia e o cromatismo da expressão clariciana tornam possível a composição de melodias em várias vozes, com notas que se correspondem e complementam e condicionam uma à outra em reciprocidade e relação mútua. A música permite que se passe do domínio do racional e inteligível para “o outro lado da vida” (Lispector, 1978: 19), espaço que torna o sujeito “repleto” e “ininteligível”, ameaçando a ordem e a estabilidade. Somente porque cada nota vem acompanhada de seu inverso é que se alcançam momentos de unidade em um mundo onde os contrastes mudam, unem-se e depois se separam. A música parece resolver os conflitos do eu e do mundo porque possui a função de apresentar simultaneamente a harmonia e a dissonância; única forma de arte que reduz os movimentos mais contraditórios e plurais em formas harmônicas. (Freedman, 1971: 78). É uma linguagem composta de formulas mágicas que abrem os olhos para novos e indefiníveis mundos.

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? (...) Minha história é a de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo inominável (Lispector, 1978: 82).

Para tal, a composição que busca todo tipo de expressão em conjunto, como um todo, fazendo uso da palavra, do traço e do som, ao mesmo tempo, é a composição que tenta dar conta de algo inexprimível, impronunciável dentro de uma tradição ocidental delimitadora. A escrita de Lispector busca a expressão sinestésica para que as formas de expressar o que é matéria vertente se ampliem e emprestem umas às outras os traços necessários para a expansão de si mesmas. Ao narrar o tempo presente do “instante-já”, o próprio tempo discursivo acaba sendo alterado. Não há fábula porque há poesia.

Partindo da técnica pictórica usada por Clarice em seus textos, Carlos Mendes de Sousa (Sousa, 2000, 290) concentra sua análise na relação imagem/texto que se faz presente *in absentia*, ou seja, a imagem que é apenas evocada no texto. Como podem ser “evocadas” sem serem “nomeadas”? Para o crítico literário Ralph Freedman, uma das características mais centrais da lírica na expressão romanesca é o processo de justaposição

de imagens elaboradas pelo poeta/autor, que propicia a leitura de um texto literário como um quadro, e permite que o poema ou texto narrativo seja percebido como um todo que se desloca de imagem a imagem, seguindo sua própria progressão e atuando por meio da variação e expansão de temas, da mudança de ritmos e da elaboração de imagens, de maneira a alcançar um clímax onde se realiza a visão do poeta.

Com essa técnica, o romancista lírico pode facilmente simular o tempo e a ação das narrativas tradicionais, utilizando ambas as categorias como objetos de deformação, de modo a proporcionar uma modulação de imagens. Nos romances líricos, essa progressão existe ao passo que a narrativa vai sendo construída, eliminando progressivamente a relação temporal de causa e efeito e a seqüência de ações, que passa a ser cada vez mais simbólica e menos presente, o que resulta no aumento de um ambiente textual de extrema ambigüidade.

A progressão no tempo dentro da narrativa lírica é entendida por Freedman como barreira que limita e dificulta a progressão lírica desviando a atenção do leitor. Entretanto, o que se apresenta como um possível impedimento do processo se revela como veículo de exploração da expectativa criada pela narrativa transformada em seu oposto: o próprio processo lírico. O leitor supõe que a progressão narrativa é determinada pela progressão temporal, o que constitui um erro, pois se existe progressão no tempo da narrativa lírica esta só se apresenta como construção de complexos esquemas de imagens sobrepostas ou justapostas que, subitamente, leva a um movimento de isolamento da progressão, pois não há desfecho e tampouco conclusão: a narrativa se torna uma irrupção em direção ao que não existe. Para o autor, a consecutividade é *simulada* pela linguagem lírica e sua irrupção até uma intensidade maior só enfatiza os acontecimentos já existentes, gerando seqüência de repetições e intensificações de temas recorrentes: as ações se convertem em cenas.

A resposta para a pergunta feita anteriormente (como evocar imagens sem nomeá-las) só pode ser: por meio de termos que abrangem o campo semântico da pintura, como as inúmeras referências ao quadro, tela, pintor, paisagem, artista, ou por meio das descrições, das adjetivações, sendo esse precisamente o *gesto* elaborado na construção da narrativa clariciana.

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria (Lispector, 1978: 22).

Sendo constante a verificação de termos como "abstrato" e "figurativo" na obra clariciana e na crítica literária sobre a autora, Sousa lembra que é nessa polaridade que se forma uma das decifrações do enigma lispectoriano. Afirma o crítico que sua escrita se aproxima mais de uma escrita abstracionista ou de um abstracionismo lírico. Explica-se: o abstrato se concretiza na tentativa, mais explícita em *Água viva*, de fixar no papel o que é incorpóreo e invisível, principalmente quando a autora usa expressões como "pinto idéias", "pinto o indizível", "pinto pintura" (Lispector, 1978, 16, *apud* Sousa, 2000: 292). É, por exemplo, no intercâmbio entre pintura, escrita e música que se mostra o abstracionismo da autora. Já que a palavra não é suficiente para

expressar o que deseja, para tocar o intocável, ver o invisível e dizer o indizível, a autora sinesteticamente apropria-se da música e da pintura para narrar a vida, que é o neutro vivo. Ao mesmo tempo coexistem o abstrato e o figurativo, pois somente em conjunto é que podem expressar o inexpressivo. Como nos mostra Sousa, Clarice busca nas artes plásticas uma maneira de explicar o funcionamento da sua escrita. Ao falar de *Água viva*, enfatiza a importância do termo *gesto*, como já havia feito anteriormente Helene Cixous, “é no gesto que melhor se traduz a figuração”, diz Sousa (Sousa, 2000: 294), pois o gesto é visual e sugestivo. E o gesto clariciano alternar-se ora em gesto de escrita, ora de pintura, exatamente como sugestão para a narração do indizível. É nesse poema que primeiro se faz presente a dualidade escrever/pintar, referência que voltará a aparecer em *Um sopro de vida*. Diz a narradora de *Água viva*:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: "peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos". Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico (Lispector, 1978: 23).

O mundo tecido no texto de 1973 transforma-se na visão da narradora em forma de traço e som, a partir do qual podemos aproximar o narrador ficcional em primeira pessoa do eu lírico do poema. O mundo exterior é absorvido pelo sujeito e transformado em imagens, tomando cor e forma específicas. Sendo assim, a narrativa se torna um tecido ou uma tela na qual a experimentação poética ocorre, na tentativa de expressar o sentimento do eu em relação com o mundo.

Como ensina Freedman, a música aprofunda a melodia da vida e a capta na arte em movimentos harmônicos e rítmicos, porém o efeito da imagem é oposto: congela a multiplicidade da experiência em retrato imóvel, como na fotografia. Nas imagens claricianas, tempo e espaço são descritos e captados em um único momento de apreensão: na imagem. Diz a narradora: "Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra" (Lispector, 1978: 14). Através da inter-relação das artes, o retrato de si mesmo, que é o retrato da vida, combina efeitos de pintura e música por meio da descrição poética. As imagens são quadros para onde confluem elementos distintos, resolve-se o conflito em imagens eternas e dissolvem-se formas espaciais. As harmonias e dissonâncias do ser em conflito dissolvem formas espaciais e representam o mundo íntimo do personagem e o próprio personagem como forma em decomposição diante de um mundo mais amplo.

A dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado "leit-motif". Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo (Lispector, 1978: 67).

Portanto, o mundo é modificado segundo o olhar do personagem e absorvido em sua imaginação. A música liberta as limitações da imagem e a imagem atua controlando os rompantes caóticos da experiência

musical, estabelecendo limites espaciais onde se possa situar a visão musicalmente por meio da harmonia de opostos.

Os acordes desse canto nupcial, com suas notas cheias e seus contrapontos estranhamente elaborados, refletem a melodia consoante e dissonante do movimento pictórico e musical no fluxo de consciência destilado na obra de Clarice. "Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar" (Lispector, 1978: 48). O tempo e a ausência de tempo, a razão e o sentimento, a força masculina e a feminina, confrontam-se entre si em movimento de justaposição até o ponto de interseção em que os opostos tornam-se complementares, o ser não encontra mais divisões, nem em si mesmo e nem nas categorias espaciais e temporais da sensibilidade. O ser se torna o congregador máximo dos opostos que interagem para eclodir a vida.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- FREEDMAN, R. 1971. La novela lírica. Barcelona: Barral.  
LISPECTOR, C. 1978. Água Viva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. 1979. A Paixão Segundo G.H. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
OTTO, W. F. 1981. Dionysus. Myth and Cult. Dallas: Spring Publications.  
SOUSA, C.M. 2000. Clarice Lispector. Figuras da Escrita. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.

Artigo recebido: 20/08/2007

Artigo aceito: 2/11/2007