UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

GILSON ANTUNES DA SILVA

CANTILENAS AFIRMATIVAS:
A POÉTICA DA REPETIÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Salvador
2015

GILSON ANTUNES DA SILVA

CANTILENAS AFIRMATIVAS:
A POÉTICA DA REPETIÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Antonia Torreão Herrera

Salvador
2015

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Silva, Gilson Antunes da.

Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector / Gilson Antunes da Silva. - 2015.

264 f.

Orientadora: Profª. Drª. Antonia Torreão Herrera.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.

GILSON ANTUNES DA SILVA

CANTILENAS AFIRMATIVAS: A POÉTICA DA REPETIÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 19 de junho de 2015.

Antonia Torreão Herrera – Orientadora
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Lígia Guimarães Telles
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Mirella Márcia Longo Vieira Lima
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Suênio Campos de Lucena
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo
Universidade do Estado da Bahia

Yudith Rosenbaum
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo

Para meus pais
Severiana Antunes e José Coimbra,
Esses Outros que me atravessam e que
me fazem repetir e retornar.

AGRADECIMENTOS

Aos familiares, pelo apoio incansável;

À orientadora, professora doutora Antonia Torreão Herrera, por confiar em minhas potencialidades, por acreditar na possibilidade deste trabalho e por auxiliar na construção do texto com sua orientação e dedicação;

Ao orientador do doutorado sanduíche, professor doutor Carlos Mendes de Sousa, pelo acompanhamento e pela orientação na Universidade do Minho – Portugal;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pela preciosa formação oferecida durante esses anos de curso;

Às integrantes da banca do exame de qualificação, professora doutora Mirella Márcia Longo Vieira Lima e professora doutora Yudith Rosenbaum, pela generosidade e pelas sugestões valiosíssimas para o desenvolvimento desta tese;

Aos colegas, por tudo que construímos juntos, pela amizade e pelo apoio em todos os momentos. Meu muito obrigado a Andrea Borde, Mariana Rocha, Dislene Cardoso e Jeci Lima pelo companheirismo e pelo apoio nos momentos de angústia. Em terras portuguesas, a Susana Ataíde e a Fernanda Borges, por tudo que partilhamos e vivemos juntos;

Aos amigos, pelo companheirismo e pela compreensão nos meus momentos de deserto e silêncio. Meus agradecimentos a **Eliane Brito** e **Mariana Rocha** pela leitura dos capítulos da tese e pelas sugestões;

À CAPES, (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudo no âmbito do doutorado sanduíche;

Ao IFBAIANO, pela licença concedida; e aos colegas de trabalho, pela compreensão, apoio e incentivo;

À coordenação da Pós-Graduação em Literatura e Cultura (professora doutora Rachel Esteves Lima) **e seus funcionários**, pela gentileza e pela competência na condução de seus trabalhos;

Ao Centro de Humanidades da Universidade do Minho, pela acolhida afetuosa no doutorado sanduíche e pela partilha de saberes.

“Repito por pura alegria de viver: a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não vale a pena! ”

Clarice Lispector. *A descoberta do mundo.*

RESUMO

Objetiva-se, nesta tese, analisar os modos como se configura a repetição na obra ficcional de Clarice Lispector. Elege-se como *corpus* principal para análise *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Água viva* (1973). A leitura busca isolar em cada obra analisada as vertentes da repetição (simbólica ou *automaton* e real ou *tiquê*). Na análise do romance inaugural, enfatiza-se a vertente simbólica da repetição e prioriza o desejo como fenômeno desse mecanismo inconsciente e universal. Em seguida, na análise do romance de 1964, trabalha-se com as duas vertentes e elege a pulsão e a compulsão a repetir como elementos representativos da repetição. Por fim, na leitura de *Água viva*, isolam-se as duas vertentes da repetição e analisa seus modos de atuação na escrita literária, no próprio fazer artístico. Neste trabalho, articulam-se o material literário com alguns pressupostos advindos da teoria psicanalítica e da Filosofia, numa pesquisa interdisciplinar de natureza bibliográfica. As conclusões apontam para, a partir da repetição, a presença de um gesto afirmativo realizado pelas personagens analisadas. Aliada a esse gesto, existe uma dimensão de gozo que conjuga dor e sofrimento, impelindo as heroínas à procura de uma outra experiência, à busca de novos recomeços. Condenadas a repetir, essas personagens não encaram a vida em seu eterno recomeço como sofrimento, mas, tal qual Sísifo a rolar pedra insistentemente, assumem a dimensão trágica da existência e conduzem sua trajetória numa aceitação alegre e feliz.

Palavras-chave: Repetição. Vertente real e simbólica. Gesto afirmativo. Clarice Lispector.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the ways how the repetition are set in the fictional work of Clarice Lispector. It is elected as the main corpus for analysis, the novels *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H*. (1964), and A*gua viva* (1973). The research isolates in each novel analyzed the repetition's perspectives (symbolic or *automaton*, and real or *tiquê*). In the inaugural novel analysis, the symbolic perspective of repetition is emphasized, and the desire is prioritized as a phenomenon of this unconscious and universal mechanism. Then, in order to analyze the novel written in 1964, both perspectives are worked, and it is appointed the instinct and the compulsion to repeat as repeating elements. Finally, in novel *Água viva*, both aspects of repetition are studied singly, and it is analyzed its modes of action in literary writing, in the artistic creation in itself. In this work, the literary material is articulated with some assumptions that come from the psychoanalytic theory and from the philosophy. The thesis is structured by an interdisciplinary research, of bibliographic feature. Taking the repetition element, the conclusions point to the presence of an affirmative gesture performed by the analyzed characters. Attached to this gesture, there is a dimension of enjoyment that combines pain and suffering, which impels the heroines to look for another experience, in order to search for new beginnings. These characters are fated to repeat. This way, they do not consider the life in its eternal beginning as suffering, but, like Sisyphus rolling stone insistently, they assume the tragic dimension of existence and conduct their trajectory in a happy and joyful acceptance.

Keywords: Repetition. Real and symbolic perspectives. Affirmative gesture. Clarice Lispector.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 CANTILENAS DO DESEJO, SIMULAÇÕES DO OBJETO: ESTUDO DA REPETIÇÃO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* 21

2.1 O SEGREDO INCONFESSÁVEL DE UMA MENINA QUE DESEJA SER HERÓI 24

2.1.1 Um Retrato do Desejo do Artista: à Procura do Objeto na Solidão e na Arte 29

2.1.2 Fantasias Diabólicas de uma Menina Sádica: Reverberações de Desejos Outros..... 37

2.1.3 A Castração do Herói ou o Declínio de um Poder Titânico 47

2.2 REPUDIANDO E AMANDO MIL VEZES AS MESMAS COISAS: A REPETIÇÃO PELA TRANSFERÊNCIA 50

2.2.1 Da Transferência à Construção de um Eros Pedagógico..... 51

2.2.2 As Armas Depostas de um Herói: Otávio e a Desfiguração do Ideal..... 68

2.2.3 Matar para Florescer e Viajar para Reviver: Repetições e Retomadas 71

2.2.4 Olhos Molhados de Gato Doente: o Amante que Esconde o Rosto 76

2.3 NÃO FUGIR, MAS IR: INÍCIO DA TRAVESSIA ERRANTE RUMO À TERRA PROMETIDA 77

2.3.1 *De Profundis* ou o Lamento de Jó(Ana): Do Getsêmani ao Rolar Contínuo da Pedra Sisifiana 86

2.3.2 Nem Deus nem Herói: o Nascimento de uma Potência Afirmativa na Obra de Clarice Lispector 90

3 O CÂNTICO MONÓTONO E INSISTENTE DA MAIS ARCAICA E DEMONÍACA DAS SEDES: A REPETIÇÃO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* 99

3.1 FELIZ ROTINA DE PRISIONEIRA: REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES... 103

3.2 OS DIAS FORJADOS NUM CICLO COMPLETO: OS DESCAMINHOS DE G.H. ... 114

3.3 ENREDADA NUMA TEIA DE VAZIOS: INSINUAÇÃO DA FALTA 117

3.4 ENTRADA PELA PORTA ESTREITA PARA UMA ALEGRIA SEM REDENÇÃO: RELAÇÃO OBJETAL COM A BARATA 124

3.4.1 Não Contava que Fosse esse Grande Desencontro: da Tentação à Comunhão Sacrílega 147

3.4.2 Visões Fragmentárias de uma Aproximação Penosa: uma Forma para o Caos 156

4 A PALAVRA REPETIDA EM CANTO GREGORIANO: ESTUDO DA REPETIÇÃO EM *ÁGUA VIVA* 163
4.1 FIO LUXURIOSO, CONVULSÃO DA LINGUAGEM: REPETIÇÃO E REESCRITA 164
4.1.1 Mutações Faiscantes Caleidoscopicamente Registradas: Reflexos Especulares Encenados no Narrar 172
4.2 PACIÊNCIA DE ARANHA FORMANDO A TEIA: O TRABALHO DAS FIANDEIRAS EM ÁGUA VIVA 182
4.3 HISTÓRIA DE UMA QUEDA, FRACASSO DE UMA LUTA: DA NECESSIDADE DE REPETIR 196
4.4 ESCRITA COMO CAÇA DIABÓLICA: REPETIR PARA GOZAR 208
4.4.1 O Arco Retesado de uma Caçadora Errante: Restos, Insistência e Repetição 215
4.4.2 Um Sonâmbulo que Simplesmente Vai: Tropeço no Real, Gozo, Escrita e Repetição 219
4.5 GRITO DE FELICIDADE DIABÓLICA: A ESCRITA COMO GESTO DE AFIRMAÇÃO TRÁGICA DA VIDA 227

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 235

REFERÊNCIAS 241

1 INTRODUÇÃO

> *Justas ou injustas, as coisas acontecidas jamais serão destruídas. Nem o tempo, pai universal, seria capaz de impedi-las de terem sido e de renascerem.*
>
> PÍNDARO
> Tebas 438 a. C.

A repetição sempre foi uma questão central para o homem e esteve presente em suas reflexões desde as origens quando o mito ainda era a forma de dar respostas aos acontecimentos do mundo.

Diz-nos Hesíodo em sua *Teogonia* (1995), que no começo era o caos, onde reinava um silêncio absoluto. Ao romper o silêncio desse lugar inabitado e indiferenciado, o que se ouviu foi a palavra enigmática e lacunar do mito contando a história dos começos, narrando a ordem primeira, concebida como efeito desse caos, resultado do acaso original. O homem, então, procurou ordenar essa realidade e criou modelos para os acontecimentos presentes e futuros. Desses acontecimentos inaugurais o homem grego forjou o conceito de natureza. Os feitos dos deuses e dos heróis não são determinados *a priori*, não obedecem a nenhuma ordem estabelecida e nem são a manifestação de nenhuma lei. Eles não atualizam uma natureza, mas produzem-na a partir do caos original. Tais acontecimentos primordiais, uma vez produzidos, transformam-se em modelos para a conduta humana. "O homem das culturas arcaicas e primitivas repete esse modelo, sendo que, é através dessa repetição que os fatos do cotidiano ganham sentido e realidade. Os acontecimentos do mundo não possuíam realidade em si mesmos, mas apenas na medida em que repetiam acontecimentos pretéritos" (GARCIA-ROZA, 2003, p. 27). Segundo Mircea Eliade (1992), o homem arcaico, nos elementos particulares de seu comportamento consciente, não reconhece qualquer ato que não tenha sido proveniente, praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. "Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros" (ELIADE, 1992, p. 18). Tal repetição consciente de certos gestos paradigmáticos revela, ainda segundo Eliade, uma ontologia original. O produto bruto da natureza, o objeto modelado pela indústria do homem, adquire sua realidade, mas somente até o limite de sua participação numa realidade transcendental. O gesto se reveste de significado unicamente até o ponto em que repete um ato primordial. A conduta exemplar, portanto, era aquela que repetia indefinidamente a criação original uma vez que todo acontecimento original caracterizava-se por ser um ato de criação por parte de um deus ou de um herói. Assim nasce a divisão entre

acontecimentos sagrados e profanos. Enquanto o primeiro repetia um modelo original, o segundo, do contrário, repetia modelo que escapava a essa moldura. Nesse sentido, o mundo naquilo que possui de verdadeiro ou de sagrado é uma repetição. O que não se configura como tal permanece imerso no caos, carecendo de sentido e de realidade.

Na filosofia, surge uma doutrina que sustenta a ideia de uma repetição permanente. Segundo a doutrina do ciclo cósmico ou do eterno retorno, o mundo retorna, depois de certo número de anos, ao caos primitivo, do qual sairá de novo para recomeçar seu curso sempre igual. Tal doutrina foi sugerida aos mais antigos filósofos pelos eventos cíclicos observáveis: a alternância do dia e das noites, das estações, das gerações animais, etc. Esta noção encontra-se no orfismo, no pitagorismo, em Anaximandro, em Empédocles, em Heráclito e nos estóicos. Para estes pensadores e correntes, tudo que foi retorna no mesmo, de forma infinita. Essa doutrina será retomada, na modernidade, por Friedrich Nietzsche para quem o eterno retorno é o sim que o mundo diz a si mesmo, a vontade cósmica de afirmar-se e de ser ela mesma, portanto, a expressão cósmica daquele espírito dionisíaco que exalta e bendiz a vida (Abbagnano, 2007). Vejamos um fragmento do *Assim falou Zaratustra* (2008b) que ilustra a tese do eterno retorno, texto próximo ao versículo 9, do capítulo primeiro do *Eclesiastes*[1]:

> Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser. Tudo morre, tudo refloresce, eternamente transcorre o ano do ser.
> Tudo se desfaz, tudo é refeito; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo separa-se, tudo volta a encontrar-se eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser.
> Em cada instante começa o ser; em torno de todo o ‘aqui’ rola a bola ‘acolá’. O meio está em toda parte. Curvo é o caminho da eternidade”. – (NIETZSCHE, 2008b, p. 257-8).

Embora a noção de eterno retorno já viesse sendo germinada nos escritos anteriores, é a partir de *A gaia ciência* que se tem pela primeira vez a publicação dessa doutrina, desenvolvida e ampliada nas obras posteriores, principalmente em *Assim falou Zaratustra*, *Crepúsculo dos ídolos* e *Ecce Homo*. Segundo Rogério Miranda de Almeida (2005), na perspectiva de Nietzsche, o novo se repete como expressão da vontade de construir e destruir, de refazer e transformar, de plasmar e remodelar, de dominar e, infinitamente, apossar-se, desenvolver-se, expandir-se, querer mais. É nessa contínua tensão que a vontade de potência encontra seu gozo, na medida em que impõe um novo sentido às coisas, conquistando o ainda não dito. Consequentemente, jamais se poderão encontrar duas coisas idênticas, pois nada é reproduzido

[1] “O que foi, será,
o que se fez, se tornará a fazer:
nada há de novo debaixo do sol!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1072).

da mesma forma, nada retorna tal qual. Tudo volta, mas sob uma nova perspectiva, sob uma nova máscara. A repetição, portanto, é sempre um novo recomeço, em que as mesmas coisas voltam paradoxalmente renovadas, diversificadas, reescritas, recriadas. Ela está permanentemente diante de um fim, de uma conclusão e de uma chegada que podem concomitantemente representar, provocar ou desencadear uma nova partida, um novo começo.

Dentre os autores que tratam da questão da repetição, e que, segundo Garcia-Roza (2003), fazem parte do mesmo solo do saber no interior do qual a Psicanálise faz sua emergência, Hegel, Kierkegaard e Nietzsche transformaram-se em referenciais privilegiados pelos comentadores freudianos, apesar de a influência direta que os dois primeiros possam ter tido sobre ele ser quase nula (Garcia-Roza, 2003). O crítico filósofo ressalta ainda que, se há algo que se pode considerar como sendo comum a Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Freud é, "em primeiro lugar, a importância que eles conferem à repetição, e, em segundo lugar, o fato de que para eles repetição não é reminiscência" (GARCIA-ROZA, 2003, p. 28)[2].

Ao longo da construção de sua teoria, Sigmund Freud fez da repetição um conceito essencial. Desde os primeiros contatos com seus pacientes, o criador da Psicanálise percebeu esse fenômeno que se atualiza ou aparece sob a forma de atuação através da própria transferência. Textos como *A interpretação dos sonhos, A dinâmica da transferência*, *Recordar, repetir e elaborar, O inquietante*, elaboram ou refletem sobre esse fenômeno. Entretanto, é em *Além do princípio de prazer*, de 1920, que Freud será mais incisivo nessa discussão, quando desenvolve o conceito de pulsão de morte e centraliza a noção de repetição em sua teoria. Nesse texto, a repetição serve como fundamento para a explicação dessa pulsão, que é algo mais primitivo, mais elementar e mais atuante que o princípio de prazer e que se expressa pela compulsão à repetição. Desse modo, a repetição é tomada como característica própria da pulsão nas suas insistências em busca do gozo, em direção à satisfação que é sempre postergada.

Lúcia Grossi dos Santos (2002), ao discutir esse conceito a partir da obra de Freud, desdobra-o em alguns eixos. O primeiro deles é o da memória que é analisado sob três noções fundamentais: o trauma, o desejo e a fantasia. O segundo eixo é o da transferência, que acompanha todo o caminho das reflexões sobre a técnica. O último é o da própria pulsão. Nesse

[2] Aqui não vamos resenhar nem resumir as ideias desenvolvidas por Garcia-Roza acerca da aproximação do conceito de repetição nesses autores. Ao longo da tese, utilizo e desenvolvo as ideias de Kierkegaard sobre tal conceito, tomando como base teórica suas ideias apresentadas no livro *A repetição* (2009).

âmbito, merece destaque o tema do estranho/inquietante[3] que conjuga em si dois aspectos da repetição: o duplo e a castração.

Ao fazer uma releitura do conceito de repetição a partir de Freud, Jacques Lacan, no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008), parte dos estudos de Aristóteles em quem encontra dois termos ou dois princípios: *tiquê* e *automaton*. Enquanto o primeiro era associado a uma necessidade desconhecida para o sujeito, mas dotado de um certo grau de deliberação, o segundo, por sua vez, era tomado em um sentido muito próximo ao acaso, de uma causa acidental na qual não houve nenhuma deliberação humana ou divina. Lacan entende o *automaton* como rede de significantes, enquanto a *tiquê* é concebida como o encontro com o real, mas como um encontro faltoso. O real, nessa perspectiva, não é o que retorna, já que quem retorna são os signos, mas o que se repete como falta. É o que se repete, e nessa repetição funda o próprio mundo enquanto realidade. Esta é a repetição que vai caracterizar essencialmente a pulsão. Lacan estabelece, assim, duas vertentes da repetição: a simbólica (*automaton*) e a real (*tiquê*).

Nesse seminário, Lacan (2008) afirma que a repetição em Freud não é a repetição baseada na natureza, ou seja, o retorno de uma privação natural, uma vez que esta relaciona-se diretamente a um consumo natural que venha apaziguar o apetite. Nesse sentido, a fome e a sede requerem um objeto específico capaz de pôr fim ao ciclo da privação ou da necessidade biológica. Todavia, após a satisfação dessa necessidade, outra vez o ciclo se repetirá até que novamente reapareça o objeto capaz de dar conta dessa fome ou dessa sede. Segundo Lacan, tem-se aí o domínio da necessidade e não o da falta, em que as coisas se passam de maneira diferente, repetem-se de modo desigual, no sentido de que elas requerem constantemente algo diverso, novo, ainda não dito, não nomeado. Nesse sentido, a repetição se dá de forma modificada; um novo que é a repetição da alegria do reencontro e, ao mesmo tempo, da angústia de uma perda iminente.

A repetição dá-se, em termos psicanalíticos, em virtude de uma inadequação entre aquilo que o sujeito busca e aquilo que ele encontra. Não há uma coincidência entre o objeto que um dia lhe proporcionou satisfação e aquilo que é encontrado na realidade. Ainda segundo Lacan (1985), o objeto almejado se encontra e se estrutura por via de uma repetição. Entretanto, nunca é o mesmo objeto que o sujeito reencontra. Dessa forma, ele, sujeito desejante, não para de engendrar objetos substitutivos para uma falta estrutural, caindo sempre na roda de Íxion, na

[3] Uso aqui o termo inquietante porque utilizo a tradução mais recente da obra de Freud, a realizada por Paulo César de Souza (2010c) que, por sua vez, traduz o termo alemão *Das unheimlich* por o inquietante.

sina das figuras mitológicas condenadas a repetir[4]. A repetição configura-se como a insistência do desejo e da pulsão não apenas em se realizar plenamente, mas em se expressar, em ser reconhecido pelo eu. Constitui a própria dinâmica da pulsão e, consequentemente, a razão de ser do sujeito, uma vez que é no próprio devir que ele se configura. Oferecemos à pulsão pequenos objetos e ela se satisfaz, ainda que parcialmente. Mas, então, incessantemente, ela abandona esse objeto e requer outro. Novamente repetimos o ato de lhe satisfazer e ela, mais uma vez, exige mais. "O que a pulsão quer é *das Ding*, mas o que ela recebe é o objeto *a*.[5] E a nossa vida cotidiana é feita disso, a vida humana é regida por esse vetor, tendendo a obter a absoluta satisfação, impossível de ser obtida. Esse é o dramático, se não o trágico, da existência humana" (JORGE, 2010, p. 134).

O tema da repetição com seus vários desdobramentos (insistência da cadeia significante, movimento da pulsão, investidas da fantasia, encenações do desejo, insistência do real da falta, manifestações de fenômenos transferenciais, compulsão à repetição, investidas da memória, reincidência do sintoma, retorno do recalcado (o duplo e o estranho), choque traumático e encontro com o real, tentativas do gozo, insistência dos signos na linguagem, jogos e brincadeiras infantis, conflitos Eros e Thânatos, jogo de forças e vontade de potência, embate Apolo-Dionísio e laceração dionisíaca) são recorrentes na ficção de Clarice Lispector. De *Perto do coração selvagem* a *Um sopro de vida* parece haver a representação, na narrativa, de uma tensão inconclusa e contínua que põe tudo em movimento, desagregando a forma romanesca e, principalmente, a dimensão subjetiva das personagens que constituem tais textos. Aí a repetição aparece em suas várias dimensões, despertando o nosso interesse em investigar essas encenações no texto ficcional. Para tanto, elegemos como *corpus* central três romances: *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H* (1964) e *Água viva* (1973). Essa escolha, por sua vez, leva em consideração as obras já sinalizadas pela crítica como detentoras de aspectos da repetição.

Além dessa recorrência, encontramos diluídas ao longo da obra clariciana algumas reflexões acerca do tema em pauta. É clássica, quando se aborda essa temática, a menção à crônica "A explicação inútil" publicada pela primeira vez na segunda parte de *A legião estrangeira* (1964) que se chamava "Fundo de gaveta". Esta mesma crônica reaparece publicada em 11 de outubro de 1969, no Jornal do Brasil, sob o título "A explicação que não explica". Reaparece, por fim, configurada no livro *A descoberta do mundo* em 1984. Nesta crônica, Clarice tenta recordar o como e o porquê escreveu alguns textos, mesmo admitindo

[4] Aqui pensamos em Tântalo, As Danaides, Íxion e Sísifo.
[5] Ao longo da tese apresento definições para esses dois conceitos basilares da Psicanálise.

que “Não é fácil lembrar-me [...] Depois que se despegam de mim, também eu os estranho” (PNE, p. 68). A autora, neste texto, relembra como escreveu alguns contos de *Laços de família* (“Feliz aniversário”, “Mistério em São Cristóvão”, “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Amor”, “Uma galinha”, “Começos de uma fortuna”, “Preciosidade”, “Imitação da rosa”, “O crime do professor de matemática”, “A menor mulher do mundo” e “O búfalo”). Dos outros contos, afirma nada lembrar (“Os laços de família”, e “O jantar”). É quando fala do processo de criação de “Imitação da rosa” que a autora toca no tema da repetição e afirma: ““Imitação” me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: **a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa**” (PNE, p. 70, grifo nosso).

Esse tom monótono, cantilena enjoada e agradável, sintetiza um dos grandes vetores do estilo da autora que tem na repetição o seu traço de maior espectro (Nunes, 1989). Em *A maçã no escuro* (1961), a repetição aparece na voz do narrador como algo sem o qual Martim não consegue viver, uma vez que, por meio dela, os sentidos iam-se acrescentando, a vida ia-se configurando em sua precariedade.

> Assim, cada dia, quando se livrava das ordens de Vitória, ia esperar na encosta pela volta daquele instante quando, entorpecido, se aproximara da fazenda pela primeira vez fora alertado. E de novo e de novo voltava. **Repetir lhe era essencial. Cada vez que se repetia, algo se acrescentava**” (ME, p. 128-9, grifos nossos).

O gesto repetido funciona como potência, estratégia para, na precariedade, aproximar de algo que não se dá em sua totalidade. Ao repetir, a coisa vem à tona, num relance repentino para, em seguida, retornar ao seu lugar de silêncio. Além disso, repetir também lhe era agradável, como já deixara claro na crônica supracitada. Em outra, denominada “Uma imagem de prazer”[6], o ato de repetir está associado à felicidade e a um querer obsessivo. “[...] repito por gosto de felicidade; quero a mesma coisa de novo e de novo” (PNE, p. 37). Como se isso não fosse suficiente para expressar esse desejo inconformado, ela reitera: “[...] Vou até repetir um pouco mais porque está ficando cada vez melhor” (PNE, p. 36).

Nas obras finais, a referência direta à repetição aparece associada ao hábito, à rotina dos dias. Para Rodrigo S.M., narrador de *A hora da estrela* (1977), repetir implica lidar com o mesmo, o que acaba jogando-o numa corrente contrária, distanciando-o do novo. “[...] Quanto a mim, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis

[6] Esta crônica é publicada na segunda parte de *A legião estrangeira* em 1964. Mais tarde, em 22 de abril de 1972 aparece no Jornal do Brasil sob o título de “Refúgio”. Com esse mesmo nome será publicado no livro *A descoberta do mundo* em 1984.

novidades" (HE, p. 50). Em *Um sopro de vida*, de 1978, a repetição é geradora do tédio: "O quotidiano contém em si o abuso do quotidiano: o quotidiano tem a tragédia do tédio da repetição. Mas há uma escapatória: é que a grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia" (SV, p. 77). Em outra passagem, o hábito ganha uma dimensão positiva e a repetição aparece como recurso para aprofundar o ato.

> O que sustenta e equilibra o homem são suas pequenas manias e hábitos. E dão realce a seu desenvolvimento porque **tudo o que se repete muito termina por aprofundar uma atitude e dar-lhe espaço**. Mas para se experimentar uma surpresa é necessário que a rotina dos hábitos e manias seja por qualquer motivo suspensa. Com que fico? Com o aprofundamento crítico ou com uma surpresa estimulante? Acho que fico com os dois, anarquicamente intercalados ou simultâneos. Simultaneidade no trabalho criativo vem do aprofundamento: às vezes, a cavar fundo na terra se vê de súbito uma faísca – gema inesperada" (SV, p. 85, grifo nosso).

Repetir, no processo de criação pode ser traduzido, como fica claro no trecho acima, como aprofundamento crítico, amadurecimento do ser no contato insistente com a realidade. Apesar disso, Clarice tinha consciência de que esse gesto era pouco para expressar o que desejava. "Poderia contar todos os fatos, mas do que sentira não poderia falar: há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 77). Nesse processo de alusão insistente da coisa, a palavra/frase repetida pode funcionar ora como invalidez, inutilidade ("Repetindo muito uma palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio enigmático corpo duro" ou ainda: "Às vezes a palavra repetida torna-se o bagaço seco de si mesma e não refulge mais nem como som" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 77)), ora como produtiva, útil no mostrar a coisa na própria coisa ("A repetição de frases simples tira a superficialidade, põe a coisa na coisa e não a coisa na palavra" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 83).

Foi seguindo estas pistas textuais que, inicialmente, nasceu o desejo de investigar este tema na obra de Clarice Lispector. Para além da menção explícita ao jogo da repetição, encontramos no âmbito das narrativas claricianas vários elementos que legitimam nossa pesquisa. Além disso, segui também a discussão da crítica em torno dessa abordagem e resolvi enveredar por um viés ainda não isolado pelos estudiosos da obra da autora. Discuto aqui a repetição como estratégia afirmativa da vida, caminho usado pelas personagens para atingir a Coisa, para dizer o real em sua impossibilidade. Elejo como método de trabalho uma verificação de natureza bibliográfica, não apenas da autora das obras literárias em questão, mas também de teóricos e estudiosos que têm trabalhado para fornecer uma análise detalhada de sua produção.

Para analisar as formas como se dá a repetição na obra de Clarice Lispector, o texto contará com o apoio teórico de recortes conceituais advindos – principalmente – de dois campos do saber: da Psicanálise de linha freudiana e da filosofia nietzschiana. Nesse sentido interessam-nos os escritos de Nietzsche de sua última fase, em que o conceito de eterno retorno ganha estatuto de doutrina, associado à noção de *amor fati*, *pathos* afirmativo e vontade de potência. De Freud e Lacan, será utilizado o conceito de repetição em seus desdobramentos temáticos, como de pulsão de morte, compulsão à repetição, desejo, transferência, duplo, estranho, trauma, gozo, falta, etc. Embora este trabalho esteja ligado a esses referenciais teóricos, não nos interessa elaborar nenhum tratado elucidativo, apesar de, por vezes, esclarecermos alguns elementos, mas sem sermos exaustivos.

Este trabalho constitui-se como análise do material literário e, como tal, toma como procedimento principal a leitura crítico-interpretativa do material ficcional em sua plurissignificação. O que interessa em primeiro plano é o texto literário em sua imanência, que será lido a partir de sua organização discursiva, seguindo o movimento da narrativa no jogo dos planos sintático, metafórico, metonímico, sonoro e semântico. A Psicanálise e a Filosofia, no âmbito interdiscursivo, serão usadas como instrumento interpretativo a partir dos elementos decodificados pela análise estilística. Aí entrecruzam-se as teorias psicanalíticas e filosóficas com a teoria literária, corrente da qual esta tese se origina.

A questão que norteia esta pesquisa gira em torno de como se configura a repetição na obra de Clarice Lispector. Como a autora representou este tema ao longo de sua produção? Parto da hipótese de que há um desdobramento do tema em várias vertentes a fim de poder aproximar-se da Coisa, do indizível e da vida. Além disso, a repetição funciona – sobretudo – como recurso usado pelas personagens para permanecer na vida, mesmo quando esta se lhes representa na sua face mais crua, mais difícil.

Em sua partitura, esta tese estrutura-se em três capítulos, todos eles com menção ao significante “cantilena”. De base etimológica latina, cantilena significa pequena canção ou canção breve, melodia trivial e monótona. Como todo conceito, sofreu grande evolução semântica ao longo dos tempos No domínio da música, significou tudo: canção curta, insignificante e muito repetida; canção profana, em oposição à canção sacra ou moteto; canção ou melodia acompanhada; pequena cantata, solo lírico; canção polifônica; vocalizo em que entravam todos os graus da escala; a parte solista de uma canção concertada; trecho de canto gregoriano a uníssono, com acompanhamento de órgão; canção instrumental de caráter vocal; sinônimo de melodia (Borba; Graça,1996). Escolho este lexema para intitular a tese, porque, além de seu valor semântico estar essencialmente ligado à repetição, ele é recorrente ao longo

da ficção clariciana. A referência ao canto com várias modulações semânticas (canção, cantiga, cantilena, chamado, murmúrio) atravessa a obra da autora quase como uma obsessão. Apesar de não me enveredar pela relação música/literatura, interessa-me o caráter repetido e insistente da cantilena, porque pode ser equiparado também ao trabalho contínuo e silencioso da pulsão de morte, ao jogo insistente do desejo, temas caros ao meu trabalho. Essa cantiga monótona pode ser também associada ao canto das Sereias, mito que acompanha a literatura universal e que reaparece nas obras claricianas analisadas como metáfora de sedução de uma força arrebatadora capaz de arrastar o sujeito ao estado de morte, de indiferenciação, de caos. Insinuação das potências dionisíacas, a cantilena é também signo de sedução mortal que impele o sujeito para o campo das pulsões mais obscuras, para o mundo informe do inconsciente.

No primeiro capítulo intitulado "Cantilenas do desejo, simulações do objeto: estudo da repetição em *Perto do coração selvagem*" analiso o romance inaugural e elejo o desejo como o grande elemento de repetição. Parto da ideia de que há nessa obra tentativas reiteradas e fracassadas de relação objetal. A repetição diferencial estabelece-se nesse jogo em torno do coração selvagem e culmina na viagem final, quando Joana aceita a solidão como condição mesma do humano. Para flagrar a representação dessa busca repetida, divido o capítulo em algumas partes. Na primeira seção, focalizo a análise na infância da heroína e isolo dois aspectos em cujo bojo efetiva-se a repetição: o desejo e a brincadeira infantil. Em seguida, leio a obra a partir do conceito de transferência à luz da Psicanálise a fim de flagrar o processo repetido através dos laços afetivos da heroína em seu deslocamento metonímico. Na última seção investigo o gesto afirmativo a partir do ritual da repetição, quando a protagonista acena para um retorno por meio de uma viagem simbólica.

Já no segundo capítulo ("O cântico monótono e insistente da mais arcaica e demoníaca das sedes: a repetição em *A paixão segundo G.H"*), como o título sugere, centro minha análise no aspecto compulsivo e inevitável da repetição e evidencio como G.H., abandona a relação humana e estabelece uma ligação objetal com a barata. Nesse romance as repetições arrastam a protagonista para o âmago abissal do ser, motivada por uma busca cega do inumano e impessoal, com a qual a heroína se religa num eterno retorno. Divido o texto em algumas seções para apresentar essa ascese ao contrário vivida pela narradora. Inicio fazendo uma incursão comparativa para evidenciar o gesto afirmativo de G.H contraposto a atitudes contrárias de outras personagens (Ana e as protagonistas dos contos "A quinta história" e "A fuga"). Após esse momento inicial, traço um breve levantamento da vida equilibrada de G.H, para, em seguida, evidenciar como se dá a queda no seio de uma indiferença a partir do momento em que, encurralada no quarto da empregada, depara-se com o nada e uma barata. Desse encontro

inevitável, G.H trava uma relação objetal com o inseto com quem comunga e se depara com o real em seu lugar vazio. Na última seção, evidencio como, através da narrativa, a heroína tenta simbolizar esse encontro faltoso.

No último capítulo, por fim, intitulado "A palavra repetida em canto gregoriano: estudo da repetição em *Água viva*", analiso a repetição na cena da escrita, no fazer artístico, no âmbito da palavra. Na primeira parte, estudo as estratégias iterativas usadas na construção do livro (jogo/permutas textuais, imagem especular). Na segunda seção, analiso a linguagem como lugar onde a repetição se faz continuamente no incessante jogo de sentido. Em seguida, isolo duas imagens (Anjo caído e luta de Jacó com o Anjo) e evidencio como se faz necessária a repetição na obra. Perpasso ainda pela imagem mitológica de Diana para analisar a metáfora da escrita como caça errante. Por fim, analiso a escrita como gesto repetido que se encaminha para uma afirmação trágica da existência.

Em cada um desses "bordados pacientes", confeccionados em sua monotonia feliz por mãos de "aranhas diligentes", encontramos a força de um gesto afirmativo, o desejo de continuar na vida, a vontade de recomeçar com outras intensidades, em outros planos. O gesto repetido e recomeçado, ato mesmo do escritor em sua peleja com a palavra, ganha em Clarice Lispector a dimensão afirmativa. A vida expande-se em sua potência nesse trabalho insistente, retomado e alegre, ainda que seja uma alegria difícil. É sobre esse tecido que agora me atenho a fim de acompanhar os fios repetidos e enrodilhados em torno da vida sem os quais esta não se sustentaria.

2 CANTILENAS DO DESEJO, SIMULAÇÕES DO OBJETO: ESTUDO DA REPETIÇÃO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

> *"Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez" (*Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem, p. 48)*

Por meio de sua ficção, Clarice Lispector desnuda o homem em suas paixões, expondo-as ainda em sua pulsação primitiva, ainda próximas às fronteiras do instinto. Lispector põe às claras, por meio de suas personagens, um universo humano marcado por conflitos pulsionais, por desejos reprimidos e recusados, por uma força dionisíaca prestes a rebentar-se em jorro espesso de vida, vida em demasia. Sua ficção acentua a subjetividade agonizante diante da vida em sua intensidade, entre o excesso por ela exigido e as parcas possibilidades ofertadas pelas condições reais. Nessa situação, suas personagens encontram mecanismos para criar uma forma alternativa de satisfação, a fim de mitigar suas demandas pulsionais, de tentar apaziguar seus instintos vitais. Quer seja por meio do devaneio ou da fantasia, quer seja através da violência/gozo sobre o outro, as criaturas claricianas buscam vazão para os subterrâneos interiores, fazendo de suas existências uma verdadeira travessia que se configuram numa aventura em direção à Coisa, rumo ao objeto de gozo. Segundo Yudith Rosenbaum (2002), Clarice Lispector "fez de seus textos um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, [...] obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando [...] um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis" (p. 09).

A representação dessa travessia do desejo inicia-se no primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943)[7], com sua protagonista, Joana, que tem o sentido de sua existência pautado na procura reiterada e contínua por um objeto que dê conta de sua cárie existencial. Toda a narrativa circula em torno dessa demanda da heroína rumo ao coração selvagem que se aproxima e se distancia concomitantemente, produzindo uma tensão irreconciliável, um embate que reverbera desde o próprio ato de narrar até a estrutura mesma dessa produção ficcional.

---

[7] A partir daqui usaremos a sigla PCS quando citarmos o romance. Aproveito e apresento a relação de siglas das obras da autora usadas nesta tese. *O lustre* (L); *A cidade sitiada* (CS), *A maçã no escuro* (ME), *A paixão segundo G.H.* (PSGH), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (ALP), *Água viva* (AV), *A hora da estrela* (HE), *Um sopro de vida* (SV), *A bela e a fera* (BF), *Laços de família* (LF), *A legião estrangeira* (LE), *Felicidade clandestina* (FC), *Para não esquecer* (PNE), *A descoberta do mundo* (DM), *Correspondências* (C), *Outros escritos* (OE), *Correio feminino* (CF).

Semelhante a Íxion e a Tântalo[8] em seus suplícios sempre repetidos, a protagonista lispectoriana move-se entre o desejo e a sua insatisfação, sem jamais encontrar algo definitivo capaz de apaziguar sua fome, porque para o desejo não há um signo que o sustente, não há no âmbito da realidade uma imagem perfeita que reedite o prazer um dia encontrado. Nesse sentido, "Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é justamente por isso que ele não para de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso; é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente" (KEHL, 1987, p. 477). Nesse romance, a protagonista produz tentativas reiteradas e fracassadas em torno do objeto do desejo e da pulsão. Consequentemente, surgem repetições diferenciais que se desdobram em continuidade, culminando na viagem da heroína quando ela aceita a solidão como condição inerente ao humano.

Nesse embate em torno do objeto, Joana torna-se a representação da própria inquietação, é a imagem do devir, do relançar-se contínuo de uma força que se sustenta nessa própria condição, na ruptura e na descontinuidade e aí ela é "puro fluxo entre o ser e o não-ser, entre o si mesmo e o outro" (ROSENBAUM, 2006, p. 36), sujeito que é produzido e esgarçado nos intervalos do discurso. A vida da heroína é transposta pelo movimento do desejo para uma cadeia sucessiva de tentativas, tornando-a um joguete desesperado e feliz. Ela própria admite a existência dessa força impulsiva e compulsiva, quando constata que "Há qualquer coisa que roda comigo, roda, roda, me atordoa, me atordoa, e me deposita tranquilamente no mesmo lugar" (PCS, p. 147). Existe nesse trecho a simulação da própria tensão desejante, pura repetição, permanente busca por algo que aniquile a fome de prazer um dia vivido. Entretanto, aquilo que é encontrado não pode ofertar uma reedição do mesmo, dessas coordenadas de prazer, restando-lhe apenas o reinício contínuo dessa procura infinda. Em termos estilísticos, a aliteração da consoante fricativa /r/ sugere atrito, rompimento, abalo promovido pela insistência do desejo no seu movimento circular à procura de um objeto metonímico, objeto substitutivo de algo mais primordial. Já a repetição dos vocábulos faz alusão ao próprio movimento do desejo e da pulsão ao tentarem captar o mesmo na diferença.

Segundo Benedito Nunes (2004), em *Perto do coração selvagem*, evidencia-se a peregrinação do desejo insatisfeito, convertido num movimento de errância, numa intérmina busca. Porém, como o título do romance sugere, esse absoluto jamais pode ser atingido, pois implicaria a morte do desejo e, consequentemente, a morte do sujeito que nada mais é senão o deslizar-se entre uma insatisfação e outra, erigindo e desfazendo novas formas e relançando-se

[8] Antonio Candido (1977), num texto publicado em 1943, afirma que este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo.

em outras ininterruptamente. Como o coração selvagem está sempre além das possibilidades subjetivas, o indivíduo que anima essa narrativa, movido por um *pathos* demasiadamente intenso, perfaz essa travessia, obstinado em sua *hybris*, adentrando sempre nas profundezas de si, distanciando-se da satisfação a cada investida, jamais encontrando o objeto selvagem procurado.

O *pathos* significa paixão ou sentimento; emoção; aquilo de que se sofre, ânimo agitado por circunstâncias exteriores; perturbação do ânimo causada por uma ação externa. Segundo o filósofo Benedito Nunes (1987), significa passividade do sujeito, experiência infligida, dominadora, irracional. É dessa palavra grega que surgiu a palavra paixão. Ainda segundo o crítico, o *pathos* é marca muito presente na obra de Clarice Lispector. A primeira dela encontra-se na recorrência de certos sentimentos fortes, como a cólera, a ira, a raiva, o ódio, o nojo e a náusea que se alternam com o amor e a alegria. A outra marca é a sofreguidão do desejo, espécie de insaciabilidade que expõe ao risco do excesso e da desmesura, levando à transgressão da ordem estabelecida. Esse segundo traço é uma marca muito forte na obra aqui analisada. Já a *hybris* é tudo aquilo que ultrapassa a medida; é o excesso, a desmedida. Trata-se de algo impetuoso, desenfreado, violento, um ardor excessivo. Benedito Nunes (1989), aplicando tal conceito à leitura de *Perto do coração selvagem*, utiliza-o como sinônimo de culpa trágica, resultado de um excesso, de uma desmesura. Trata-se de uma possibilidade humana e corresponde à infinitude do desejo; é um perigo demoníaco que se acha na insaciabilidade do apetite que sempre deseja duplicar o que tem, por muito que isto seja. Esse perigo demoníaco, como define Nunes, será também o responsável pela produção de uma tensão subjetiva similar à tensão que ocorre no âmbito estrutural do livro. Ambas, portanto, inconclusas. Nem Joana concilia seu desejo com nenhum objeto definitivo, nem a narrativa produz um equilíbrio formal. Aquela continua sua travessia à procura do selvagem coração; esta, por sua vez, não se fecha, não finda.

Nessa contínua travessia sem cais desenvolvida pela protagonista, vê-se desenhar um longo rastro de repetição. Resultado da insistência do desejo rumo a um prazer sempre postergado ou quase sempre recomeçado, essa repetição é o ponto de sustentação da própria personagem, Sísifo em seu labor, Tântalo em suas investidas. Glória e perdição, o movimento do desejo conduz Joana a sentimentos antagônicos e complementares: ora é dor e sofrimento, ora é alegria doída, gozo dionisíaco. Nesse capítulo analisaremos o romance inaugural de Clarice Lispector, tomando a repetição que se desenvolve a partir dessa insistência do desejo e da pulsão rumo ao objeto. Para tanto, subdividiremos esse tema em itens menores, a fim de analisar a repetição em suas nuanças ao longo do romance. Na primeira parte, centraremos

nossa investigação sobre a infância da heroína, analisando dois fenômenos em que a repetição aparece como elemento central: o desejo e o brincar infantil, lugares da metamorfose e do devir. Na segunda parte, leremos passagens do romance a partir do conceito de transferência proposto pela Psicanálise, a fim de flagrar o fenômeno da repetição perpassando a narrativa através dos laços afetivos da heroína com o pai, o professor e o amante. Por fim, na terceira seção, compreenderemos como se dá, por meio da repetição, a afirmação da vida, quando a heroína acena para um eterno retorno, reinvestindo o desejo numa viagem que, por sua simbologia, aponta para um querer de novo, para um *plus* de vida.

2.1 O SEGREDO INCONFESSÁVEL DE UMA MENINA QUE DESEJA SER HERÓI

A insistência de uma força desejante em *Perto do coração selvagem* representa-se logo nas primeiras páginas do livro, quando é posta em cena a protagonista em sua infância. Inquieta e incompreendida pelo pai em suas curiosidades infantis, Joana está sempre à procura de algo a criar ("- Papai, que é que eu faço?" (PCS, p.15)), a fim de contornar o furo subjetivo que desde cedo se impunha com muita incisão, denotando, ainda que inconsciente, seu estranhamento diante desse impulso que põe à mostra um lugar de falta. Depositando no pai a fonte do saber, o Outro do desejo, o lugar de endereçamento da fala, a pequena não encontra o que conscientemente procura: uma resposta definitiva para suas demandas, quando o genitor lhe oferece possibilidades de burlar a falta.

> - Papai, que é que eu faço?
> - Vá estudar.
> - Já estudei.
> - Vá brincar.
> - Já brinquei.
> - Então não me amole (PCS, p. 15).

Por não funcionar como detentor do saber/falo[9], por desconhecer como lidar com o desejo da filha, o pai acaba possibilitando o deslizar metonímico desse desejo que não se fixa em nenhuma atividade, que não se cristaliza duradouramente em nenhum semblante do objeto perdido. O desejo se amalgama nele mesmo. Joana continua deslizando sobre as coisas. "Esse

[9] Falo: Lacan transformou a noção freudiana de falo em significante que, na situação edípica, assinala as funções da subjetividade. Segundo Américo Vallejo e Lígia Magalhães (1981), deve-se levar em consideração o fato de que, para a criança, o falo marca a presença do pênis, enquanto que para a teoria, o falo é igual à carência e falta do mesmo. O que aparece como presente para a criança, de forma ilusória, é o que não está e nunca esteve, configurando-se como a presença de uma ausência, uma falta. Na teoria lacaniana, o falo não é representável, não pertence à ordem das representações imaginárias, entretanto, como falo simbólico, funciona como circulante da estrutura edípica. O falo imaginário (imagem fálica), na teoria lacaniana, é o objeto imaginário com que o sujeito se identifica, marcando a perfeição narcísica onipotente da fase do espelho.

era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar 'a coisa'" (PCS, p. 16). Como a raposa da fábula[10], Joana salta continuamente sobre as uvas (coração selvagem, o absoluto do desejo, a Coisa), voltando também com as mãos vazias. Diferente do animal da fábula, a heroína clariciana não desdenha do objeto nem desiste do salto, das tentativas de abocanhar o objeto desejado. Do contrário, reconhece que não pode alcançar as uvas, mas continua obstinada, saltando em direção aos frutos, repetindo entre dores e prazeres o ato que saciaria sua fome. Ou talvez sua satisfação venha mesmo desse ato reiterado de pular em direção ao fruto, sem que ele seja tocado.

Logo na infância a heroína pressente que algo lhe falta, que o absoluto de seu querer é perdido para sempre. De acordo com Sigmund Freud (1996a), toda a insistência do desejo nada mais é que o retorno a uma experiência mítica[11] na qual o prazer foi vivido intensamente pela primeira vez. O desejo, para Freud, é caracterizado como impulso para a reprodução alucinatória de uma satisfação original. Há uma tentativa de retorno a algo que já não é mais, uma tentativa de atingir um objeto perdido cuja presença é falta, é a presença de uma ausência. O desejo nada mais é que a nostalgia de um objeto perdido.

Conforme leituras de Renato Mezan (1990), filósofo, psicanalista e estudioso da obra freudiana, o desejo, na perspectiva de Freud, não é um movimento psíquico que visa a um objeto exterior, pois este é visado pela necessidade e depois pela pulsão. Mas o desejo visa a algo que está no interior da psique, isto é, a imagem mnêmica da percepção que acompanhou a satisfação da necessidade. Ele depende de uma associação entre traços e imagens, entre representações psíquicas. Nesse sentido, objetiva reproduzir um estado de satisfação um dia experimentado pelo sujeito e aquilo que aparece na cena da realidade só cumpre essa função (de objeto do desejo) caso haja uma correspondência à imagem mnêmica cuja reprodução é procurada. Para que o objeto externo seja investido e tenha alguma significação psíquica para o sujeito ele tem que estar em conformidade com essa imagem inaugural. Contudo, jamais existirá um objeto capaz de se adequar completamente a essa percepção. É essa conformidade com a imagem, essa repetição do mesmo que o sujeito desejante vai buscar no Outro como possibilidade de satisfação, como demanda de felicidade; mas, como essa experiência não pode ser repetida, ele tece representações contínuas que deslizam em torno desse traço de memória sem jamais atingir a similaridade absoluta, criando uma repetição na diferença. Embora o desejo seja o movimento em direção ao mesmo, em direção a essa "coisa" que Joana não atinge, através das constantes investidas para atingir o prazer, esse devir do desejo produz sempre outra cena, pois o que se

[10] Trata-se da fábula "A raposa e as uvas", atribuída a Esopo e reescrita por La Fontaine.
[11] Trata-se da experiência de satisfação, conceito que desenvolveremos logo em seguida.

atinge nunca é o que se procura. O desejo, portanto, é uma retomada em busca do mesmo, instaurando o novo nessa incansável insistência. Isso, na teoria freudiana, dá-se por conta do próprio nascimento do desejo. Para o Pai da Psicanálise, tudo começa com aquilo que ele, desde o início de sua teoria, denominou de experiência/vivência de satisfação (*Befriedigrungserlebnis).*

Esse conceito é desenvolvido no *Projeto para uma psicologia científica* (1996b) por meio de uma linguagem fortemente impregnada pelo cientificismo do século XIX, da qual Freud não pôde escapar. Está associado ao estado de desamparo original do ser humano, à sua dependência em relação ao Outro. Diferentemente dos demais animais, o ser humano possui uma vida intra-uterina reduzida, sendo despreparado para o mundo que o espera. Sua capacidade para lidar com essa nova realidade e sua impossibilidade de eliminar as tensões provocadas pelos estímulos internos, colocam-no numa total dependência para com o outro, responsável por seus cuidados e por sua sobrevivência. Nesse momento, Freud concebe o aparelho psíquico como um aparelho reflexo que se destina a manter-se livre de toda excitação, mas há estímulos que não podem ser descarregados sem o auxílio de outro indivíduo, como aqueles ligados às necessidades corporais. Para tanto, há a necessidade de um outro indivíduo que efetive aquilo a que Freud chamou de ação específica, suprimindo a tensão aí presente. Portanto, é a eliminação dessa tensão decorrente dos estímulos internos que dá lugar à vivência de satisfação.

> O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por *ajuda alheia*, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da *comunicação*, e o desamparo inicial dos seres humanos é a *fonte primordial* de todos os *motivos morais*. Quando a pessoa que ajuda executa o trabalho da ação específica no mundo externo para o desamparado, este último fica em posição, por meio de dispositivos reflexos, de executar imediatamente no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. A totalidade do evento constitui então a *experiência de satisfação*, que tem as conseqüências mais radicais no desenvolvimento das funções do indivíduo (FREUD, 1996b p. 370, grifos do autor).

A partir dessa vivência, uma facilitação[12] é estabelecida de forma que, quando se repetir um estado de urgência (de necessidade), aparecerá uma tendência que tentará reinvestir a imagem mnêmica do objeto, a fim de reproduzir a satisfação original. A vivência de satisfação produz uma facilitação entre duas imagens-lembranças (a do objeto de satisfação e a da

[12] Facilitação: segundo Laplanche e Pontalis (2004), trata-se de um termo usado por Freud ao apresentar o modelo de funcionamento do aparelho psíquico. A excitação, na sua passagem de um neurônio a outro, precisa vencer uma certa resistência; quando essa passagem acarreta uma diminuição permanente dessa resistência, diz-se que há uma facilitação. A excitação escolherá então o caminho facilitado.

descarga pela ação específica). Quando reaparece o impulso, o investimento passa para essas duas imagens e as reativa. Nesse caso, o que acontece é muito semelhante à percepção original, mas agora o objeto real não está mais aí. Ocorre, portanto, uma alucinação, uma vez que, sem o objeto real não pode haver satisfação.

Essa descrição é retomada por Freud anos depois no capítulo sete de *A interpretação dos sonhos*. Nesse texto, o autor é mais incisivo naquilo que concerne à definição de desejo. Na vivência de satisfação é estabelecida uma ligação entre a imagem do objeto que favoreceu a satisfação e a imagem do movimento que permitiu a descarga. Ao se repetir o estado de necessidade, surge imediatamente um impulso que busca reinvestir a imagem-lembrança da percepção do objeto, reproduzindo a situação da primeira vivência de satisfação.

> O bebê faminto grita ou dá pontapés, inerme. Mas a situação permanece inalterada, pois a excitação proveniente de uma necessidade interna não se deve a uma força que produza um impacto *momentâneo*, mas a uma força que está continuamente em ação. Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (no caso do bebê, através do auxílio externo), chega-se a uma 'vivência de satisfação' que põe fim ao estímulo interno. Um componente essencial dessa vivência de satisfação é a percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Em decorrência do vínculo assim estabelecido, na próxima vez em que essa necessidade for despertada, surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção. Nada nos impede de presumir que tenha havido um estado primitivo do aparelho psíquico em que esse caminho era realmente percorrido, isto é, em que o desejo terminava em alucinação. Logo, o objetivo dessa primeira atividade psíquica era produzir uma 'identidade perceptiva' – uma repetição da percepção vinculada à satisfação da necessidade (FREUD, 1996a, p. 594-5 grifo do autor).

Desse modo, o ato de desejar aparece indissociável do ato de alucinar, já que a atividade desejante visava a uma identidade perceptiva, isto é, repetir a percepção à qual estava ligada a satisfação da necessidade. Isso aponta para duas questões: o lugar da repetição no desejo (busca do mesmo e instauração da diferença) e o papel da realidade como lugar dos objetos do desejo, como o campo das representações e dos objetos ditos reais. É nesse campo que se pode falar do desejo desviado de seus fins primários, obscuros para o sujeito, em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende da sua ação consciente e voluntária. Como não se pode alcançar o fim primário, o desejo, via realidade, engendra o sujeito num processo infindável pela busca de satisfação, pela procura do objeto absoluto.

Esse objeto absoluto do desejo (a coisa que inquieta a protagonista lispectoriana em estudo) é denominado por Freud no *Projeto para uma psicologia científica* como *Das ding* (a coisa). *Das ding* é o inapreensível, o resíduo que escapa ao juízo e é também aquilo em torno do qual se organizam as representações e que orienta todo o encaminhamento do sujeito. "*Das Ding* não pertence, portanto, ao espaço da representação, não habita propriamente aquilo que Freud designou de aparelho psíquico, mas nem por isso deixa de fazer presença embora ausente" (GARCIA-ROZA, 2004, p. 163). É Lacan quem vai reintroduzir na Psicanálise esse conceito há muito tempo esquecido. Isso é feito no Seminário sete: *A ética da psicanálise*, em que, privilegiando o *Projeto* de Freud, ele vai buscar inspiração em Kant e Heidegger. De Kant, Lacan retoma a noção de coisa-em-si, a realidade absoluta, o verdadeiro ser que não pode ser conhecido. Já do autor de *Ser e tempo*, retoma a noção de *das Ding* não como uma coisa em seu sentido de objetividade, mas como uma reunião sem o que não haveria a existência. É algo que se sustenta por si só, por seu vazio em torno do qual tudo se faz. Ao passo que a coisa heideggeriana mantém uma semelhança com o mundo, a coisa lacaniana, concebida como objeto absoluto, permanece mítica, tal como a *Recherche* proustiana. É o Outro absoluto do sujeito, o objeto perdido que se trata de reencontrar. Segundo Lacan,

> O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até certo ponto, pode servir. Servir a que? – a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas – evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando (LACAN, 1997, p. 69).

Lacan ainda afirma que *das Ding* é reencontrado em suas coordenadas de prazer, não enquanto objeto absoluto. Na direção a esse objeto, as representações atraem-se umas às outras segundo as leis de uma organização da memória, de um complexo de memória cujo funcionamento é regulado pelo princípio do prazer. É esse princípio quem governa a busca do objeto e lhe impõe esses rodeios que conservam sua distância em relação ao seu fim. "A busca encontra assim, pelo caminho, uma série de satisfações vinculadas à relação com o objeto, polarizadas por ela, e que, a cada instante, modelam, temperam, embasam seus procedimentos segundo a lei própria ao princípio do prazer" (LACAN, 1997, p. 77). Dessa forma, o desejo desliza por contiguidade numa série interminável em que cada objeto funciona como

significante para um significado que, ao ser atingido, transforma-se sempre em um novo significante e assim sucessivamente. Sina do desejo em seu percurso metonímico, sina também do sujeito que se debate entre uma busca e outra, entre uma frustração e uma nova investida. Entretanto, há quem se satisfaça nesse estado de tensão, há quem se reconheça como sujeito desejante e faça desse estado uma situação de gozo, como acontece com a personagem em questão que assume para si essa condição de Sísifo, mas de um Sísifo feliz, como pensara Albert Camus (2012)[13].

2.1.1 Um Retrato do Desejo do Artista: à Procura do Objeto na Solidão e na Arte

Em meio a esse anseio por uma coisa capaz de tamponar a falta, Joana parece recorrer também ao pai suplicando-lhe seu desejo (do pai), sem obter êxito em sua empreitada, como fica evidente neste fragmento: "[...] Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó" (PCS, p. 14). Freud no texto *Sobre as teorias sexuais das crianças* (1996c) deixa evidente que a fonte do saber para as crianças são os pais. Eles são o primeiro emblema tanto da crença quanto da suposição de saber. Com eles, amarra-se a transferência e para eles irá se orientar a pergunta. Entretanto, caso os pais não respondam a esse papel atribuído pela criança como detentores de um saber, eles decaem dessa função para o lugar da descrença. As crianças continuam suas pesquisas através de operações transferenciais, deslocando tais funções para os educadores, tutores, instrutores a até para os analistas. Nessa cena do romance está um dos primeiros indícios da solidão, grande companheira da heroína em sua busca obsessiva por um objeto que nunca chega em sua plenitude. O estado de desamparo subjetivo da personagem, ao longo da trama, será vivido, em alguns momentos, de forma dolorosa e angustiante para, no final, ser aceito como a condição mesma do sujeito desejante.

Esse estado de solidão é antecipado ao leitor logo na epígrafe do livro quando a autora utiliza uma passagem do capítulo IV de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. "Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida". Na narrativa joyciana, esse é o momento em que o jovem Stephen Dedalus[14], após abandonar a vida de fé,

---

[13] Voltaremos a essa discussão a fim de evidenciar algumas relações entre Joana e Sísifo no que diz respeito aos seus percursos.

[14] O nome do protagonista é uma referência ao mito grego de Dédalo, obreiro astucioso, artífice lendário de Atenas. Dédalo praticava arte junto com seu sobrinho Talo em Atenas, mas, ao ver a habilidade de seu parente fica despeitado e lança-o do alto da acrópole. É condenado e exilado em Creta, no palácio do rei Minos, que o nomeia seu arquiteto e escultor. Constrói para o rei o Labirinto onde Minos enclausurou o Minotauro. Após ajudar Ariadne e Teseu a se livrarem do Labirinto, Minos aprisiona o próprio Dédalos juntamente com seu filho Ícaro (gerado

não consentindo a proposta de seguir a vida religiosa como padre, tem uma epifania, aceitando a sua vocação de artífice das palavras que lhe é revelada diante do mar: "Agora mais do que nunca seu estranho nome lhe parecia uma profecia. [...] Agora, ouvindo o nome do fabuloso artífice, pareceu-lhe ouvir o ruído das ondas vagas e ver uma forma alada voando acima das ondas e ascendendo lentamente no ar" (JOYCE, 2013, p. 161). A partir daí, Dedalus escolhe a arte como forma de libertar o espírito, decide abandonar a Irlanda e partir para o continente europeu. A solidão na cena descrita funciona como *locus* e motivo para a transformação do jovem em artista. Uma verdadeira metamorfose é operada no mundo subjetivo do indivíduo, até então cindido por culpas e penitências. Agora, de fato, ele "estava sozinho e era jovem e opinoso e selvicórdio, sozinho num ermo de ar selvagem e águas salobras e entre a marcolheita de conchas e emaranhalgas e a luz do sol velada e cinza e as figuras vestidalegres e levestidas de crianças e moças e vozes infantis e feminis no ar" (JOYCE, 2013, p. 163). Depois dessa revelação, "Em seus pés ardia uma ânsia de perambular, de partir para os confins da terra. Adiante! Adiante! Seu coração parecia gritar" (JOYCE, 2013, p. 162), como se agora pudesse lançar os dados sobre a vida, sem medo de errar ou cair, pois no final o que mais lhe importa é viver. "Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida a partir da vida!" (JOYCE, 2013, p. 164).

Dessa epígrafe, sugerida a Lispector pelo amigo Lúcio Cardoso, podemos vislumbrar alguns diálogos intertextuais com o livro da autora brasileira[15]. Tal como o romance de Joyce, *Perto do coração selvagem* pode ser lido também como o relato do nascimento de um artista e elege, tal como *Um retrato do artista quando jovem*, o momento de formação desse artista, tentativa de construção de uma subjetividade sempre em crise (essa formação em Lispector não se completa). Ambos os protagonistas encaram a solidão como ponto fulcral nessa metamorfose. Em Lispector, esse estado é mais acentuado. Joana, diferente de Dedalus, não só se depara com momentos solitários, mas vive continuamente nesse estado. Embora esteja cercada por seus pares, nunca se sente possuída por eles, nem por Otávio, seu marido, como fica evidente no fragmento que segue:

> Estava mais escuro, ela não o via senão como uma sombra. Ele se apegava cada vez mais, escorregava-lhe por entre as mãos, morto no fundo do sono. E ela, solitária como o tic-tac de um relógio numa casa vazia. Esperava sentada sobre a cama, os olhos engrandecidos, o frio da madrugada próxima atravessando-lhe a camisa fina. **Sozinha**

---

com uma escrava) nesse local. Dédalo faz asas para os dois e fogem voando. Segundo André Peyronie (2005), Dédalo liga-se, pelo nome, às imagens de fabricação artesanal e artística. "É um inventor fértil em recursos, um criador, que transmite mais a idéia de prazer de imaginar e construir do que uma moral" (p. 217).

[15] Nossa intenção aqui é apenas apontar relações no que diz respeito ao tema em discussão. Um estudo mais amplo sobre as relações entre os dois romances é feita em "Reching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman", de Hélène Cixous (1989) e em "Pelos caminhos do coração selvagem, sob o signo do desejo", de Rita Terezinha Schmidt (1991).

> **no mundo**, esmagada pelo excesso de vida, sentindo a música vibrar alta demais para um corpo (PCS, p. 138, grifo nosso).

Aqui a voz narradora acentua a solidão da heroína, sentada sobre a cama ao lado do esposo, mas apartada por um abismo que os distancia. Joana é vida, desejo, pulsação, movimento, errância e, por isso, solidão. Otávio, do contrário, é culpa, morte, repouso e satisfação. Além desse distanciamento inevitável, a narradora usa alguns recursos linguísticos e imagéticos para realçar esse estado vivido por Joana: os elementos temporal e espacial em que se passa a cena (escuro/deitados na cama); a forma como Joana percebe o marido (sombra), um fantasma sem vida e sem força que escapa a toda e qualquer tentativa de contato (escorregava-lhe por entre as mãos), esvaindo para a morte (aqui simbolizada pelo "fundo do sono" e a imagem da cama onde estão, símbolo da sepultura de um casamento fracassado e de uma relação malograda). Joana é descrita diante desse cenário de morte "como o tic-tac de um relógio numa casa vazia". Nela há vida, há o movimento insistente e reiterado (tic-tac), mas não há o outro que o escute e que lhe outorgue funcionalidade (casa vazia). Por fim, a intensificação de seu estado com os sintagmas "esperava sentada" confirmando a voz popular de que é melhor esperar sentado porque de pé cansa, para dizer da demora dessa espera; além disso, outros elementos realçam a solidão vivida por Joana no texto como "frio da madrugada", "camisa fina", "Sozinha no mundo", "esmagada" e a própria voz narrativa que apenas descreve o estado da heroína, sem dar-lhe o que talvez seria a possibilidade de romper com esse vazio: a voz. Joana, nessa cena, nem sequer monologa consigo mesma, sepultada nos escombros de uma relação em ruínas.

Como saída para essa solidão, tal qual acontece no romance de Joyce, Joana busca no processo criativo uma alternativa, como fazia na infância, apresentada no capítulo primeiro do livro. Vejamos:

> Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração... Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando... (PCS, p. 138).

Embora a criação nesse momento surja como estratégia para burlar a solidão, essa saída não é duradoura como nada na vida de Joana. Já dizia Freud em *O mal-estar na civilização* (1996d) que a arte não é "suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real" (p. 88). As palavras, matéria-prima do artista escritor, "são mentirosas e eu continuo a sofrer" (PCS, p.

198), constata a própria heroína. As palavras, afirma Benedito Nunes (1989), apesar do poder imenso, formam o mundo de Joana, mas também "erguem um obstáculo à sua liberdade, um muro que a aprisiona e que a moça inquieta conseguiria romper à custa de palavras novas que inventasse" (p. 112).

A arte funciona como objeto elevado à dignidade da coisa perdida, aquele objeto inconsciente a que todos almejamos reencontrar. O coração selvagem em sua condição de objeto do desejo também não é tocado pela criação literária. Entretanto, ela ajuda o sujeito a suportar a falta, a encarar as mazelas do existir. Num depoimento compilado pela amiga Olga Borelli, Clarice toca nesse aspecto quando diz: "Acho que a gente luta tanto para produzir uma obra de arte só para sobreviver. [...] Eu procuro alcançar alguma coisa que não sei o que é. Algumas pessoas acham que a procura dura o tempo de uma vida" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 19). A própria autora tinha plena consciência desse vazio que a arte tenta colmatar, quando afirma: "A arte é a busca de uma realidade sonhada. Cada vida tem sua arte. Então quer dizer que é no buscar que se repleta o vazio. Mas existe uma ilusão sempre renovada: quando a busca encontra, nasce outro vazio" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 36). Joana também parece assumir essa postura, consciente da impossibilidade, mas certa de que o caminho é a busca em que o vazio é preenchido, ainda que momentaneamente. Daí, talvez, a necessidade da viagem no final do romance e nos vários textos da autora, porque "Só a falta me justifica uma Busca jamais atingida" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 36).

Aqui também, tomando *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como o protótipo do romance de formação (*Bildungsroman*), podemos apresentar um distanciamento do livro de Lispector em relação ao de Joyce. Embora ambos toquem no mesmo tema (a arte e o desenvolvimento do artista), ambos seguem orientações distintas: um insere-se no modelo tradicional do *Bildungsroman*; o outro, pelo contrário, apresenta uma dissonância do protótipo alemão, porque se trata mais da tematização do dilaceramento do artista, do deslocamento diante da realidade insatisfatória do que do delineamento de um caminho a seguir.

Utilizando as reflexões de Yudith Rosenbaum (2006) como basilares para sustentar nosso pensamento, admitimos aqui a ideia de que *Perto do coração selvagem* pode ser lido também como um romance de formação às avessas. Partimos, juntamente com a autora de *Metamorfoses do mal*, do fato de que nesse romance, o sujeito reflete a própria estrutura da narrativa: fragmentado, errante, fluido. Essa aproximação é feita por Rosenbaum a partir da fragilidade na referência fálica paterna, o que compromete a possibilidade formadora da filha. "A precariedade desse centro paterno se manifesta enquanto carência de um pilar crucial para o crescimento de Joana" (ROSENBAUM, 2006, p. 39). Trata-se da Lei do Pai, registro

simbólico primordial já que é a partir dela que a subjetividade se apoia para se constituir enquanto ser social. Essa lei determina a castração simbólica, o que, por sua vez, torna viável a imersão do sujeito no campo da linguagem e no universo social, inaugurando o intercâmbio essencial entre o indivíduo e o meio social no qual ele se desenvolve. Na castração simbólica, segundo Hélio Pellegrino (1987), há uma perda da abastança fálico-narcísica tanto para a criança quanto para a mãe através da operação do pai simbólico que age em nome da Lei da Cultura. Como representante dessa lei, "Ele faz a maiêutica da subjetividade de filho, partejando-o das águas maternas, reduzindo o poder absoluto do desejo da mãe e mediatizando a relação mãe-filho, na medida em que introduz um terceiro termo: a Lei, a linguagem, o circuito do intercâmbio social" (PELLEGRINO, 1987, p. 315).

Quando o pai (ou alguém que assume esse papel) não exerce essa função, a estruturação psíquica vê-se privada de uma auto-regulação superegóica consistente e, "no limite patológico, de uma capacidade de articulação ego-mundo" (ROSENBAUM, 2006, p. 40). Desse modo, a Lei do Pai ajuda a compreender a importância do processo de identificação com o interdito, o que o leva a substituir o princípio de prazer pelo de realidade. Em *Perto do coração selvagem*, ocorre justamente esse esgarçamento da Lei paterna. Segundo Rosenbaum, essa fragilidade do centro fálico passa a constituir uma das principais figuras do romance, migrando do plano da análise psicológica para o plano da narrativa.

> Dado que a Lei paterna, que deveria organizar a estrutura do eu em formação, mostra-se pouco consistente para garantir a unidade egóica, a estrutura do romance igualmente se dissolve, pulveriza-se desorganizando o enredo, minimizando a linha factual para elevar ao centro, sempre rebelde e fugidio, a consciência de uma subjetividade em crise (ROSENBAUM, 2006, p. 41).

O que temos neste romance é uma tentativa de formação, diluída continuamente por um princípio disfórico, que "coloca Joana no mesmo lugar."[16] Com a Lei paterna em declínio, as tentativas de formação vindas do Outro não se sustentam, quando percebemos no romance as investidas frustradas de um "diálogo" que não se completa. Joana acaba voltando para dentro de si e, mesmo tentando construir um monólogo, este também acaba mal sucedido, oriundo da opacidade da própria linguagem. A formação, portanto, não resulta bem sucedida, como acontece nos tradicionais romances de formação. Embora não haja essa formação naquele sentido emoldurado do romance de formação alemão, não podemos negar que haja uma aprendizagem. O *Bildungsroman* tem como temática fundamental "a trajetória do indivíduo

[16] Aqui a pulsão de morte, princípio de disjunção, atua continuamente sobre seu oposto, Eros, pulsão de vida, de modo que a formação do sujeito jamais atinge uma estabilidade.

particular que, vivenciando as mais diferentes experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades (artísticas, existenciais, intelectuais, etc) e a uma integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence". (MAZZARI, 1999, p. 72). Para Lukács (2000), a premissa essencial desse gênero romanesco é a reconciliação do herói problemático com a realidade. Pensando por esse viés, *Perto do coração selvagem* destoaria desse modelo, pois Joana não se integra no seio da sociedade, não se encontra consigo mesma nem fecha sua trajetória. Do contrário, trata-se da história de um sujeito mergulhado em uma progressiva exclusão e profunda solidão. Após cada investida sobre a Coisa, Joana distancia-se dos outros, incapaz de manter uma relação sólida, o que a precipita para o estado de solidão definitiva.

O *Bildungsroman*, segundo Mazzari (1999) é o gênero literário que representa a mais significativa contribuição alemã à história do romance europeu. Toma-se o livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-6) como o protótipo do gênero[17]. Nesse romance, o herói apara suas arestas, integra-se nas relações sociais vigentes e nas racionalidades destas, ingressa no encadeamento do mundo e aí conquista uma posição que lhe é confortável, adequada. Isso, por sua vez, não ocorre com a heroína lispectoriana: Joana continua a sua busca, viaja à procura do coração selvagem, insatisfeita e desintegrada nesse universo social incapaz de fornecer os meios próprios para aparar suas arestas. "[...] Na verdade, o romance de formação no sentido de Goethe ou do suíço Gottfried Keller [...] pressupõe que a incongruência entre indivíduo e sociedade ainda seja superável, que ambos não se choquem de forma irreconciliável" (MAZZARI, 1999, p. 85).

A menina, ainda na infância, evita o contato com o real da falta, protela a todo custo esse encontro traumático, demandando ao pai uma resposta para sua angústia. Joana afasta-se do contato com aquilo que Maria Rita Kehl (1990) chamou de psicose da miséria. Isso se dá quando o real é hostil e se torna lugar de privação e frustração permanentes. Não há meios para que o desejo esteja em constante enunciação. O sujeito depara-se com o nada, depara-se com a castração: "Não tenho nada o que fazer" (PCS, p. 17). Por mais que procrastine esse encontro, isso será inevitável. Joana não escapa desse trauma e acaba assumindo, nos momentos finais da narrativa, esse lugar de furo, esse perfil de hiato. O que vemos representar no romance é o

---

[17] Bakhtin (2010a) destaca os seguintes romances como protótipos principais do gênero: *Ciropédia* (Xenofonte), *Parzival* (Wolfram von Eschenbach), *Gargântua e Pantagruel* (Rabelais), *Simplicissimus* (Grimmelshausen), *Telêmaco* (Fenelon), *Emílio* (Rousseau), *Agathon* (Wieland), *Tobias Knaut* (Wetzel), *Biografias em linhas ascendentes* (Hippel), *Wilhelm Meister* (Goethe), *Titã* (Jean Paul), *David Copperfield* (Dicjens), *O pastor da fome* (Raabe), *Henrique, o verde* (Gottfried Keller), *O felizardo Pierre* (Pontoppidan), *Infância, adolescência e juventude* (Tolstoi), *Uma história comum e Oblômov* (Gontcharov), *Jean-Christophe* (Romain Rolland), *Os Buddenbrook e A montanha mágica* (Thomas Mann).

embate entre aquilo que o sujeito deseja, suas demandas pulsionais e a realidade com suas impossibilidades. Esse conflito é inerente à representação romanesca quando se concebe o romance como a forma necessária dos tempos modernos, emblema de uma modernidade que perdeu o sentido da vida.

Segundo Georg Lukács (2000), o romance "é a epopeia do mundo abandonado por deus" (p. 89). Esse abandono, continua o teórico, evidencia a inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, numa ausência transcendental para os esforços humanos. Dessa inadequação resultam duas formas diferentes de representação: "a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos" (LUKÁCS, 2000, p. 99). Daí, o crítico estabelece uma tipologia da forma romanesca, delineando dois tipos de romances: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. No primeiro caso (a alma é mais estreita que o mundo), o caráter demoníaco do sujeito problemático que sai a campo é mais manifesto que no segundo, mas, ao mesmo tempo, sua problemática interior vem à luz de modo menos gritante. O herói atua psicologicamente de maneira que impeça qualquer problemática interna, impossibilitando a alma "de vivenciar seja lá o que for". Não contemplativo, "Ele tem de ser aventureiro", fazendo de sua vida "uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio" (LUKÁCS, 2000, p. 102). *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é o romance tomado como modelo dessa natureza, crítica e paródia do romance de cavalaria medieval que expressa a situação do homem diante dum mundo sem deus.

A outra forma de romance é a que representa a alma de modo mais vasto e mais amplo que os destinos que a vida é capaz de lhe oferecer. O autor de *A teoria do romance* denominou tal forma de o romantismo da desilusão. Trata-se de "uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria e dinâmica [...] e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto" (LUKÁCS, 2000, p. 118). O conflito entre eu-mundo é mais intenso. Tal forma romanesca é caracterizada pela categoria do tempo enquanto *durée* (no sentido bergsoniano), o que produz uma "discrepância entre ideia e realidade" (p. 126). Daí resulta a mais profunda e humilhante incapacidade da autoafirmação da subjetividade. Isso, segundo Lukács,

> consiste menos na luta vã contra as estruturas vazias de ideias e seus representantes humanos do que no fato de ela não poder resistir a esse decurso contínuo e indolente; de ele ter de resvalar, lenta mas irresistivelmente, de cumes escalados a custo; de este ente inapreensível e invisivelmente ágil despojá-la aos poucos de toda a posse e – de maneira imperceptível – impingir-lhe conteúdos alheios (LUKÁCS, 2000, p. 127).

Entre essas duas formas de romance moderno, Lukács evidencia a singularidade de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como tentativa de uma síntese que se opera na reflexão e na ação do herói em busca de sua própria formação (*bildung*). Segundo o crítico, o tema desse romance "é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (LUKÁCS, 2000, p, 138). Aqui o indivíduo não apenas reflete, mas age sobre a realidade, à procura de seu próprio desenvolvimento.

Mikhail Bakhtin (2010b), ao diferenciar epopeia de romance, também evidencia esse conflito entre o homem e seu destino na representação romanesca. Vejamos como ele postula tais ideias:

> Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.
>
> [...]
>
> O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigências humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra [...] Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. Todos os hábitos existentes são estreitos (e, portanto, cômicos) para o homem (BAKHTIN, 2010b, p. 425-6).

Clarice Lispector fez da representação desse embate um tema recorrente em sua ficção. Suas personagens, seres inadaptados, quase sempre apresentam alma mais ampla e mais extensa que o mundo. Desse conflito nasce também a tensão que movimenta a narrativa. No romance inaugural, a heroína, na procura pelo selvagem coração da vida, entra em choque com o mundo por não encontrar ressonâncias sólidas desse objeto almejado. Daí originam também as repetições, investidas permanentes e tentativas frustradas de tocar esse real que escapa. Mas retornemos à infância da heroína, momento inicial desse conflito.

Raras vezes, o pai responde ao desejo da filha, ofertando-lhe um objeto que ludibrie a falta, substituto precário da coisa perdida, jogando o desejo na sina metonímica:

> [...] lembrava-se do verso que o pai fizera especialmente para ela brincar, num dos que-é-que-eu-faço:
>
> Margarida a Violeta conhecia,
> uma era cega, uma bem louca vivia,
> a cega sabia o que a doida dizia
> e terminou vendo o que ninguém mais via...
>
> como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa (PCS, p. 48).

Parece que o pai antevê, na história cantada nos versos, o destino da filha, presa do desejo, refém da vontade. O percurso da heroína de *Perto do coração selvagem* é esse movimento doido e repetido em torno da falta, tentativa de tamponar um vazio estrutural, enredada em "trilhos eternamente estendidos para o desejo de outra coisa" (LACAN, 1998, p. 522). Há ainda nessa ideia de repetição ("como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa") um aspecto positivo, o lado criativo dessa ação: a formação de brisa, alento para a existência, sentidos para a dor de existir. A cega e a doida aqui remetem ao universo da arte, essa forma estranha de "ver o que ninguém via". A figura do artista tão forte nesse capítulo inicial é novamente retomada aqui por meio dessa imagem.

2.1.2 Fantasias Diabólicas de uma Menina Sádica: Reverberações de Desejos Outros

Uma das estratégias encontradas pelo desejo da heroína para fugir dessa psicose de miséria é a fuga para a fantasia, lugar onde o desejo satisfaz-se – imaginariamente – com seu reencontro com o objeto *a*. É no brincar/criar que a heroína/artista burla a frustração e se porta como ser de totalidade, Titã que desafia o lugar de falta!

> Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ele usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: 'Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?' E declarava depois: 'Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço' (PCS, p. 15).

Joana aqui, na posição dominante, envolta em seus fantasmas, aponta para a ideia de que o desejo se "satisfaz" para além de um objeto real, lugar onde a fantasia se ancora, como nos esclarece o psicanalista francês, Jacques Lacan nestes termos:

> O que é o desejo a partir do momento em que ele é mola da alucinação, da ilusão, de uma satisfação que é, portanto, o contrário de uma satisfação? [...] **O desejo se satisfaz alhures e não numa satisfação efetiva**. Ele é a fonte, a introdução fundamental da fantasia como tal. Existe aí uma ordem outra que não vai dar em nenhuma objetividade, mas que define por si mesma as questões colocadas pelo registro do imaginário (LACAN, 1985, p. 267, grifo nosso).

De acordo com Freud (1996d), a fantasia, mesmo depois do surgimento do princípio de realidade, permanece em atividade no aparelho psíquico do sujeito, possuindo ainda um elevado grau de liberdade. Freud também associa o brincar infantil ao trabalho do escritor, no texto "Escritores criativos e devaneios" (1996k), enlaçando a fantasia como peça fundamental dessas

atividades. Segundo o psicanalista, o escritor criativo faz a mesma coisa que a criança que brinca, criando um mundo de fantasias em que investe uma grande cota de emoção, ao mesmo tempo em que mantém uma separação nítida entre esse mundo e a realidade.

Na condição de um processo mental independente e fundamental, a fantasia tem um valor próprio e autêntico, equivalendo a uma experiência específica que corresponde à superação da paradoxal realidade humana, visando a uma reconciliação com o paraíso perdido. "[...] Um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim...". (PCS, p. 201). Romper os nãos significa satisfação absoluta de todos os desejos, abolição da frustração, ruptura com as neuroses, desrecalque total. Isso seria um retorno ao coração selvagem e implicaria uma volta ao momento originário em que reinava absoluto o princípio de prazer e o desejo não encontrava barreiras, a falta ainda não se instalara. Como isso não é mais possível, o sujeito recorre a outros meios substitutos e apaziguadores do mal da falta, como as brincadeiras, a arte e toda e qualquer forma de sublimação.

Segundo o psicanalista e estudioso da obra de Lacan, Juan-David Nasio (2007), a fantasia configura-se como "um teatro mental catártico que encena a satisfação do desejo e descarrega a sua tensão" (NASIO, 2007, p. 10). Para Renato Mezan (1990), a fantasia inconsciente é o cenário em que se repete o desejo eternamente vivo da criança que habita o sujeito. Nesse sentido, a representação fantasmática não é nem pode ser um mero decalque do percebido, mas uma incitação à ação, a busca na realidade de meios de alcançar um objeto que se assemelhe ao desejado. No ato de brincar, como vimos, o desejo copula com a fantasia, deixando evidente seu traço de repetição, quando ele parece satisfazer-se em objetos metonímicos, objetos deslizantes e insustentáveis. Joana menina, protótipo do escritor criativo, está enredada nessa atividade constantemente, exercendo com sadismo e gozo aquilo que os psicanalistas chamaram de mais além do princípio de prazer. Uma desses momentos é narrado da seguinte maneira:

> Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura (PCS, p. 14-5).

As brincadeiras são o lugar de encenação de um prazer negado pela realidade. Freud, em *Além do princípio do prazer* (1996e), ao comentar sobre as brincadeiras infantis a fim de

evidenciar a existência de um princípio repetitivo, deixa claro que as crianças repetem no ato de brincar tudo aquilo que lhes causou grande impressão na vida real. Para evidenciar o princípio repetitivo da pulsão de morte presente no brincar infantil, Sigmund Freud toma como fato ilustrativo as ações de um menino de ano e meio que viveu sob o mesmo teto que ele por algumas semanas. Tinha o hábito de jogar objetos longe, emitindo um longo "ó-ó-ó," acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Isso, para Freud, representava a palavra alemã *fort* (ir, partir) em que o menino brincava de ir embora. Além disso, com um carretel, a criança arremessava-o sobre a cama de forma que desaparecia entre as cortinas, ao mesmo tempo em que ele pronunciava um alegre "da" (ali), completando a brincadeira que se resumia em desaparecimento e retorno.

Freud faz duas reflexões em torno desse jogo do *fort-da*. Em primeiro lugar, o jogo é manifestação de uma renúncia pulsional que a criança havia realizado, isto é, a renúncia à satisfação da pulsão de manter a mãe ao seu lado. Nessa atitude, a criança se compensava da ausência da figura materna, colocando-se ela mesma em cena para brincar de desaparecimento-retorno. Diz Freud: "No início, achava-se numa situação passiva, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia papel ativo" (FREUD, 1996e, p. 26-7). A outra interpretação que ele oferece é a de que jogar longe o objeto, de maneira que fosse embora, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, a de vingar-se da mãe por afastar-se dela. Nesse caso, afirma Freud, "possuiria significado desafiador. 'Pois bem, então: vá embora! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora'" (FREUD, 1996e, p. 27). Por fim, conclui Sigmund Freud, a criança só repete uma experiência desagradável no jogo porque há um ganho de prazer de outra espécie, provindo de outra fonte ligado a essa repetição. Essa experiência aponta, portanto, para outra espécie de prazer mais elementar, mais originário e mais radical. Vale salientar que a brincadeira infantil, juntamente com os sonhos traumáticos e a transferência são os três fenômenos principais descritos por Freud como indicadores da repetição pura.

Na brincadeira com Arlete, Joana substitui o papel passivo da ação, o de ser abandonada pela mãe em sua orfandade, coloca-se como detentora do poder, e reina soberana sobre a vida e a morte (manipular a boneca, vestir, despir, fazer brilhar, matar, ressuscitar e pôr-se no papel principal). Joana também se vinga da mãe por tê-la abandonado, por tê-la deixado desde cedo, afastando-a de seu universo, matando-a ("Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a"). Observemos o aspecto durativo e repetitivo da pulsão de morte da heroína realçado no texto pelo uso dos verbos no imperfeito do indicativo (atravessava e matava). Aqui estão também os primeiros indícios de uma introjeção do objeto, num processo de identificação com a mãe.

Joana, pela via simbólica, subverte o mito descrito por Freud em *Totem e tabu*. Ao invés de matar o pai para posteriormente se identificar com a ele, a menina de Lispector comete um matricídio simbólico para, em seguida, fazer a introjeção da imagem da mãe, identificando-se com ela de forma parcial[18].

Essa identificação parcial do *ego* com a imagem global do objeto dá-se quando o eu reproduz – inconscientemente – os contornos e os movimentos daquela que a deixou, tentando repetir a face da mãe através de seus gestos, de sua personalidade. Feita essa identificação inicial, Joana vai aos poucos sedimentando esse processo através de outros traços que lhe chegam da mãe através do discurso do outro. Como o eu se organiza por meio de uma estratificação de imagens sucessivas, Joana vai aos poucos fazendo adesão a esses espectros que lhe chegam através – principalmente – do discurso do pai e da tia. A primeira referência à mãe de Joana na narrativa aparece no terceiro capítulo intitulado "...A mãe...", grafado entre reticências talvez para aludir a esse lugar central que ocupa a figura materna na vida esgarçada da protagonista. Elza, a mãe, está no centro da construção de uma personalidade líquida que se sustenta apenas nessa condição intervalar. Joana então obtém as primeiras referências da mãe quando o pai janta e conversa com Alfredo, um amigo que viera de longe visita-la. Bebendo e fumando, o pai faz uma espécie de desabafo ao amigo, contando-lhe de suas lembranças da mulher e, acima de tudo, fazendo um julgamento de sua companheira. Na primeira descrição merecem destaques alguns traços enfatizados pelo pai de Joana. Primeiro o nome: "[...] Chamava-se ... – olhou para Joana – chamava-se Elza. Me lembro até que lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada – sabe como, não é? –, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta!" (PSC, p. 27). Segundo Ana Maria Machado, em *Recado do nome* (2013), quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina[19]. Conforme a autora, o Nome pode vir a agir sobre o personagem e até mesmo a modificá-lo, mas quando isso acontece, tal fato vem apenas confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. Desse modo, conclui a autora, "É lícito supor que, em

---

[18] Segundo Nasio (1997), podemos encontrar no pensamento freudiano duas grandes categorias de identificação. A identificação do eu com o objeto total (identificação primária com o Pai mítico da horda primeva) e a identificação parcial do eu com um aspecto do objeto. Essa acontece de três maneiras: a. com o traço distintivo do objeto (identificação regressiva); b. com a imagem do objeto que pode ser global (narcísica, presente na melancolia) ou local (histérica); c. com o objeto enquanto emoção (identificação histérica).

[19] Em uma crônica publicada em 23 de março de 1968, denominada "Maria chorando ao telefone", Clarice parece confirmar essa hipótese, quando evidencia conhecer o sentido do nome próprio: "[...] ando atrás de rosas brancas em botão para dar a uma amiguinha que nasceu há dias e cujo nome é Letícia, o que quer dizer, Alegria" (DM, p. 88). Aqui também se deve levar em consideração as influências judaicas sobre a vida da autora no que diz respeito ao sentido e à importância dos nomes próprios. O nome judaico está intimamente relacionado com o seu chamado espiritual e reflete seus traços particulares de caráter.

grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita" (MACHADO, 2013, p. 30)[20]. Segundo Regina Obata (1986), Elza é um nome de origem germânica, cujo significado é virgem das águas, divindade das águas e dos cisnes. Trata-se do nome de uma ninfa da mitologia germânica. Corroborando com a ideia que o nome suscita, o pai continua seu discurso acerca da personalidade da esposa, enfatizando os traços presentes no nome. "Não, ela não se entregava nunca" (PCS, p. 27) e "Via-a ainda caminhando sobre o areal, os passos duros, o rosto fechado e longínquo" (PCS, p. 27). Aqui se configura a ideia da virgem das águas prefigurada no nome da personagem. Além desses traços de caráter, são apontados outros mais negativos, mais fortes, relacionados ao mal e, por fim, ao Diabo. "Era o diabo" (PCS, p. 28). Aliado a isso, o pai descreve-a como um sujeito cheio de ódio e desprezo pelo outro: "Nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa...secamente boa. [...] como se risse da gente" (PCS, p. 28). Elza é vista ainda pela família do esposo como "o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê" (PCS, p. 28). Por fim, expressa o desejo de que Joana se desvencilhe desses traços: "eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho..." (PCS, p. 28). Parece que o desejo do pai não se concretiza em relação ao futuro da filha, como evidenciaremos a seguir, quando Joana, via identificação, repete esses traços da mãe.

Depois que o pai falece, a órfã é entregue aos cuidados dos tios. Entretanto, seu comportamento e sua personalidade fortes inibem a tia, que se sente acuada diante da jovem. "Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente" (PCS, p. 50). A tia começa a perceber na sobrinha aqueles traços negativos que o pai encontrara em Elza. "É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa..." (PCS, p. 51). Por fim, conclui: "É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus" (PCS, p. 51). Ao mesmo tempo em que vislumbra as marcas da mãe repetidas na filha, a tia ajuda a confirmá-las. Joana escuta tudo atrás da porta e, em seguida, numa espécie de crise subjetiva, começa a questionar-se acerca desses elementos apontados pela tia. "Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturada a certa alegria, sombria e

[20] Segundo a autora, não vem ao caso discutir se o desdobramento do nome no texto é ou não consciente pelo autor. Isso porque, embora não seja consciente, não é obra do acaso nem ocorrência acidental e, ainda que seja como um lapso, o Nome significa e pôs em funcionamento as operações de condensação e deslocamento a que Freud se refere quando se refere ao trabalho do sonho.

violenta" (PCS, p. 51-2). Corre ao encontro do professor a fim de obter ajuda diante de suas inquietações, mas é dela mesma que vem a resposta, é dela mesma que vem a confirmação e a aceitação dessas marcas diabólicas. "Agora sou uma víbora sozinha" (PCS, p. 61). Joana, portanto, assume a marca da víbora como modo de se afirmar na vida. Por último, Otávio legitima essa linha identitária quando a acusa: "Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora" (PCS, p. 185). Segundo Antonia Herrera (1999), na ficção de Clarice Lispector, "cada ser é resultado de como se vê, de como é visto pelos outros [...], de como é expresso" (HERRERA, 1999, p. 47).

Confirmados esses traços (os mesmos da mãe), Joana passa a repeti-los em seu cotidiano. No que diz respeito à imagem da "virgem das águas", significante presente no nome Elza, Joana, sem ser possuída pelas coisas e pelos homens (embora tivesse se casado com Otávio e mantido um relacionamento clandestino com o Homem) permanece virgem. Em uma passagem, quando Joana discute com Lídia, a referência à virgem é feita nos seguintes termos: "Inexperiente, íntegra, intocada, podia confundir-se com uma virgem. [...] Certamente o amor não a ligava nem mesmo ao amor" (PCS, p. 150). Por fim, é ela mesma quem se considera despossuída por todos e por tudo: "Viveu sua vida, ávida como uma virgem – isso para o túmulo" (PCS, p. 172). Além de virgem, Joana é a que tem uma relação muito intensa com a água. Olga de Sá (2000) afirma que a água é um dos eixos mais fecundos de *Perto do coração selvagem* e talvez de toda a linguagem clariciana. A semântica da água abarca tantos elementos presentes no romance como o mar, o banho, as nuvens, o rio, a fonte, a lagoa, a sede, o navio e os verbos mergulhar, borbulhar, flutuar, dormir e sonhar.

A outra grande marca de Elza que Joana adota é o da herege, da víbora, do Demônio, discípula do mal. No capítulo intitulado "O dia de Joana", temos acesso a esse significante tão marcado na heroína quando ela faz uma reflexão sobre seus sentimentos:

> A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.
> O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade (PCS, p. 18).

Em outra cena ela mimetiza traços do Diabo, exercendo seu sadismo contido, quando acerta um velho com um livro grosso, porque este lhe havia feito uma brincadeira.

> Ele riu, considerou finda a brincadeira e voltou as costas para a porta. Joana acompanhou-o com o olhar, inclinou-se um pouco para alcançá-lo todo com a vista, mal ele se afastou da mesa. Encarava-o erecta e fria, os olhos abertos, claros. Olhou para a mesa, procurou um instante, pegou um livro pequeno e grosso. No momento em que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força. Voltou-se instantaneamente, a mão na cabeça, com os olhos arregalados de dor e de espanto. Joana continuava na mesma posição. Bem, pensava ela, agora já perdeu aquele ar repugnante. Um velho só deveria sofrer.
> Disse a voz alta e simpática:
> - Perdoe. Uma pequena lagartixa ali, em cima da porta. - Pequena pausa. – Errei na pontaria.
> O velho continuou a olhá-la, sem compreender. Depois um vago terror apossou-se dele diante daquele rosto sorridente:
> - Até logo... Não foi nada... – Meu Deus! - Até logo...
> Quando a porta fechou-se, ela ficou ainda um tempo com o sorriso no rosto. Alçou os ombros ligeiramente. Foi à janela, o olhar cansado e vazio:
> - Talvez eu deva ouvir música. (PCS, p. 92-3).

Nessa passagem, a imagem fria da víbora começa a ser traçada logo no início a partir da descrição da postura de Joana: “Encarava-o erecta e fria, os olhos abertos, claros”. A posição ereta lembra a serpente prestes a atacar, além da frieza e dos olhos abertos, traços característicos do réptil. Outros elementos que confirmam a perversidade da heroína é o traço dissimulador, além do terror que ela imprime no velho, que, ao perceber em seu rosto a imagem irônica do Demônio, sai às pressas. O sorriso sarcástico que permanece no rosto do sujeito após o ato é também outra marca típica desse diabólico.

Enquanto herege, Joana reverbera a outra Joana, a também amaldiçoada e condenada por heresia: Joana d’Arc, a virgem de Orléans. A Joana de Clarice carrega em si os dois aspectos herdados por essa personalidade marcante da história ocidental: a santa e a amaldiçoada, a herege que ouvia vozes. “Joana. Joana, pensava o homem aguardando sua vinda. Joana, nome nu, santa Joana, tão virgem. Como era inocente e pura”. (PCS, p. 163). No diálogo intertextual, o trecho faz ecoar na voz do amante da heroína de Clarice algumas marcas da personalidade histórica francesa. A santa, virgem, inocente e pura! Sabemos que Joana d’Arc foi condenada, de forma fraudulenta e injusta, como afirma Régine Pernoud (2004) como herege por “atentar contra a fé e os princípios da Igreja”. Dentre os fatos que usaram para precipitá-la na condenação, os acusadores forjaram alguns itens no processo ordinário como o fato de Joana carregar no peito uma mandrágora e se vestir como homem, usando armas e cabelos curtos. Orientada a não mais usar as vestes masculinas, Joana transgride a renúncia prometida, porque a acusação não cumprira a promessa de levá-la à missa e deixá-la liberta dos ferros. A partir disso, a condenação à fogueira estava consumada.

> Então, no dia seguinte, 30 de maio de 1431, Joana viu entrar em sua cela dois frades dominicanos, encarregados de prepará-la para a morte na fogueira que estava sendo apressadamente preparada na praça do Mercado Velho. Quando Martin Ladvenu, um dos frades, anunciou à pobre moça como seria sua morte, conforme decisão de seus juízes, ela começou a gritar angustiadamente e a puxar e arrancar os cabelos dolorosamente (PERNOUD, 2004, p. 151).

Queimada diante do público, a Donzela guerreira morre implorando a ajuda dos santos e anjos dos céus. A virgem herege, tempos depois de sua morte, passa por um processo de reabilitação em que foram revistos os autos de condenação para, em seguida, ser feita a anulação de sua condenação. Depois disso, Joana é santificada em 1920 e, segundo Mario Sgarbossa (2012), torna-se a padroeira da França a partir de 1922, sendo comemorado o seu dia em 30 de maio.

Outra aproximação entre as duas Joanas pode ser feita no que diz respeito ao fato de ambas ouvirem vozes que as conduziam em seus projetos. A *Puccelle* de Orléans ouvia vozes de santos católicos (Santa Catarina de Sena, Santa Margarida e São Miguel) que a orientavam em suas decisões. Já a virgem clariciana, ouvia as vozes internas, os clamores de uma pulsão de conquista, de recomeço, de continuidade.

> Tropas quentes de pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que nela valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a... (PCS, p. 200-1).

Segundo Olga de Sá (2000), a personagem de *Perto do coração selvagem* é essa Joana d'Arc de ficção, atormentada pelas próprias fantasias, invenções de palavras, de vozes, que foram seus brinquedos desde a infância.

Ainda na brincadeira em pauta, percebemos outras espécies de prazer experimentados pela menina-boneca. Joana representa-se em diferentes papéis, mascarando-se em muitos jogos performáticos, obtendo prazer nesse jogo de máscaras, o mesmo jogo do escritor. Ora ela é o sujeito que se traveste de mãe (a boneca é a filha, "depois vinha a fada e a filha vivia de novo"), ora é o carro que atropela a si mesma, ora é a fada que reina soberana para além da morte. Entretanto, muito mais que todos esses papéis, sobressai um: "sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal". Além disso, o fato de se colocar como fada, carro, boneca, mãe, já sinaliza o desejo de absoluto, de totalidade. O nome da boneca também acena para esse lugar de soberania. Arlete, segundo Regina Obata (1986), é uma variação de Haroldo, inspirado na forma francesa do nome que, por sua vez, significa povo ilustre (do germânico *Hari-ald*) ou o que comanda o exército (*Hari-wald*). Na brincadeira, Arlete, a própria Joana, é a que está à

frente de tudo, administrando e dominando a situação. “Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas” (PCS, p. 15).

Essa brincadeira revela, além do desejo se satisfazendo alhures, como diz Lacan, o lado sádico que se ilumina diante dessa encenação[21]. O desejo aí se mistura a outra coisa mais intensa, mais bravia e destruidora: vontade de destruição, de dissolução das formas, de repetição. Ao mesmo tempo em que destrói, tal qual um pequeno demiurgo, Joana restaura a vida. As máscaras de Dionísio em suas metamorfoses se evidenciam nessa cena, nesse recriar-se e nessa oscilação entre a forma e o caos, rompendo as barreiras do recalque, do inconsciente.

Essa aproximação entre a criança que brinca e o deus trágico é feita por Nietzsche em algumas passagens de *O nascimento da tragédia* (1992) e se associa também à ideia do eterno retorno, desenvolvida em obras posteriores. Semelhante ao artista, a criança se revela incansável em seu jogo de construção e destruição, de ajuntamento e dispersão, de retomada e interrupção, de acabamento e de recomeço, de morte e ressurreição como faz a pequena Joana com Arlete. Em *A vontade de poder* (2008a), Nietzsche apresenta Dionisio como sensibilidade e pavor, força engendradora e destruidora, criação que se faz na destruição. Tanto a criança quanto Dionísio simbolizam as forças formadoras e plasmadoras do cosmos, os dois não cessam de edificar e demolir, de ordenar o mundo e, novamente, fazê-lo retornar ao caos. Para Nietzsche (2008b), “Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’” (p. 53).

Por fim, encontramos ainda nessa cena do capítulo inicial do romance, a emergência de um dos grandes temas da escrita clariciana. A morte insinua-se desde a primeira passagem do livro, quando a menina, com a testa encostada na vidraça, olha para o quintal e percebe “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (PCS, p.13). O carro azul atropelando Arlete será o embrião de outros acidentes semelhantes que encontraremos em dois romances posteriores. Em *O lustre* (1946), Virgínia é atropelada na esquina por um carro veloz cujo motorista foge sem prestar socorro. Em *A hora da estrela* (1977), Macabéa é atropelada por um Mercedes amarelo. Enquanto o motorista também foge, ela fica “inerme no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana” (HE, p. 80). Como um fantasma, a morte atravessa toda a obra da autora, tensionando, numa dialética irreconciliável, com a vida que, com tamanha força,

[21] Quanto a este aspecto, Yudith Rosenbaum (2006) já fez um estudo profundo dessa representação do mal na obra de Clarice Lispector e, no capítulo denominado “A selvagem”, analisa o romance Perto *do coração selvagem*, “mostrando a protagonista Joana como uma matriz da crueldade, características de outras personagens claricianas” (ROSENBAUM, 2006, p. 27).

resiste, recusa, defende-se, não sucumbindo, quase sempre, aos imperativos da primeira. A vida, mesmo entrelaçada nesse jogo com a morte, ainda dá seu sim, porque "por enquanto é tempo de morangos" (HE, p. 87).

Em *O lustre*, a morte espreita a protagonista desde a primeira cena, quando presencia, junto com o irmão, um homem que se afoga no rio. O livro começa e termina sob o signo da morte, como se Virgínia caminhasse ao seu encontro, como previra a velha Cecília: "morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta" (L, p. 48). Também nas brincadeiras infantis, esse tema aparece de forma incisiva. Na cena que transcrevo a seguir, Virgínia e Daniel, brincam de morrer, como se antecipasse o futuro da irmã, num jogo permeado de sado-masoquismo e erotização do ato. O corpo retorna à terra numa sepultura cavada pelas mãos do próprio irmão.

> Daniel também sabia de uma brincadeira a princípio calma e clara mas que depois fora assustando ninguém soube por quê. Ele cavava o chão resistente e seco de sol até encontrar terra úmida, nova, esfarelada mas bem passível de ser reunida numa só matéria. Abria uma vala, Virgínia entrava. Era com um rosto de prazer grave e minucioso que ela sentia a frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado. Pelas plantas dos pés subia um estremecimento de medo, o sussurro de que a terra poderia aprofundar-se. E de dentro erguiam-se certas borboletas batendo asas por todo o corpo (L, p. 31).

A morte invade a vida de Virgínia desde a infância, como se fosse uma força de empuxo que a fizesse retornar ao seu seio, "porque uma força atraía-a constante para a terra e era inútil o sono" (L. p. 147). Diante dessa invasão de Thânatos, Virgínia questiona-se acerca da verdadeira realidade, como se não conseguisse distinguir os contornos de ambos os opostos na luta irreconciliável. "Quem saberia se a realidade não era a morte – como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta" (L, p. 247). Segundo Nilson Dinis (2006), a lógica de Virgínia parece ser oposta à de Joana. Para esta, a Vida engloba a Morte; para aquela, a Morte engloba a Vida.

Virgínia também, como Joana, está marcada pelo signo da invenção, quando experimenta e recria o mundo, misturando o real com o imaginário, fazendo aparecer em suas criações, a imagem do artista, como vemos no fragmento a seguir:

> Mas o que ela amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, o que ninguém lhe ensinara. Trabalhava numa pequena calçada de cimento em sombra, junto à última janela do porão. Quando queria com muita força ia pela estrada até o rio. [...] Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre... (L, p. 44).

Virgínia então reproduzia, através do barro, cenas do cotidiano, construindo "crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisa de barro, um menino descansado, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover, uma flor, um cometa de cauda salpicada de areia lavada e faiscante, uma flor murcha com o sol por cima, o cemitério de Brejo Alto, uma moça olhando..." (L, p. 45). A morte persiste em se representar nessas produções. Virgínia se autorepresenta passiva diante da morte, como se contemplasse o inevitável; tudo converge para a ruína total. Observe que nessa enumeração gradativa, ela inicia produzindo crianças (o nascimento, a vida em sua potência), mas aos poucos isso começa a ganhar uma atmosfera de decadência (flor murcha, cemitério, moça olhando), como se a vida seguisse seu rumo fatal para a falência e ela não pudesse controlar esse fluxo. Joana e Virgínia, duas crianças atormentadas pela *hybris* desde a infância, tentam, no ato de criar, dar conta dessa insistência do desejo em sua impetuosidade. Os signos da invenção também lutam para afugentar a morte, através da criação de pequenas brincadeiras, de pequenos poemas, da linguagem e da própria escrita. Virgínia faz isso com seus bonecos de barro e com a experimentação das sensações no seu jogo de contrário; Joana, por sua vez, com suas palavras mágicas, seus pequenos poemas e seus bonecos de papel. E Clarice, por fim, através da escrita, tentou lutar contra a morte, enganá-la. Além dos signos da invenção e da morte, existem outros muito presentes na obra clariciana de maneira geral: os signos do mal[22] que, em *O lustre*, arrastam a protagonista "para os fatídicos signos da morte" (DINIS, 2006, p. 59).

2.1.3 A Castração do Herói ou o Declínio de um Poder Titânico

Em outras brincadeiras, Joana encena outros papéis e repete situações diversas do cotidiano, deformando-as a partir de seu repertório de fantasmas inconscientes. "Vai para a mesinha de livros, brinca com eles olhando-os à distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha" (PCS, p. 17). Observemos como a intensidade do desejo recoberto pela fantasia conjuga os elementos familiares ("Dona de casa marido filhos") quando a construção sintática é feita sem o uso de vírgulas para separar os sintagmas nominais que abrem o período. Na fantasia, o sujeito abole a distância entre desejo e objeto, tornando possível o reencontro com a Coisa. A fantasia continua falando a linguagem do princípio de prazer, da liberdade de repressão e, principalmente, do desejo e gratificação

[22] Acredito que uma incursão sobre *O lustre*, a fim de verificar a presença desse mal como signo que precipita Virgínia para a morte pode render um trabalho frutífero. Embora Yudith Rosenbaum tenha construído um trabalho nessa direção em *Metamorfoses do mal*, não se ateve no romance em questão.

desinibidos. Por meio dela, o sujeito retém a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua organização da realidade, anteriores à sua conversão em sujeito fraturado. Nesse sentido, "[...] tal como o id a que se mantém vinculada, a imaginação preserva a 'memória' do passado subhistórico, quando a vida do indivíduo era a vida do gênero, a imagem da unidade imediata entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio de prazer". (MARCUSE, 1975, p. 134). Ela visa, portanto, a reconciliação do indivíduo com o todo perdido, do desejo com a realização.

Joana, em suas brincadeiras infantis, ao sobrepor-se a tudo, colocando-se no papel principal, impõe-se e se autorepresenta como detentora do falo, mascarando um sintoma que remete ao abandono, à completa carência que a sustenta. Colocar-se nessa posição pode ser uma forma encontrada para burlar a falta, preencher o impreenchível, satisfazer o impossível. O falo, na acepção lacaniana, denomina o objeto imaginário com que o sujeito se identifica, marcando a perfeição narcisista onipotente da fase do espelho[23] para a criança. É, portanto, tudo aquilo que representa essa ideia de completude para o sujeito desejante. Em outra cena esse desejo da menina que quer ser herói é confirmado, quando o pai enuncia o sonho da filha:

> - Guria, guria, muria, leria, seria... , cantava o homem voltado para Joana. Que é que tu vais ser quando cresceres e fores moça e tudo?
> - Quanto ao tudo ela não tem a menor idéia, meu caro – declarava o pai -, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói... (PCS, p. 26).

Ao externalizar esse desejo, Joana autorepresenta-se no masculino, pondo-se como detentora da Lei, substituindo o pai em sua fragilidade e trazendo à cena textual o princípio masculino. Apesar dessa possível sobreposição simbólica ao lugar do pai, a menina continua buscando-o como tal nas suas relações amorosas, como veremos na seção seguinte, quando tratarmos do jogo transferencial representado na narrativa. Observamos que, do ponto de vista da formatação do romance, o livro abre com o capítulo "O pai", indicando o lugar que essa

---

[23] Fase ou estádio do espelho: a primeira formulação dessa teoria foi feita em 1936 por ocasião do Congresso de Marienbad. Segundo Garcia-Roza (2008), esse trabalho é retomado 13 anos depois e apresentado no Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique. É o texto da exposição feita em 1949 que se encontra publicado em *Escritos* sob a denominação *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998). O estádio do espelho é um momento na história do indivíduo na qual a criança forma uma representação de sua unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Caracteriza-se pela experiência que a criança tem ao perceber sua própria imagem num espelho. Segundo Joël Dor (1989), a experiência da criança na fase do espelho organiza-se em torno de três tempos fundamentais, que pontuam a conquista progressiva da imagem de seu corpo. 1. a criança percebe primeiro a imagem que o espelho reflete como a de um ser real de que ela tenta se aproximar e tocar; é o tempo da confusão entre o si e o outro 2. compreende que o outro no espelho é apenas uma imagem e não uma realidade; ela agora sabe distinguir a imagem do outro da realidade do outro 3. reconhece que o outro no espelho é apenas uma imagem e identifica esse reflexo com a imagem de seu corpo. A fase do espelho constitui, portanto, uma etapa na formação do eu.

figura ocuparia na narrativa. Entretanto, o que encontramos não é a centralidade desse personagem, funcionando como coadjuvante para a menina/artista. Como a própria narrativa, a figura paterna vai-se destroçando, substituída por outras também frágeis e declináveis em suas funções. O pai é subtraído pela menina herói, pequeno titã, que também narra sua derrocada enquanto sujeito dono do Gozo.

Se, quando menina, Joana desejava ser herói, mais tarde, em algum momento de sua travessia, dá-se conta de que esse papel não mais lhe representa, reconhecendo-se, ainda que momentaneamente, como fracassando no desejo do pai, na promessa um dia a ele feita. Fazendo uma espécie de balanço de sua trajetória, a personagem coloca a tia morta como interlocutora e faz-lhe um desabafo, falando que agora ela reconhece como malogrado:

> [...] Mas ela tivera coisa, ah isso tivera. Um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor. Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas. Tudo lhe parecia às vezes precioso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama, ela não é amada. Você terminaria notando-o como Lídia, outra mulher – uma jovem mulher cheia do próprio destino –, observou-o. No entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe. Compreende, titia? Eu não a chamaria de herói, como eu mesma prometera a papai. Pois nela havia um medo enorme. Um medo anterior a qualquer julgamento e compreensão (PCS, p. 172-3).

Esse medo diante da existência, embora seja recorrente ao longo de suas descobertas, no final da narrativa é negado pela protagonista, quando Joana, mergulhada na pulsão dionisíaca, caminha-se rumo a uma desagregação subjetiva, afirmando a vida, afirmando o devir.

Se essa posição falocêntrica assumida por Joana não se sustentou ao longo de sua travessia, esse símbolo de completude vai ser procurado no Outro, lugar de onde emanam as figuras idealizadas do pai, do professor, de Otávio e do amante. Entretanto, essas imagens perdem seu contorno ao longo da narrativa, decaindo em sua idealização feita pela menina. O desejo então renasce sempre, produzindo novas imagens, rarefazendo-se em seus propósitos inalcançáveis. “Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia” (PCS, p. 144). Aí a protagonista identifica-se com o próprio movimento do desejo, com a estrutura vacilante dessa força inconstante. Reconhecendo-se como energia que flui de um polo a outro, Joana não parece desesperar-se nessa ausência de lugar determinado, nessa inexistência de posição confortável ao ego. Pelo contrário, admite que sua força encontra-se justamente “na imprecisão, na

imprecisão" (PCS, p. 144). Isso confirma a hipótese de que há um ganho de prazer nesse devir na qual a personagem está submersa, nessa intermitência subjetiva promovida pelos deslocamentos fantasmáticos do desejo, apesar de, em algumas situações, Joana evidenciar uma vontade de retroceder.

Esse movimento do desejo rumo ao objeto é encenado na própria estrutura da narrativa. Os títulos dos capítulos da primeira parte apresentam esse desejo que caminha cambiante entre a posse e a alucinação da coisa. Há uma alternância na forma dos títulos. O primeiro chama-se *O pai*; o segundo *O dia de Joana*; o terceiro *A mãe* e o seguinte *O passeio de Joana*. Observe que no primeiro há apenas a nomeação da coisa (apenas sintagma nominal) enquanto que no seguinte há o sintagma nominal acompanhado de outro sintagma preposicional com valor de adjunto adnominal, indicativo de posse (de Joana). Isso encena a possível captura (ainda que fantasmagórica) do objeto metonímico pelo desejo. Na segunda parte, essa posse torna-se rarefeita, como se acenasse para o deslizamento contínuo da vontade sobre as coisas e antecipasse ao leitor o trajeto inconcluso da personagem. Os adjuntos adnominais aparecem em alguns títulos, porém não mais dizem respeito à posse do objeto relativo ao desejo de Joana (*O abrigo no professor, O encontro de Otávio, O abrigo no homem e A partida dos homens*). O que encontramos nessa segunda parte do romance é uma tentativa de abrigo (repetido em dois títulos), vontade de repouso que se revela incapaz de obturar por completo a hiância subjetiva da protagonista, jogando-a mais uma vez numa "saída indiscreta pela porta dos fundos". E o romance finaliza com duas partidas simbólicas: a primeira, a dos homens (*A partida dos homens*) e a segunda e última, a da heroína (*A viagem*), acenando para o deslocamento desejante em direção a um significante que abarque o coração selvagem, um traço de sentido que presentifique a coisa.

2.2 REPUDIANDO E AMANDO MIL VEZES AS MESMAS COISAS: A REPETIÇÃO PELA TRANSFERÊNCIA

O desejo, como vimos, opera metonimicamente sobre os objetos do mundo, procurando substitutos capazes de representar o traço um dia perdido na experiência mítica de satisfação, inscrito na memória inconsciente do sujeito. Deslizando sobre os objetos, o sujeito tem sua história delimitada no campo da representação e faz dela uma repetição incansável sem que haja trégua, sem que haja descanso ou repouso. E nessa travessia em torno do furo absoluto que o sustenta, ele constrói moradas fixas e cambiantes, moldando, ainda que temporariamente, o desejo de absoluto. Isso se dá, dentre outras estratégias, através das transferências sucessivas

que o sujeito vai tecendo ao longo da vida, umas de forma mais demorada e incisiva, outras de maneira mais tênue e esparsa. Segundo Lacan (2008), a transferência é um fenômeno essencial, ligado ao desejo como aspecto nodal do ser humano, que foi descoberto antes de Freud. Trata-se ainda para Lacan (1992) de uma fonte de ficção, elemento criativo por natureza que nega a ideia de uma repetição do mesmo. Através da transferência, a repetição é sempre outra, e aí, nessa fonte de ficção, há também a produção de algo sempre novo pelo sujeito. Desse modo, [...] Na transferência, o sujeito fabrica, constrói alguma coisa. E a partir daí, não é possível, parece-me, não integrar imediatamente à função da transferência o termo ficção (LACAN, 1992, p. 176).

2.2.1 Da Transferência à Construção de um *Eros* Pedagógico

Em *Perto do coração selvagem*, o fenômeno da transferência aparece como elemento de ligação entre as personagens, enlaçando-as em seus afetos e moldando as suas relações cotidianas. Joana substitui metonimicamente o desejo pelo pai numa relação transferencial: do pai ao professor, do professor a Otávio, de Otávio ao homem-amante com quem ela se encontra clandestinamente. Sem que haja um reencontro com o objeto faltoso de forma consistente, a pulsão não se fixa em nenhum deles e o desejo, afirmado a todo custo, continua a deslizar, numa viagem sem rumo certo, mas que tem na assertiva lacaniana de "não ceder do desejo" o ponto central. A protagonista não abre mão de desejar, não cede em sua procura e parte, assegurando a possibilidade de enunciar a vontade, de manter-se viva em sua fratura subjetiva.

A heroína do romance clariciano procura no pai, como toda criança, o lugar do saber, para onde direciona sua falta. "A criança fomenta, forja uma Imagem paterna de alta estatura, de forte *status*, uma bela estátua! [...] É preciso que o pai encarne uma parte dessa autoridade [...] Esse pai é suscitado enquanto poderoso" (JULIEN, 1997, p. 56). Como esse sujeito não responde a essa função, o desejo é endereçado a outros que passam a ocupar esse lugar vazio. Na narrativa em pauta, o desejo da órfã é reportado então ao professor. Poderia ser ao tio, sujeito com quem Joana vai habitar pouco tempo depois da morte da mãe, mas, ao longo da narrativa, nenhuma menção é feita à relação da menina com esse parente. Mas, no tocante ao professor, o enredo nos apresenta algumas cenas que nos autorizam a ler esse vínculo entre discípula e mestre. Em relação a este, flagramos na narrativa tanto o enlaçamento transferencial quanto a quebra desse nó, quando a heroína percebe o declínio do ideal paterno fixado no semblante do mestre pela via da projeção.

A transferência, fenômeno estabelecido por Lacan como um dos quatro conceitos fundamentais da Psicanálise, é uma espécie de investimento libidinal sobre os sujeitos. Trata-se de um fenômeno que perpassa a vida cotidiana e surge disfarçado nos mais contraditórios sentimentos: ódio, amor, indiferença real ou fingida, confiança e desconfiança, angústia e prazer. De acordo com Pierre-Gilles Gueguen (1997), com a transferência permeando o cotidiano subjetivo, a comunicação transparente e racional é bloqueada o tempo todo por vários processos que podem se classificar sob o título geral de afetos, uma vez que estão sempre afetando a mensagem que só pode ser transmitida à custa de numerosas distorções. Nesse sentido, a transferência não é encontrada somente no domínio da clínica psicanalítica. Políticos, educadores, líderes e todos os tipos de pessoas tiveram de enfrentar problemas transferenciais em suas vidas diárias. Segundo Pierre-Gilles Gueguen (1997), os sujeitos são vitimados por esse fenômeno, pois "Qualquer escolha tem os seus riscos. Qualquer escolha é uma maneira de apostar no Outro" (p. 94) e todas essas escolhas estão perpassadas por uma relação transferencial.

Freud reconhece que quase todas as relações são atravessadas pelo fenômeno da transferência, quando afirma, num texto publicado em 1914, denominado *Recordar, repetir e elaborar* (2010a), que o paciente atualiza o material inconsciente via transferência não só na clínica, mas nas relações cotidianas de modo geral:

> [...] Devemos estar preparados, portanto, para o fato de que o analisando se entrega à compulsão de repetir, que então substitui o impulso à recordação, não apenas na relação pessoal com o médico, mas também em todos os demais relacionamentos e atividades contemporâneas de sua vida, por exemplo quando, no decorrer do tratamento, escolhe um objeto amoroso, toma para si uma tarefa, começa um empreendimento (FREUD, 2010a, p. 201).

Tomando essas ideias como parâmetro, iremos analisar a incidência do fenômeno transferencial sobre a vida de Joana a fim de evidenciar outro elemento da repetição presente na escrita ficcional de Clarice Lispector. Levamos em consideração ainda o fato de que toda escolha, num sentido mais abrangente, está sob a égide da transferência, como afirma Gueguen (1997):

> [...] Alguns de nós tentam negar o fato de que o amor interfere em nossas escolhas. Alguns podem esconder a escolha sob a capa de uma utilidade ou tradição filosófica, mas não existe escolha sem crença, nem escolha sem transferência no sentido mais amplo do termo, na medida em que a transferência é sempre uma questão de acreditar

> no saber de seu legítimo representante, seja ele político, professor, médico ou psicanalista (GUEGUEN, 1997, p. 95).

Partindo da ideia de que na transferência há essa questão de acreditar no saber do outro, podemos afirmar que Joana endereça-se ao professor repetidas vezes, transferindo-lhe a sua ausência de saber, justamente "[...] por ser sujeito da falta, por ter inscrito o registro de uma carência, é que o sujeito está em condições de transferir e, especificamente, trata-se de transferir o que nele se inscreve como sua falta de saber"(OLIVÉ, 1991, p. 154). Buscando uma resposta para sua hiância constitutiva, Joana acredita encontrar no professor aquilo que o pai não fora capaz de lhe ofertar, refugiando-se no desejo do mestre: "Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora...O professor admitia-a de novo, milagrosamente. E milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente" (PCS, p. 52)

Nesse refúgio reiterado, é bom frisar ("Fugiu mais uma vez"), Joana encontrava respostas para suas inquietações infantis, compreendendo o sentido de uma existência movida por falta, através do discurso do professor, que se faz semblante do falo:

> - Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é seu temor. Todo desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer. Compreende? (PCS, p. 52).

Nessa definição da existência, o professor apresenta para Joana as razões de sua inquietude, tenta evidenciar os motivos de tanta ânsia, de tamanha sede, que a conduz sempre a outras fontes. Aqui o mestre responde aquela outra indagação feita pela menina à professora que, por sua vez, assustada diante da questão, qual analista, reenvia-a à órfã. ("O que se consegue quando se fica feliz?" ou "Ser feliz é para se conseguir o quê?"). Nesse primeiro momento transferencial, Joana não encontra o saber buscado, uma vez que a professora não lhe oferece uma resposta plausível, mas permite que ela continue na busca. Na primeira vez a professora titubeia diante da insistência da menina e responde-lhe surpresa: "- Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras..." (PCS, p. 29). A criança então repete com insistência e a adulta enrubesce e manda a menina para o recreio a fim de, logo em seguida, chamá-la ao seu gabinete. Sem resposta ainda, a professora apresenta a seguinte proposta:

> [...] – Pegue num pedaço de papel, escreva essa pergunta que você me fez hoje e guarde-a durante muito tempo. Quando você for grande leia-a de novo. – Olhou-a. – Quem sabe? talvez um dia você mesma possa respondê-la de algum modo...[...] (PCS, p. 30).

E Joana guarda essa inquietação por toda a vida, fazendo dela a sua grande questão existencial. Agora, ela está mais uma vez diante do sujeito suposto saber, aquele a quem ela endereça sua falta, ouvindo a resposta esperada há muito tempo. Diante da escuta, a órfã goza nessa atitude, suspendendo tudo ao redor, numa fusão absoluta com o professor: "Ela continuava a ouvi-lo e era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesma estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão" (PCS, p. 53).

Nessa primeira fase da narrativa, Joana tem na figura do mestre a imagem do sujeito suposto saber. Essa fórmula foi desenvolvida por Jacques Lacan no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008) e apoia-se na enunciação que define o saber como o elemento determinante da idealização do sujeito, não importando de que saber se trata ou mesmo em que campo ele se desenvolva. Para Carlos Olivé (1991), no lugar onde o sujeito reconhece um saber, ele responde por meio da idealização. Isso, que é da ordem geral, dentro do campo específico da Psicanálise define-se como efeito da transferência. A partir desse efeito, o sujeito ama o saber e procura, simultaneamente, ser amado a partir desse lugar localizado do saber. "Portanto, basta que o sujeito acredite ou suponha que outro possua esse saber, que lhe falta, para que transfira para esse Outro – a partir daí denominado com maiúscula – e o invista da condição de Ideal do ego do sujeito" (OLIVÉ, 1991, p. 153).

Investindo nessa idealização, logo Joana está apaixonada pelo mestre. Ainda nessa conversa, há cenas em que esse amor de transferência fica explícito: "Num súbito movimento, antes de se interpretar, o professor estendeu-lhe a mão por cima da mesa. Joana estremeceu de prazer, deu-lhe a sua enrubescida" (PCS, p. 55). A mão, segundo Chevalier e Gheerbandt (2006), é um emblema real, instrumento de maestria e signo de dominação. Na cena descrita, o domínio está com o mestre ("estendeu-se por cima") e a subjugação, do lado da menina ("deu-lhe a sua enrubescida") que, em seu estado de afeto, permite que isso aconteça, ainda que lhe envergonhe ("enrubescida"). Essa cena faz, de certo modo, uma alusão a um suposto ato sexual idealizado pela menina quando se destacam na cena os papeis ativo e passivo exercidos pelo homem e pela menina, respectivamente.

Aí a pequena já demonstra a transferência efetivada, manifestando-se como uma procura por amor. Quanto às manifestações desses fenômenos, Freud (1996f), no artigo "A

transferência", afirma que elas aparecem de forma semelhante tanto na menina como no menino e se manifesta sob várias maneiras, tais como:

> [...] uma apaixonada exigência de amor, ou sob formas mais moderadas; em lugar de um desejo de ser amada, um jovem pode deixar emergir um desejo, em relação a um homem, idoso, de ser recebida como filha predileta: o desejo libidinal pode estar atenuado num propósito de amizade inesperável, mas idealmente não-sensual (FREUD, 1996f, p. 443)

Essa procura por amor encenada nesse jogo transferencial é também reconhecida pela menina, ainda que não consiga externalizar de imediato: "[...] E amava aquele homem como se ela fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse, a fustigasse". (PCS, p. 56). Nesse fragmento, a órfã evidencia o quanto resistiu ao afeto, quando se compara a uma erva frágil, incapaz de manter-se em pé diante da impetuosidade do vento que a dobra, castigando-a. As imagens aí presentes também remetem ao campo do erotismo idealizado inconscientemente pela menina e aos papeis ativo e passivo. Erva e vento são elementos que nos reportam ao universo da fecundação. É o vento quem espalha o pólen sobre as ervas, fecundando-as. Além disso, o verbo fustigar, além de significar castigar, maltratar, significa também bater com vara, açoitar, remetendo ao campo da sexualidade, do desejo erótico, quando a menina goza numa posição masoquista diante da ação do vento/professor que a maltrata com a vara/falo. Na cena da transferência, o amor consiste em um fantasma recoberto por nossas idealizações, como afirma Lacan no seminário *A transferência*. Para Nasio (2007), o ser amado torna-se para o sujeito aquilo que ele forma no seu espírito para uso de seu desejo. Nesse caso, "Amamos o que criamos" (NASIO, 2007, p. 19). Além disso, no amor, trata-se ainda de "dar o que não se tem (LACAN, 1992, p. 126), de ofertar ao outro a falta, um lugar vazio. Clarice parece pensar algumas vezes de forma semelhante quando afirma: "[...] o amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor" (DM, p. 211). Nesse caso, o professor faz-se *agalma*, enfeite, ornamento, joia preciosa, objeto parcial para o desejo de Joana, revestido de toda idealização pela menina. Da mesma forma que n*O banquete* há agalmata em Sócrates e isso provocou o amor de Alcebíades, em *Perto do coração selvagem* também acontece algo semelhante. Há no professor algum traço que fascina e paralisa a órfã Joana, há um encantamento que a deixa enamorada por "acreditar" que aí se encontram rastros do objeto perdido, o objeto precioso.

Segundo Christiane Lacôte (1996), o termo *agalma* evoca a irredutibilidade do desejo cujo objeto enreda-se numa dialética. O *agalma* é o objeto *a* preso na dialética do Outro e

representa o momento de clarão fugaz "que pontua no objeto o enigma do real afirmado por um desejo que é sempre o desejo do Outro" (LACÔTE, 1996, p. 17).

Mais tarde, com a chegada da esposa do mestre, o amor de Joana começa a ser mais evidenciado ao leitor, quando a narradora traz à tona os sentimentos de ódio e de inveja da menina em relação a esta mulher ("Olhou-a fugitivamente, abaixou os olhos cheia de raiva" (PCS, p. 56) ou ainda "[...] quanto aquela mulher era odiosa,[...]" (PCS, p. 57)). Por meio do fluxo de consciência, o leitor tem acesso aos sentimentos mais íntimos da protagonista, que se sente vencida em relação à esposa do mestre: "Com o professor, dizia ela brincando com intimidade, e era branca e lisa. Não miserável e sem saber de nada, não abandonada, não com os joelhos sujos como Joana, como Joana!" (PCS, p. 59).

Em outra cena, Joana repete diante do professor uma ação semelhante a que fizera com o pai, tempos atrás. Não encontrando no outro aquilo que deseja, a órfã age a fim de ser desejada pelo pai/professor, com o intuito de ser amada por ele(s). Na cena com o progenitor, a menina chora, faz-se vítima, mostrando-se abandonada para causar comoção no outro. A cena primeira é narrada nos seguintes termos:

> Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando.
> - Mas que é isso, menininha? – pega-a nos braços, olha sem susto o rostinho ardente e triste. – O que é isso?
> -Não tenho nada o que fazer (PCS, p. 17).

Na casa do professor, movida por um amor ainda inconfessável, envergonhada com a situação e com sua idade (ainda não era moça), inferiorizada diante do amor do mestre pela esposa, Joana depara-se novamente com o desejo contrariado e faz-se vítima novamente, atua para ser desejada, chora para ser amparada pelo pai/professor. Agora a voz que narra nos relata a cena da seguinte maneira:

> Joana se levantou para ir embora e de repente, antes mesmo que pudesse perceber seu próprio gesto, sentou-se de novo. Debruçou-se sobre a mesa e começou a chorar escondendo os olhos. Ao redor era silêncio e ela podia ouvir os passos abafados e vagarosos de alguém no interior da casa. Passou-se um longo minuto até sentir sobre a cabeça o peso leve, macio, a mão. A mão dele. Ouviu o som oco do coração, deixou de respirar. Concentrou-se inteira sobre os próprios cabelos que viviam agora acima de tudo, enormes, nervosos, grossos sob aqueles dedos estranhos e animados. Outra mão levantou-lhe o queixo e ela deixou-se examinar submissa e trêmula.
> -Que foi? – perguntou ele sorrindo. – Nossa conversa? (PCS, p. 57)

A mão do mestre mais uma vez erotizada cai sobre a menina. É o pai que protege, que domina e ampara ao mesmo tempo. Impor as mãos sobre a cabeça tem um sentido de

transferência de poder e de bênção no universo cristão. Tem-se na cena descrita, uma reverberação do rito da imposição das mãos ("até sentir sobre a cabeça o peso leve, macio, a mão"). Segundo John McKenzie, conhecido biblista americano, (2011), esse ritual possui simbolismos múltiplos e é muito antigo em Israel. O ofertante estende as mãos sobre sua vítima submetida ao sacrifício, para simbolizar que a vítima lhe pertence. Na bênção, a imposição das mãos é símbolo de comunicação e nesse caso, a bênção é concebida como realidade substancial que passa de quem dá a quem a recebe, como na passagem do *Gênesis*, em que Israel abençoa seus netos, os dois filhos de José. Vejamos a passagem bíblica:

> Israel viu os dois filhos de José e perguntou: 'Quem são estes?' – 'São os filhos que Deus me deu aqui,' respondeu José a seu pai; e este retomou: 'Traze-os perto de mim, para que eu os abençoe.' [...]
> José tomou a ambos, Efraim com sua mão direita para que ficasse à esquerda de Israel, Manassés com sua mão esquerda para que ficasse à direita de Israel, e os aproximou dele. Mas Israel estendeu a mão direita e a colocou sobre a cabeça de Efraim, que era o mais novo, e a mão esquerda sobre a cabeça de Manassés, cruzando as mãos – embora o mais velho fosse Manassés. Ele abençoou a José, dizendo: (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 97-8).

Em *Perto do coração selvagem*, no trecho em pauta, temos uma vítima que se deixa sacrificar em seu desejo de amor. Impor as mãos significa aí transmitir alguma coisa, deixar a energia do desejo ganhar forças e se propagar sobre o corpo de Joana, que se rejubila em gozo e prazer extremos ("os próprios cabelos que viviam agora acima de tudo, enormes, nervosos, grossos sob aqueles dedos estranhos e animados"). Ao mesmo tempo, nesse ato realizado pelo mestre, há uma passagem para o corpo da menina do desejo do pai fixado na figura do professor. Enquanto na cena bíblica impor a mão sobre a cabeça significa dar a bênção, transmitir a vida e desejar que ela se fecunde e se multiplique, no texto lispectoriano, essa ação traz consigo um viés erotizado pela fantasia da menina. Ser tocada na cabeça pelo professor significa imaginariamente para Joana ser dominada sexualmente pelo homem ("submissa e trêmula"). Observe que a mão do mestre pesa sobre a cabeça e os cabelos da menina, dois símbolos de resistência agora subjugados pelo professor. Além do domínio, este tenta, com a outra mão, reanimar a menina, desviar a libido para outro curso, quando levanta seu queixo e pergunta sobre a razão daquela postura da órfã.

A cena se repete agora. A mesma tentativa de fazer-se desejada, a mesma investida emocional sobre o desejo do outro. Para Lacan (1992), na transferência há uma reprodução em ato, como o que Joana realiza diante do professor. Para o psicanalista francês, "A presença do passado, pois, tal é a realidade da transferência. [...] É uma presença um pouco mais que presença – é uma presença em ato, e como os termos alemães e franceses o indicam, uma

reprodução" (LACAN, 1992, p. 176). Entretanto, embora trate de uma reprodução, essa repetição abarca sempre novos sentidos, pois implica um lugar de criação e não meramente lugar de reprodução do mesmo:

> O que não é evidenciado o bastante naquilo que se diz comumente é em quê essa reprodução se distingue de uma simples apassivação do sujeito. Se a reprodução é uma reprodução em ato, então existe na manifestação da transferência algo de criador. Este elemento me parece essencial articular. (LACAN, 1992, p. 176).

A transferência é, portanto, uma repetição daquilo que possui a mesma forma a partir de uma outra cena, produzindo uma outra coisa. Joana repete, via transferência, o desejo pelo pai diante do professor, mas produz novos sentidos, quando a cena ganha uma outra dimensão. Por meio da ação transferencial, o passado é revivido no presente. Segundo Rafael Paz (1991), esse passado, que a partir de fixações reitera montagens fantasmáticas e busca nos circuitos pulsionais e em sua inercialidade recursos para a insistência, torna-se prospecção, quando dá lugar a um presente que continua sendo o que foi.

Depois dessa cena acima analisada, a pequena heroína sente-se incompreendida em sua intenção pelo professor. Após a pergunta do mestre a respeito da causa de seu choro, ela respondeu que era porque "sou feia". O amado, de imediato, não compreende (ou finge não compreender) a reação da discípula e tenta reanimá-la. Esta, por sua vez "fitou-o dentro das últimas lágrimas. Como explicar-lhe? Não queria consolo, ele não entendera" (PCS, p. 58). Queria amor. Não mais podendo esconder seu desejo, a protagonista então lhe afirma que podia esperar até que ficasse bonita e pronta para ele, tal como sua esposa. Diante disso, o mestre toma consciência do que estava acontecendo e sente-se culpado, mas uma culpa permeada por desejos:

> A culpa era dele mesmo, foi o seu primeiro pensamento, como uma bofetada em seu próprio rosto. A culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado – não fuja, não fuja, –, pensando que seria impunemente, sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente. E antes que pudesse conter seu pensamento – as mãos crispadas sob a mesa – ele veio impiedoso: o egoísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava. Oh, como se odiava por ter pensado nisso. "Ela', a esposa, era mais bonita? A 'outra' também o era. E a 'outra' de hoje à noite, também. Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as pernas nervosas, seios ainda por nascer – o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura –, quem era como água clara e fresca? A fome da velhice que se aproximava. Encolheu-se aterrorizado, furioso, covarde (PCS, p. 58-9).

Joana tem, logo após a chegada da esposa do professor e a interrupção da cena, um vislumbre subjetivo, tomando consciência de que o que nutria por aquele homem era, de fato, amor. "Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio (PCS, p. 61)". Além disso,

toma mais uma vez consciência da falta, da solidão que anda misturada à sua matéria, à sua existência. “Lembrou-se de que se separara realmente do professor, que depois daquela conversa jamais poderia voltar... Sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha...” (PCS, p. 61). Depara-se com o real da falta e mais uma vez, descobre sozinha que o professor também não tem as respostas para suas inquietações, não pode vir em socorro de suas angústias, não sustenta seu desejo, não possui o falo simbólico. O professor cai em seu lugar ideal de sujeito suposto-saber:

> [...] tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça? Nem a eles, nem a ninguém. Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? e ouvir: também não sei, como o professor respondera. O professor ressurgia à sua frente como no último instante, inclinado para ela, assustado ou feroz, não o sabia, mas recuando, isso, recuando (PCS, p. 62).

Com a reiteração do verbo recuar no final do excerto, o narrador evidencia a queda da idealização ou, ao menos, o início dessa queda, pois o mestre não mais responde como tal diante da demanda de amor reportada por Joana. Não mais se comporta como alguém que detém o saber/falo, que pode oferecer a menina uma resposta para sua demanda, mas o professor é alguém que retrocede, que desiste de um projeto, tornando-se fraco perante a idealização da menina. Joana agora não vê mais o professor como vira há pouco: “[...] cheia de uma dor que lhe dificultava engolir a saliva, o belo contraste entre os dois seres. Os cabelos dele ainda negros, seu corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (PCS, p. 56). Aqui o educador é percebido com os olhos da idealização. O homem, superior a sua espécie, é um verdadeiro herói em sua estatura e poder. O professor funciona como lugar do saber porque encarna algum saber que intriga a protagonista, exatamente porque lhe escapa. A esse lugar a quem é creditado o saber, Lacan denomina de o grande Outro, o “ser” a quem nos dirigimos “como se ele fosse a garantia do bom andamento das coisas, lugar de onde emanaria a verdade última de nós mesmos” (MAURANO, 2006, p. 27).

A queda da idealização em relação ao professor acontece definitivamente quando Joana já era adulta e estava em vésperas do casamento com Otávio. A moça ainda nutria um resto de afeto transferencial pelo mestre, pois sente-se como traindo-lhe com o casamento. Queria então “encontrá-lo, senti-lo firme e frio, antes de ir embora” (PCS, p. 113). Além disso, a protagonista procura nessa figura o lugar do falo perdido, como fica evidente nessas linhas: “Queria rever o professor, sentir seu apoio. E quando lhe surgiu a idéia de visitá-lo, acalmara-se aliviada (PCS, p. 113)”. Isso se dá, portanto, porque ele “haveria de lhe dar a palavra justa. Que palavra?” (PCS, p. 113). Esse lugar simbólico, o lugar do pai, que Joana pede com insistência não é

encontrado e ela já pressente isso. A cena descrita é cheia de elementos relativos à decadência, contrastando com o sentimento da heroína:

> Sabia que o professor adoecera, que fora abandonado pela mulher. Mas apesar de envelhecido, encontrara-o mais gordo, o olhar brilhante. Também temera a princípio que a última cena em comum, quando fugira assustada para a puberdade, dificultasse a visita, deixasse-os em mal-estar naquela mesma sala estranha e sonsa onde agora a poeira vencera o brilho. (PCS, p. 114).

Observemos a presença de vários elementos que convergem para a criação de um ambiente/atmosfera em declínio: "adoecera", "abandonado", "envelhecido", "poeira" "vencia". As outras descrições que aparecem logo em seguida dão o golpe fatal na imagem do mestre. Vejamos:

> O professor recebera-a com ar sereno e distraído. Com as olheiras escuras, parecia uma fotografia antiga. Fazia perguntas a Joana e mal ela iniciava a resposta ele deixava de ouvir, como enfim desobrigado. Várias vezes se interrompia, a atenção voltada para o relógio e para a mesinha dos remédios. Ela olhava ao redor e a meia escuridão era úmida e ofegante. O professor parecia um grande gato castrado reinando num porão (PCS, p. 114).

Nessa cena, o professor não tem mais a vitalidade de antigamente, mas, ao contrário, é representado sob a égide da morte: "ar sereno", "fotografia antiga" "remédios" "meia escuridão", "úmida", "porão". Aqui o papel se inverte: não é mais o mestre quem responde e escuta atento a menina, mas endereça o saber à jovem através das indagações. Na cena anterior da infância da menina, o professor "falava a tarde toda" (p. 52), "seus olhos eram fortes" (p. 56), sua atenção era concentrada, cabelos negros, "seu corpo enorme", maior que um homem. Aqui tudo transmuda: desatento, fraco, calado e "grande gato castrado" Esse significante aponta para a morte em dois sentidos. Primeiro, morte física do professor em sua virilidade (castrado) e em sua saúde. Segundo e principal, morte do ideal simbólico transferido por Joana ao mestre. De acordo com Manfred Lurker (2003), visto como animal noturno num contexto lunar, o gato é considerado sobretudo animal simbólico do feminino, seja na esfera das deusas-mães, como ser próximo às bruxas ou, em desenhos infantis, caracterizando mãe e irmã. Nesse sentido, o professor é despido da *imago* paterna, do lugar do pai e ganha o estatuto feminino, enfraquecido em seu papel, privado do falo.

As cenas seguintes do capítulo dedicado ao mestre ("O abrigo no professor") continuam a confirmar essa queda, quando Joana "descobria que ele era apenas um velho gordo ao sol, os ralos cabelos sem resistir à brisa, o grande corpo largado sobre a cadeira. E o sorriso, meu Deus, um sorriso" (PCS, p. 114). E assim, ela "via humilhada e perplexa seu pescoço escuro,

enrugado" (PCS, p. 116). Aqui Joana, definitivamente, apercebe-se da queda do manto de Noé, imagem bíblica tomada por Philippe Julien (1997) para evidenciar a degradação do pai em sua função paterna. Só que no texto de Clarice, Joana vê essa queda através da imagem do mestre, substituto transferencial da figura paterna. O falo, aí representado na imagem do pescoço enrugado, já não mais sustenta o desejo de Joana!

A cena bíblica em que é descrita essa imagem da queda do manto diz respeito ao momento em que Noé, embriagado pelo vinho, é visto, em sua nudez, pelo filho Cam, que, posteriormente, relata o fato aos outros irmãos.

> Noé, o cultivador, começou a plantar a vinha. Bebendo vinho, embriagou-se e ficou nu dentro de sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus irmãos. Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costas, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez de seu pai (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 46).

De acordo com Carlos Eduardo Leal (1997), degradado, bêbado, Noé é um pai caído de sua santa condição de repurificar a terra, que havia se tornado um antro de maldades entre os homens. Quanto ao manto, ele afirma que, mais que cobrir a nudez do pai, serve para idealizá-lo enquanto figura de adoração. O pai, recoberto pelo ideal, é aquele que não morre e, não entrando na dialética da morte, ele se torna antes de tudo, um pai com poder ilimitado. Ainda quanto ao manto, afirma que "tem a propriedade de ser inviolável ou de tornar o seu conteúdo inviolável; ou, ainda, de manter aquilo que ele envolve a salvo de ataques ou violações profanas. O manto tem a característica de envolver o seu conteúdo numa bruma de áurea e mistério" (LEAL, 1997, p. 103).

Aqui constatamos a gênese de um *eros* pedagógico na obra de Clarice Lispector que terá seu apogeu no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). A figura do professor, variante da imagem do pai, conforme Affonso Romano de Sant'Anna (2012), aparece em alguns contos de *Laços de família* (1960, veja "Preciosidade", "Começos de uma fortuna" e "O crime do professor de matemática"), de *A legião estrangeira* (1964, confira "Os desastres de Sofia" e "A mensagem"), em *Perto do coração selvagem*, como já analisamos, em *Uma aprendizagem* e em *A maçã no escuro* (1961).

Para Carlos Mendes de Sousa (2012), a figura do professor desdobra-se em várias outras na obra de Clarice Lispector. Ele representa a "figura da ordem contra a qual se escreve a literatura de Clarice Lispector" (SOUSA, 2012, p. 246). Além do representante do poder, o professor é também, segundo o mesmo crítico português, "o representante e transmissor de um

saber e de uma escrita, sancionados pela autoridade que o poder lhe confere" (SOUSA, 2012, p. 247). O autor de *Clarice Lispector*: figuras da escrita (2012) identifica uma pedagogia da aprendizagem na obra da autora brasileira que se encontra justamente "no modo inquiridor que atravessa essa obra" (SOUSA, 2012, p. 249). Essa pedagogia apresenta-se, de forma mais contundente, através da interrogação, estratégia que desestratifica o saber instituído, cria a dúvida e provoca o conhecimento. Para Judith Grossmann (1980), a figura paradigmática do professor na obra de Lispector representa a tradição e os valores do sistema social. Portanto, quando percebemos, através da análise de *Perto do coração selvagem*, a derrocada dessa figura exposta em sua fragilidade, constatamos a crítica feita por Clarice Lispector a esse sistema incompatível com a vida que se projeta na representação ficcional da autora. As bases desse sistema social (o pai/professor com seu conjunto de valores) encontram em decadência, o que acaba arruinando também a vida, bem maior na obra da autora e a favor da qual combatem suas protagonistas.

Em *Lições dos mestres*, George Steiner (2005), elabora uma reflexão entre saber e poder, confiança e paixão ao abordar a relação de mestres e alunos, tomando como exemplos Sócrates e Platão, Jesus e seus discípulos, Virgílio e Dante, Heloísa e Abelardo, os sábios do confucionismo e do budismo, Edmund Husserl e Heidegger, e a devoção mundial entre os seguidores da musicista Nadia Boulanger. Nesse livro, Steiner destaca um complexo arranjo de tradições e disciplinas e, para tanto, recorre a três grandes temas: o poder do mestre em explorar a dependência e a vulnerabilidade do discípulo; a ameaça de subversão e traição do mentor por seu pupilo; e a troca recíproca de confiança e amor, de aprendizagem e instrução entre os dois envolvidos no processo. Nessa última estrutura de relações está o que ele chamou de "eros de confiança recíproca e, de fato, de amor" (STEINER, 2005, p. 12). Interessa-nos aqui a ideia de *eros* pedagógico desenvolvida pelo autor ao tratar das relações entre Mestre e Discípulos, principalmente entre Sócrates e Platão e entre Jesus Cristo e seus discípulos. O erotismo, como evidencia Steiner, tanto disfarçado ou declarado, fantasiado ou realizado, está entretecido no magistério, nas fenomenologias entre professor e aluno. Desse *eros* nascem atitudes variadas na relação criada entre os dois polos envolvidos na aprendizagem: "impulsos de fidelidade amorosa, de confiança, de sedução e de traição integram o processo de ensino aprendizagem. O *eros* da aprendizagem, da imitação e da subsequente liberação é tão suscetível a crises e a rupturas como o do sexo" (STEINER, 2005, p. 162). Em *Perto do coração selvagem* essa "docência amorosa" é perpassada por amor e submissão, desejo e repulsa, revelando uma

carência nessa figura do poder, símbolo da lei[24]. Essa exposição do lugar decaído se dá, como vimos, através do fenômeno da transferência. Em "Os desastres de Sofia", conto de *A legião estrangeira*, o *eros* pedagógico reaparece representado na ficção lispectoriana de maneira semelhante ao do romance inaugural. Aqui Sofia é a sedutora, tentando recolocar o professor na sua função de Mestre, de detentor do falo, fonte do saber. Esse lugar fora perdido quando ele abandonara o trabalho anterior, "mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário" (LE, p. 11). A partir daí, segundo a narradora, o homem começa a internalizar essa posição de fracasso, que se refletia nos traços físicos e psicológicos ("o professor era gordo e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos" (LE, p. 11) ou "homem forte de ombros tão curvos" (LE, p. 11)). Nessa tentativa, Sofia estabelece um jogo em que, fascinada, tenta a todo custo redimir o seu mestre e amado. "Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava" (LE, p. 12). Sofia, "tornara a sua sedutora", pois caíra em suas mãos "a tarefa de salvá-lo pela tentação" (LE, p. 13). Uma verdadeira oposição cria-se nesse jogo de sedução. Enquanto o professor mantinha-se preso ao sistema de valores decaídos, a menina "era obrigada a arrastá-lo para o meu lado, pois o dele era mortal" (LE, p. 13). Esse era o lado do autocontrole, do princípio de realidade, da conformação ao sistema de valores morais. Sofia passa então a viver em função dessa tarefa quase impossível, exercendo total controle sobre ele.

> É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o acossava com o olhar: a tudo o que ele dizia eu respondia com um simples olhar direto, do qual ninguém em sã consciência poderia me acusar. Era um olhar que eu tornava bem límpido e angélico, muito aberto, como o da candidez olhando o crime. E conseguia sempre o mesmo resultado: com perturbação ele evitava meus olhos, começando a gaguejar. O que me enchia de um poder que me amaldiçoava. E de piedade. O que por sua vez me irritava. Irritava-me que ele me obrigasse uma porcaria de criança a compreender um homem (LE, p. 16)

Há uma subversão dos papeis, como acontece em algum momento na relação mestre-discípulo em *Perto do coração selvagem*. Sofia é a que detém o saber, presente no seu próprio nome (do grego *Sophia*: sabedoria, ciência). Esse controle sobre a situação aufere-lhe gozo e sofrimento. Enquanto a menina Joana vê passivamente a queda desse ideal, Sofia tenta a todo custo reativá-lo. O sujeito da narrativa quer ser amado, ser compreendido em seus desejos e não, como acontece, proteger o outro, ampará-lo em sua fragilidade. Parece que, ao buscar no

[24] A figura do professor também é um lugar de repetição do saber que, por sua vez, não deve ser esgotado. Quando isso cessa, o desejo perde o encanto e o sujeito se reporta a outro com sua demanda.

mestre esse ideal de força, o herói em quem toda criança projeta suas fantasias, Sofia desloca, via transferência, a figura paterna, tal como fizera Joana. O pai aqui também é esse ser enfraquecido em seu ideal, sujeito que sucumbe às máscaras da fantasia da criança:

> Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, a de meu pai, por exemplo, **que era mais desprevenido que eu**. Mas como me foi difícil engolir a seco essa alegria que tão irresponsavelmente eu causara! Ele parecia um mendigo que agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada (LE, p. 22-3, grifo nosso).

Aqui Sofia descreve o seu estado de revolta e decepção diante da fisionomia do professor quando lhe elogia pela produção textual. O sorriso do mestre expunha a sua própria feiura, a sua parte mais inocente, como afirma a narradora. Com isso, "ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu em grandes mentiras" (LE, p. 23). Com o coração batendo de desilusão pela descoberta que fizera (o professor era também uma criança que acreditava em grandes mentiras), a saída era correr, fugir daquilo que lhe revelara. "Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção dos adultos" (LE, p. 23). Entretanto, essa idealização é despedaçada pela figura do professor. Mais uma vez encontramos na ficção de Lispector esse ideal rasgado, Noé decaído em sua função pela via indireta, aqui também pela metonímia do mestre/pai.

> E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. **Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente** nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência... (LE, p. 24, grifo nosso).

Esse ídolo caído, concebido pelo olhar fantasmático da menina como rei da Criação, é percebido agora com os olhos da piedade. "Coitado daquele rei da Criação" (LE, p. 24). Aqui há outro deslocamento metonímico operando sobre a figura paterna. Deus aqui também decai de sua função de rei e, portanto, de pai protetor da prole. Com isso, tal como Joana, Sofia tem consciência da profunda solidão que acompanha o indivíduo na sua jornada. A saída é ela mesma, já que o adulto também é um ser fracassado. Sem Deus, sem pai, sem professor e sem amparo do adulto, cabe a ela própria descobrir os caminhos do amor: "... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias." (LE, p. 26).

Como os outros motivos criam outras histórias, ou, como ainda diz a narradora "um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um só" (LE, p. 12), vamos

encontrar esse mesmo tema da relação mestre-discípulo de forma bem mais desenvolvida em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) no qual Lispector compõe uma verdadeira teoria do *eros* pedagógico.

A narrativa inteira de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* gravita em torno da relação entre o casal Lóri e Ulisses num aprendizado rumo ao prazer. O livro narra a história de Loreley (Lóri), professora primária que abandona a casa dos pais em Campos para morar no Rio de Janeiro, em busca de uma liberdade maior. Ao conhecer Ulisses, professor de Filosofia, começa a desenvolver uma nova experiência na tentativa de encontrar o amor em sua totalidade. Por meio de sua inteligência, o mitológico Ulisses ajuda a sereia Lóri na sua travessia interior em busca da aprendizagem do prazer. Essa aprendizagem constrói-se a partir da linguagem, da percepção e da sensação, numa imersão completa do corpo nesse jogo conduzido pelo outro, mas que desemboca no encontro profundo de si mesmo. Lóri precisa, nessa aprendizagem, descobrir o outro para descobrir-se a si mesma, sabendo transitar entre a dor e o prazer para tornar-se verdadeiramente humana, porque "A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano" (ALP, p. 31).

A relação que se trava no livro, embora Lóri também seja professora, é a de mestre-discípulo, em que o jogo de sedução funciona como impulso nesse aprendizado solitário. A sereia aprisiona e faz-se presa nessa rede de saberes, conduzindo a si mesma rumo ao mar interior, conturbado pelas emoções desordenadas e desconhecidas. Ulisses, o sábio filósofo, detentor do saber, funciona aí como "o modelo idealizado por Lóri para si mesma" (PAIXÃO, 1993, p. 11). Segundo Sylvia Paixão (1993), esta primeira identificação torna Ulisses o ser perfeito que Lóri não apenas quer ter, mas que também deseja ser. A partir dessa idealização, Lóri empreende a própria travessia de Ulisses, como tentativa de trazer para si o outro que deseja ser e possuir. Ele, por sua vez, absorve uma Penélope que, paciente e fiel, espera a chegada do ser amado. Nessa rede de identificações, portanto, "desenvolve-se o desejo de se fundir com o outro, trazer o outro para si numa espécie de incorporação" (PAIXÃO, 1993, p. 11).

Inicialmente Lóri não se sente à vontade para se lançar nessa relação que a conduzirá à aprendizagem do prazer. "Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar e ela mesma aprender" (ALP, p. 14). Aos poucos, vai aprendendo o *Cântico dos Cânticos*[25], aprendendo a viver, a não cortar a dor, a amar, sobretudo. Entretanto, essa travessia subjetiva esbarra em obstáculos, o maior deles, ela mesma. "Tenho sido a maior

[25] O *Cântico dos cânticos* é, segundo Olga de Sá (2004) o paradigma tomado por Clarice Lispector para fazer a reversão paródica em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

dificuldade no meu caminho" (ALP, p. 55). Antes de chegar ao outro, Lóri "precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo" (ALP, p. 59). Apesar do esforço, Ulisses considera a discípula "o pior de meus alunos" (p. 62), mas jamais desiste dela. Sozinha nessa vereda ("Ela estava só[26] [...] O humano é só" (ALP, p. 79)), Lóri quis retroceder, "Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais!" (ALP, p. 79). Resta-lhe admitir seu estado de desamparo e cumprir a viagem. "Seu anjo da guarda a abandonara. Era ela mesma que tinha que ser sua própria guardiã" (ALP, p. 80). Reintroduzida na água, Lóri renasce do mar, consumando a união consigo mesma. "Agora ela está toda igual a si mesma" (ALP, p. 85). Recém-nascida, vai reaprendendo a se colocar no mundo, como Sísifo em seu trabalho repetido e incansável: "ela era daqueles que rolam pedras durante a vida toda, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos polidos e brancos" (ALP, p. 122).

"Mas era primavera" e Lóri pressentia os primeiros calores, as primeiras doçuras do ar, a primeira calidez fresca. "E agora era ela quem sentia a vontade de ficar sem Ulisses, durante algum tempo, para poder aprender sozinha a ser" (ALP, p. 132). Ansiosa e determinada, ela "continuou na sua busca do mundo" (ALP, p. 136). "Mas sua busca não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era, o que de repente se transformava numa dificuldade intransponível" (ALP, p. 139). Subvertendo o mito de Eva, Lóri come a maçã e "entrava no paraíso" (ALP, p. 146). Num estado de epifania, ela tem o mundo como ele é, "era como se o corpo todo acabasse de sair de um sorriso suave. E saíra melhor criatura do que entrara" (ALP, p. 150). O último capítulo do romance narra o momento da entrega, do encontro de si no outro. Aqui também reencontramos a presença da idealização da figura do professor enquanto pai, enquanto herói. Diferente dos outros textos já analisados em que a figura aparece decaída, aqui Ulisses não consente que a idealização enfraqueça, permitindo que o desejo de Lóri continue amalgamado nesse ideal. Vejamos como isso se dá na narrativa!

Ulisses ajoelha diante da mulher amada, "sem humilhação, mas com uma atitude inesperada de devoção e também pedindo clemência para não se ferirem no primeiro nascimento" (ALP, p. 160). Trazendo à luz a imagem da Pietà, o homem ajoelhava-se diante da mulher como diante da mãe, repetindo outra cena, universal na vida de todo ser humano

[26] Este trecho nos remete à epígrafe de *Perto do coração selvagem*, retirada de Joyce. A solidão, portanto, parece ser um dos grandes temas encontrados na obra de Clarice Lispector. A própria autora foi um ser muito solitário, ainda que acompanhada pelos seus. Suas viagens intensificaram bastante esse estado e isso pode ser acompanhado ao longo de suas cartas enviadas a parentes e amigos. Isso merece ainda um estudo aprofundado a fim de estabelecer o lugar da solidão no universo ficcional dessa autora.

segundo a Psicanálise de orientação freudiana: a cena edípica, quando a mãe é o primeiro objeto de amor para o filho e é buscado nas outras relações que esse filho estabelece ao longo de sua vida. Embora sinta prazer na atitude de Ulisses ("era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente" (ALP, p. 160)), Lóri também é tomada pelo medo de que esse homem, ajoelhado diante dela, tornasse fraco, dependente de sua proteção.

> Lóri só tinha um medo: de que Ulisses, o grande Ulisses cuja cabeça ela segurava, a decepcionasse. Como seu pai que a sobrecarregara de contraditórios: ele a transformara, ela, sua filha, em sua protetora. E ela, na infância, não pudera olhar sequer o pai quando este tinha uma alegria, porque ele, o forte, o sábio, nas alegrias ficava inteiramente inocente e tão desarmado. Oh Deus, o pai se esquecia por uns momentos que era mortal. E obrigava ela, uma menina, a arcar com o peso da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morriam. Nesses instantes em que ele esquecia que ia morrer, ele a transformava menina em Pietà, a mãe dos homens (ALP, p. 161-2).

No fragmento visualizamos a presença da fragilidade da figura paterna que precipita a menina para uma função adulta: mãe dos homens, a que acolhe nos braços o Deus/pai morto. Esse mesmo pavor agora é projetado na figura do amante. "Mas com Ulisses estava sendo diferente. Ele nunca fora humilde no amor, por deslumbramento, se tornava humilde" (ALP, p. 162). Ambos ajoelhados, num tom de igualdade, encontram-se no beijo e se amam demoradamente, crendo na transformação de dois em um. "A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um" (ALP, p. 167). Ambos modificam-se a partir desse encontro. "Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas" (ALP, p. 168). Nesse lugar de homem apenas, "Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual" (ALP, p. 168), como "a infeliz heroína que se despe" (ALP, p. 169). Desidealizados, encontram-se no plano humano. "No amor, também o sábio perde-se, torna-se um homem comum. Diante do mar bravio e dos rochedos e da travessia, Ulisses é, mais uma vez, o homem em luta, assim como Lóri, em luta, ainda que agora fosse novo: os dois pertencendo a si mesmos e um ao outro" (TAVARES, 2012, p. 109). O *eros* pedagógico aqui dissolve as oposições sem que haja a hierarquia discípulo-mestre; os dois caminham agora numa mesma direção, dando continuidade ao aprendizado, repetindo na continuação. "Assim como no começo a narrativa se apresenta continuando um movimento de escrita, ela termina com o indício (dois pontos de continuação), de que prosseguirá, para além do romance, a dialogação, apenas interrompida, que a polarizou" (NUNES, 1989, p. 82).

2.2.2 As Armas Depostas de um Herói: Otávio e a Desfiguração do Ideal

Retomemos a análise de *Perto do coração selvagem*. Com o mestre decaído em sua função, o desejo de Joana desliza para outra figura, Otávio, com quem ela se casa, mas tem nesse enlace a certeza de que ele não seria suficiente para aplacar sua fome. Mais uma vez Joana cria um fantasma e apoia seu desejo. Segundo Lacan (2002), "o desejo humano tem essa propriedade de ser fixado, de ser adaptado, de ser coaptado, não a um objeto, mas sempre essencialmente a um fantasma" (p. 29). Fadado ao fracasso desde o início, esse casamento se sustenta no distanciamento. Joana almejava o novo, a diferença, a vida em sua potencialidade; Otávio, por sua vez, fixado no ponto imutável, desejava o mesmo, o repetitivo, a cotidianidade das coisas. Já no início do casamento ela visualiza em Otávio uma imagem fraca enquanto possibilidade de lhe oferecer o falo, significante da completude do sujeito. "Se bem que Otávio não fosse particularmente estimulante. Com ele a possibilidade mais próxima era a de ligar-se ao que já acontecera" (PCS, p. 33). Portanto, o marido é para a heroína a possibilidade de continuar vivendo seu passado, de repetir o que fora e alcançar algum gozo nessa repetição. Seria Otávio a atualização da *imago* paterna? Seria ele aquele homem a quem um dia Joana quis proteger? Seria Otávio a reedição do pai em sua imagem rasurada?

Há uma cena que nos remete a essa visada interpretativa. Ela é narrada num momento de discussão entre o casal, quando a protagonista revela ao marido os motivos pelos quais se apaixonara por ele. Como se fundisse na consciência da personagem as imagens de Otávio e do pai, o narrador assim nos apresenta os fatos:

> Silenciaram um instante. Num rápido momento Joana viu-se sentada junto ao pai, um laço no cabelo, numa sala de espera. O pai despenteado, um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas. Estivera brincando com os pés na terra e calçara apressada os sapatos sem lavá-los e agora eles rangiam ásperos dentro do couro. Como podia o pai estar despreocupado, como não notava que os dois eram os mais miseráveis, que ninguém os olhava sequer? Mas ela queria provar a todos que continuaria assim, que o pai era dela, que o protegeria, que jamais lavaria os pés. Viu-se sentada junto do pai e não sabia o que sucedera um instante antes da cena e um instante depois. Só uma sombra e ela recolheu-se a ela ouvindo a música da confusão murmurar em suas profundezas, impalpável, cega (PCS, p. 178-80).

Nesse fragmento, temos a imagem do declínio da figura paterna em sua função imaginária. O papel se inverte: a menina que cuida do pai, protegendo-o em sua fragilidade, Noé despido de seu manto. Nessa queda, Joana depara-se com a castração de ambos ("os dois eram miseráveis, [...] ninguém os olhava sequer") e busca forças em si mesma para sustentar esse encontro com a falta ("queria provar a todos"). Há nessa passagem ainda outro significante

que ata os dois homens num mesmo afeto: o laço. Trata-se de um elemento que simboliza o esforço de reconstrução da unidade perdida, como definem Chevalier e Gheerbrandt (2006). Nesse caso, com o laço Joana amarra seus afetos aos do pai e de Otávio num mesmo sentimento de proteção, como se desejasse segurar a imagem fálica que se evanesce. O pai fálico é aquele que é investido pela criança como portador do objeto da falta, detentor do significante do desejo. Joël Dor, psicanalista francês e professor da Universidade de Paris VII (2011), fazendo uma leitura dos três tempos do Édipo descritos por Lacan no Seminário 5: *As formações do inconsciente* (1999), apresenta-nos os três papeis assumidos pelo pai na dialética edipiana: o pai real, o simbólico e o imaginário.

O pai real, diferente do pai contingente, "é o pai na realidade do seu ser, isto é, o pai *hic et nunc*, seja ou não o genitor. Ora, no "aqui e agora" de sua história, esse pai real nunca é o que intervém no curso do complexo de édipo" (DOR, 1991, p. 27). A esse pai, o filho terá sempre acesso limitado, por conta da camada simbólica e fantasmagórica interposta na relação entre pai-filho. É, portanto, o pai inacessível, inatingível. Já o pai imaginário corresponde ao conceito de *imago*, protótipo inconsciente de personagem, elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas reais ou fantasiadas com o ambiente familiar. Refere-se à posição de sujeito absoluto, o portador do atributo fálico que fornece a possibilidade de ter tudo o que deseja. É o pai onipotente com quem a criança compete para apropriar-se do desejo da mãe. Por fim, o pai simbólico "é uma metáfora" (LACAN, 1999, p. 180), o 'Nome-do-pai'. Enquanto metáfora, o pai é um significante que surge no lugar de outro significante, o do desejo da mãe. Segundo Dor (2011), trata-se de um pai universal, referente à lei da proibição do incesto cuja função se edifica a partir do Pai primitivo, o pai da horda. "É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei" (LACAN, 1999, p. 152).

Para Dor, o homem, enquanto Pai, "tem que dar provas, num dado momento, de que possui aquilo de que todo homem é desprovido" ou ainda, "O Pai, enquanto homem, jamais pode dar outra prova senão dar aquilo de que é desprovido" (DOR, 2011, p. 32). O pai da heroína ficcional na cena em análise não oferta à filha este significante de que é desprovido, tornando-se figura que decai em seu papel, em sua função.

Otávio também é sujeito fadado a esse declínio, pois não "dá provas de que possui aquilo de que todo homem é desprovido". Trata-se de um sujeito enredado em fantasmas infantis, degradado em sua condição de portador de um significante capaz de sustentar o desejo de Joana. Otávio é o homem covarde, "um deus com pressa" que se perde em seu papel fálico. É ele mesmo quem traça seu perfil subjetivo com as seguintes palavras:

> [...] A covardia é morna e eu a ela me resigno, **depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam**. O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. [...] Por que me chamar de folha morta quando **sou apenas um homem de braços cruzados**? (PCS, p. 83-4 grifos nossos).

Otávio é o que "cede de seu desejo" ("Pedir perdão por desejar", p. 86), o homem cansado que desiste de investir em novos projetos, de procurar a vida em sua tragicidade e em sua potencialidade. É apenas um homem de braços cruzados que espera encontrar em Joana aquilo que ele não tem: "Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria... Precisava-a fria e segura. [...] E forte, para ensinar-lhe a não ter medo" (PCS, p. 96).

Enquanto Joana não cede de seu desejo e nem o paralisa em nenhum ponto de gozo, Otávio, por sua vez, fixado em um gozo infantil, torna-se sujeito paciente, num estado de submissão e angústia. A imagem de Otávio como sujeito castrado acena para uma concepção do masculino na literatura de Clarice Lispector. Dominado por Joana, Otávio é a representação desse masculino frágil, como sugere este trecho:

> [...] Mas, como se adivinhasse seu exame, Joana se voltava para ele no momento preciso, sorridente, fria, pouco passiva. **E tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe**. Em vez de obrigá-la a revelar-se e assim destruir-se no seu poder. E apesar daquele ar de quem ignorava as coisas mais comuns, como logo no primeiro encontro ela o precipitara em si mesmo! (PCS, p. 81 grifo nosso).

Otávio aí é descrito como vacilante, fraco, submisso ao desejo do outro. É o sujeito que "tolamente agia", envolto em confusão com as palavras, apesar de ser um profissional do Direito, a quem culturalmente devotamos o domínio da retórica e da persuasão. Otávio aqui é o que obedece, o homem que sujeita-se a Joana, a fim de continuar vivendo.

Enquanto Otávio atém-se em sua culpa, Joana trava uma batalha com o desejo sexual que a atormenta e se intensifica a partir do primeiro beijo. A natureza, com toda sua força, exigia mais de seu corpo, suscitando sentimentos até então adormecidos. O casamento veio para saciar – ainda que momentaneamente – essa sede estranha. Joana vive intensamente esse amor sexual por um curto período, porque sua "natureza" logo reclamara o novo. "Aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação" (PCS, p. 100).

Diante dessa insatisfação da vontade, a heroína, em certos momentos do percurso, questiona-se, inquieta-se, parece sofrer ou recuar, percebendo-se diante da repetição provocada pelo desejo que insiste em retornar, em vir a ser mais uma vez!

> Nunca terei pois uma diretriz [...] Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecendo da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. **Apenas diversas as notas fundamentais** (PCS, p. 100-1 grifo nosso)

Em outra passagem, a heroína, consciente de sua insatisfação, evidencia suas intermitências movidas por impulsos irrefreáveis e inconclusos. Reconhece que "Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único" (PCS, p. 101). Para sua fome não há objeto que detenha o querer, encobrindo-o com um véu de idealização capaz de cristalizá-lo em sua volatilidade. Sob essa condição, "Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado" (PCS, p. 101). Aqui temos a representação da própria dinâmica do desejo, caminho metonímico que deixa em seu rastro uma coleção de caveiras, objetos relegados em sua morte, substituídos por sua impotência de reflexos da Coisa perdida.

2.2.3 Matar para Florescer e Viajar para Reviver: Repetições e Retomadas

Em meio a essas investidas incansáveis de um desejo sem repouso, Joana vai-se tornando ciente de que há uma impossibilidade de reviver o mesmo, de repetir as mesmas experiências, como quisera Constantin Constantius, personagem de *A repetição,* de Soren Kierkegaard (2009). Para Joana, ao contrário, "Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete" (PCS, p. 101).

Em *A repetição*, Constantin Constantius, duplo do próprio Kierkegaard, depois de relatar uma experiência de amor de um jovem dividido entre casar ou aproveitar o estado de enamoramento para a criação poética, resolve experienciar ele mesmo a repetição, retornando a Berlim a fim de verificar se ela seria possível. Faz o mesmo percurso e as mesmas atividades, mas constata que "a viagem não vale a pena; pois que não é preciso mexermo-nos do lugar para nos convencermos de que não há repetição alguma" (KIERKEGAARD, 2009, p. 81). Trata-se, aqui, de uma repetição do mesmo, uma falsa repetição, a repetição exterior, quando o sujeito refaz uma atividade a fim de encontrar as mesmas sensações, os mesmos sentimentos. Ele fracassa em seu projeto porque empreende sua tentativa de um modo excessivamente objetivo. Segundo Garcia-Roza (2003), não se trata de proceder a uma reprodução pura e simples da

experiência anterior nem de retomá-la desde fora, da exterioridade, mas, do contrário, trata-se de um exercício de liberdade, a repetição tomada como potência de interioridade, como subjetividade. Já na segunda parte, que recebe o mesmo nome do livro, Kierkegaard nos apresenta a repetição diferencial, a retomada ou a repetição interior e faz referência à história de Jó. Aí encontramos a impossibilidade da repetição do mesmo, mas a possibilidade da retomada porque, depois que Jó perde tudo, por aprovação de Deus, ele foi em seguida premiado com o dobro. Entretanto, essa duplicação de bens não é uma soma daquilo que ele tinha com mais um pouco, nem o mesmo; seu prêmio é o novo. "Job é bendito e recebeu tudo em *dobro*. – A isto chama-se *repetição*." (KIERKEGAARD, 2009, p. 123, grifos do autor).

Em *Perto do coração selvagem*, a repetição mais em evidência não se dá através da realização de mesmas experiências (repetição exterior), muito embora isso apareça em algumas passagens da narrativa (o abrigo no professor, as idas contínuas à janela, as fugas ao mar, o vagar "de um lado a outro, repudiando e amando mil vezes as mesmas coisas"). O que é recorrente no livro é a repetição interior, a repetição diferencial, quando o sujeito da narrativa age em busca de sentidos para a existência. Segundo José Miranda Justo (2009), tradutor da obra do filósofo dinamarquês, na repetição produtiva de Kierkegaard há um desejo de sentido que confere à repetição a orientação necessária à respectiva produtividade e isso só é possível se o sujeito puder partir da diferença para chegar a essa forma amplificada da diferença que é a constituição de sentido. Para o comentador, "partir da diferença significa nada mais do que partir de uma escolha que seja favorável à propensão do desejo" (JUSTO, 2009, p. 17). Na repetição, o que interessa ao sujeito é a busca de sentido para a vida e, nesse caso, "[...] a vida é toda ela repetição" (KIERKEGAARD, 2009, p. 32). Para tanto, é necessário ter coragem, e aquele que escolhe tal gesto é um afirmador. Quanto a isso, nos lembra o filósofo de *Temor e tremor*:

> [...] mas aquele que quer a repetição é um homem, e quanto mais energicamente for capaz de a tornar clara para si próprio, tanto maior será a sua profundidade como criatura humana. Aquele, porém, que não compreende que a vida é uma repetição e que essa é a beleza da vida, esse condenou-se a si mesmo e não merece melhor fim do que o que lhe acontecerá, ou seja, sucumbir; [...] aquele que escolheu a repetição, esse vive. Não corre como um rapaz atrás de borboletas, nem se põe em bicos de pés para vislumbrar as maravilhas de mundo, pois que as conhece; nem se senta como uma velha mulher fiando na roca da recordação; antes avança calmamente pelo seu caminho, contente da repetição. Sim, se não houvesse a repetição, o que seria a vida? (KIERKEGAARD, 2009, p. 32-3)

Joana e as demais personagens centrais dos romances de Clarice Lispector estão inseridas no rol dessas pessoas que compreendem que a vida é repetição (retomada) e, apesar

de sofrerem com isso, dizem sim a essa possibilidade, avançando calmamente pelo seu caminho, contente, apesar de tudo, com tal aventura existencial. Joana, afirma o professor, "é dos que matariam para florescer" (PCS, p. 53), num desejo continuamente renovado, afirmando a vida na repetição diferencial. Segundo Deleuze (2006), Kierkegaard (da mesma forma que Nietzsche) desenvolve quatro traços no seu conceito de repetição: ela implica algo novo porque está relacionada a uma seleção e posta como objeto supremo da liberdade e da vontade; ela se opõe às leis da natureza, pois diz respeito ao que há de mais interior na vontade e não às mudanças e igualdade que se dão no âmbito do natural. "[...] se a repetição diz respeito ao âmago da vontade, é porque tudo muda em torno da vontade, em conformidade com a lei da natureza. Segundo a lei da natureza, a repetição é impossível" (DELEUZE, 2006, p. 26). Outro traço da repetição é que ela se opõe à lei moral, é "logos do pensador privado"; além disso, a repetição se opõe também às generalidades do hábito assim como às particularidades da reminiscência.

Lacan (2008) viu em Kierkegaard o mais agudo dos questionadores da alma antes de Freud e leu o conceito de repetição trabalhado pelo filósofo dinamarquês como produção do novo. Para ele, não se trata de nenhuma repetição que se assente no natural, de nenhum retorno da necessidade, mas de algo que demanda a novidade, de algo que se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão.

Kierkegaard usa o termo *Gjentalgelse* (*gentalgese* na grafia moderna) para designar aquilo que aqui se traduz como repetição. Conforme nota de José Miranda Justo (2009), não há correspondente cognato nem nas línguas latinas (*repetitio*), nem na alemã (*wiederholung).* O próprio Kierkegaard se vangloria disso, quando afirma que se trata de "uma boa palavra dinamarquesa, e felicito a língua dinamarquesa pela criação de um termo filosófico" (p. 50). O termo repetição evoca a igualdade na reprodução da palavra ou do gesto, o mesmo do mesmo, enquanto que o termo retomada (*gjentalgese*) é um segundo recomeço, como o de Jó, uma vida nova, sempre outra a cada instante. Formada pelo prefixo Gjen (de novo) e por um substantivo forjado sobre o verbo *at tage* (tomar), o termo pode ser melhor traduzido pela palavra reprise ou retomada, tomada de novo, justamente por trazer consigo a ideia de produção do novo e do diferencial. Portanto, quando falamos aqui no universo da filosofia de Kierkegaard em repetição diferencial, estamos nos reportando à retomada; quando se trata de algo que reedita o mesmo, estamos no âmbito da repetição.

Virgínia, protagonista de *O lustre*, é acometida por uma série de repetições ao longo de sua travessia rumo à morte. "Fluida durante toda a vida", a personagem repete em ato a cena que abre o romance, fazendo da morte do homem afogado um signo que a comanda

inconscientemente. O chapéu molhado visto de cima da ponte pelos irmãos acompanha todo o enredo, como se fosse um fantasma a impulsionar a heroína em sua obsessão pela morte. Ela vive fixada nessa cena e daí jamais se desprende, guiada por uma pulsão de morte que a empurra para um gozo sádico e destrutivo: "Ela e Daniel eram dois pontos quietos e imóveis para sempre. Mas eu já morri, parecia pensar enquanto se desprendia da ponte como se dela fosse cortada como uma foice. Eu já morri [...]" (L, p. 10-1). O chapéu torna-se símbolo de identificação com a qual Virgínia estrutura e dimensiona sua vida. A protagonista, já adulta, aparecerá ao longo da narrativa portando esse significante mestre. No jantar na casa de Irene, ela "ajeitava com uma das mãos o pequeno chapéu marrom" (L, p. 72). Após o casamento de Daniel, quando se narra sua rotina, a irmã é descrita acompanhada de tal objeto: "Depois do banho fechava as janelas, cerrava a cozinha no seu velho cheiro de fritura, café e batatas, punha o chapéu, trancava a porta de saída [...]" (L, p. 107). Quando retorna a Granja Quieta, na ocasião da morte da avó, "O chapéu marrom enfeitava-se de azul combinando com o vestido sob o capote cinzento" (L, p. 193). No retorno, Virgínia "sentou-se no trem fumegante com o chapéu marrom agora enfeitado de vermelho" (L, p. 253). É com esse mesmo adereço que ela é vista no momento de sua morte por todos e reconhecida por Adriano: "Uma claridade esgazeada e trêmula vacilou no seu peito, ele a viu deitada no chão com os lábios brancos e tranquilos, o rolo dos cabelos desfeito, o chapéu de palha marrom amassado. Então era mesmo ela" (L, p. 262).

Gilda de Mello e Souza, num texto publicado em 14 de julho de 1946 em *O estado de São Paulo*, republicado no volume 9 da Revista *Remate de Males* (1979), afirma que este romance constrói-se em torno de alguns grandes temas: o tema central da busca (do sentido da vida e da perfeição do ser), os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de ultrapassar o mundo possível. Segundo a autora, situado entre os romances simbólicos, *O lustre* apresenta a criação de um mito, "o mito do nosso tempo", em que um mundo em ruínas é representado com seus valores decadentes e ultrapassados. A heroína que aí sobrevive aparece imersa em uma longa e exaustiva busca, fraturada entre a realização pessoal (perfeição de si mesma) e a subjugação a "um quadro mais vasto que limite um pouco a sua riqueza interior (o abandono a uma criatura pelo amor a um valor social que a enquadre)" (SOUZA, 1979, p. 174). Virgínia, portanto, não consegue harmonizar as duas tendências do seu ser e nem põe – consequentemente – um ponto final em sua busca. Continua à procura, "como se a plenitude fosse qualquer coisa que, alcançada, deixasse de certo modo de existir e ela precisasse recomeçar. Sobrevém a angústia terrível; a angústia de quem, de medo de se

empobrecer, em nada consegue se fixar" (SOUZA, 1979, p. 174-5). E inicia uma nova busca que, por sua vez, produz sempre novas repetições.

Virgínia repete ainda um sintoma insistente que aparece na narrativa em forma de desmaios; revive em seus namorados o amor impossível e reprimido pelo irmão; repete, quando adulta, o desejo do artista de modelar o barro, dando forma às suas pulsões:

> Às vezes um desejo agudo envolvido por uma onda de fresca e impulsionante felicidade, um desejo agudo de modelar dava um pequeno grito de surpresa em seu coração. Abria a pequena mala das coisas de barro, sem hesitação mergulhava-as em água quente para dissolvê-las e obter matéria para novas figuras. Trabalhava numa feliz concentração que emprestava ao seu rosto a antiga transparência nervosa. Os bonecos no entanto continuavam o traço dos erguidos ainda na infância. Grotescos, sérios e imóveis, de linha fina e independente, Virgínia obstinadamente insistia em dizer a mesma coisa sem entendê-la. Ela inclinava a cabeça e como continuava a crescer (L, p. 141).

Aqui a repetição tende a encaminhar-se para o mesmo, quando Virgínia dá forma a bonecos semelhantes ao que modelava na infância. O desejo e a ação são as mesmas, mas o gozo e as circunstâncias são outros, diversos. Juan-David Nasio (2013), partindo dos estudos de Freud e Lacan, define a repetição como "uma série de pelo menos duas ocorrências em que um objeto aparece – *primeira ocorrência* –, desaparece e reaparece – *segunda ocorrência* –, ligeiramente diferente, embora todas as vezes reconhecível como sendo o mesmo objeto" (p. 23, grifos do autor). Uma das leis da repetição detectada pelo crítico de Psicanálise é a do Mesmo e do Diferente. O Mesmo jamais se repete identicamente a si, ainda que seja reconhecível, retorna com aspectos distintos, com uma face modificada.

Virgínia, mergulhada no conflito e na inquietação interiores, tenta retornar ao passado para reviver as mesmas experiências. Quando regressa à Granja Quieta para o sepultamento da avó (retorno sob o comando da morte), tenta, tal qual o personagem de Kierkegaard, encontrar os mesmos signos e revivê-los da mesma maneira. O choque acontece quando se depara com a decadência que corrói a casa e a família.

> Ela olhava. Em vão buscava indícios de sua infância do vago ar de cumplicidade e temor que respirava. Agora o casarão parecia receber mais sol. As caliças soltas das paredes roídas haviam perdido a triste doçura e mostravam apenas velhice cansada e feliz. O pai, apesar de continuar o mesmo, agora inexplicavelmente se tornara um tipo, o seu próprio tipo. E a mãe se transformara. A pele secara, adquirira um tom arisco; conservava-se ainda jovem da testa até o início da boca, mas depois desta a velhice se precipitava como se tivesse custado a conter-se. Acordava de rosto repousado, engurgitado, comia bem, bordava, o queixo duplo e firme, a cabeça a meio erguida com satisfação e dignidade, fazendo uma história perfeita de sua vida. Os traços de seu rosto e de seu corpo haviam-se tornado graúdos e domésticos; uma gordura pálida torneava-lhe a figura que já agora, tão envelhecida e rígida, adquiria pela primeira vez uma espécie de beleza, uma familiaridade e uma simpatia, certo ar de fidelidade e força como o de um canzarrão criado dentro do lar (L, p. 204-5).

Perturbada com a imagem da decadência acentuada pelo tempo de sua ausência na casa, Virgínia questiona-se pelas marcas do passado, agora evanescentes: "[...] onde, onde estava o que ela vivera?" (L, p. 205), para, em seguida, constatar a impossibilidade da repetição do mesmo: "Que sucedera? ela sentia ali cada coisa livre de sua presença e de seu toque – numa revolta a vida negava-se a repetir-se e a ser subjugada" (L, p. 206).

2.2.4 Olhos Molhados de Gato Doente: o Amante que Esconde o Rosto

Como disse o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, o sujeito que assume a repetição como busca de sentido para a existência é, de fato, um afirmador. Joana pode ser enquadrada no rol desses personagens, muito embora essa ação seja, em algumas passagens da narrativa, recoberta por incompreensões, angústias e até mesmo por certo tipo de sofrimento. Por meio da retomada, a heroína vive o devir, permite o desejo continuar em movimento e bebe do gozo dionisíaco nesse mergulho perene, vivendo sua "curta glória" cotidiana. E essa curta glória, esses poucos intervalos em que o desejo faz parada em algum objeto, é vivida com um homem que a seguia. Com ele, ela tem alguns momentos de gozo, de vida misturada à morte: "Fitaram-se um segundo. E ela não teve medo, mas sentiu uma alegria compacta, mais intensa que o terror, possuí-la e encher-lhe todo o corpo" (PCS, p. 143). Semelhante a Cupido e Psiquê, que, por um momento se olham, mas, a partir e por causa desse mesmo olhar a relação é fragmentada, Joana e o homem também estão fadados à quebra do encanto.

> Ele encarou-a subitamente apavorado, sem respirar. Por um instante ela esperou que ele gritasse ou inventasse um movimento louco de que ela nem podia adivinhar o começo. Os lábios do homem tremeram um segundo. E mal se libertando do olhar de Joana, dele fugindo como doido, escondeu bruscamente o rosto nas mãos longas e magras. (PCS, p. 162).

A cena do encontro do olhar mítico entre Cupido e Psiquê se repete com os mortais de Clarice. É o mesmo pavor que acomete o homem do qual também padecera Cupido em seu segredo desvelado. Mas o amor entre os dois casais está separado por uma profunda diferença: enquanto as figuras míticas conseguem reatar e eternizar o encontro, as personagens ficcionais claricianas estão fadadas ao desencontro. O homem parte e Joana também, em seu percurso rumo ao selvagem coração que a conduz para a aventura de um mais além.

O homem também não sustenta o lugar do falo na relação com Joana, embora lhe proporcione alguns momentos de prazer. Aqui o amante é o homem que esconde o rosto, o que

não se dá a ver, impossibilitado de ofertar o significante do desejo ao outro. Ao invés disso, apoia-se nela para viver, portando-se na relação como sujeito castrado: “Você sabe que não sou nada, eu volto. Eu nem chegaria a ver mesmo e a ouvir se não fosse você” (PCS, p. 186). Em outra passagem da narrativa, Joana percebe-o como uma criança que procura insistentemente um apoio no colo da mãe. “Esse era uma criança uma ameba flores brancura mornidão como o sono [...]” (PCS, p. 173). Todos esses significantes conjugados apontam para um declínio da idealização amorosa, para um anuviamento do desejo que se volatiza como um fantasma no sono. Da mesma forma que fora em busca de abrigo no professor (o capítulo da mesma maneira denomina-se “O abrigo no homem”), Joana volta com as mãos vazias, lembrando-se do rosto do homem “nos últimos dias, seus olhos molhados, turvos, de gato doente” (PCS, p. 186). Há nesse último significante um deslocamento metafórico da figura do professor para este homem. Enquanto o primeiro fora considerado pela protagonista como um gato castrado, o último aqui é tomado como gato doente, denotando esse sujeito fracassado em seu papel.

No artigo *Observações sobre o amor de transferência* (2010b), Freud afirma que toda paixão implica uma cena de repetição e que esse amor se constitui a partir de repetições e decalques de relações anteriores, infantis principalmente. É categórico quando diz: “Não existe paixão que não repita modelos infantis” (FREUD, 2010b, p. 223). Vimos como em *Perto do coração selvagem* essas retomadas aparecem nos laços afetivos de Joana e como isso proporciona ao desejo outras possibilidades de investidas, ofertando ao sujeito fantasmas do objeto aos quais ele se apega e vive, ainda que provisoriamente, fixado nos traços que lhe ofertam prazer justamente por assemelhar-se a um fragmento de algo que ele procura inconscientemente reencontrar. A repetição se dá justamente porque “O encontro é sempre faltoso – é isto que constitui, do ponto de vista da tiquê, a validade da repetição, sua ocultação constitutiva” (LACAN, 2008, p. 128). Nesse emaranhado de fantasmas, Joana vive “amando e repudiando mil vezes as mesmas coisas”, ou seja, através da repetição, o objeto mítico um dia perdido é reencontrado nos semblantes dos objetos reais sobre os quais o desejo repousa ao encontrar aí um traço que evoca a Coisa irrecuperável. Assim se constrói sua peregrinação em busca do coração selvagem, aproximando apenas, sem jamais adentrar no universo vivo e diabólico desse paraíso perdido.

2.3 NÃO FUGIR, MAS IR: INÍCIO DA TRAVESSIA ERRANTE RUMO À TERRA PROMETIDA

O desejo na narrativa inaugural de Clarice Lispector modula-se em perspectivas diversas e se enuncia sob várias maneiras, produzindo – consequentemente – marcas da repetição que se prolongam no decorrer da narrativa. Longe de se submeter à satisfação total, o que se traduziria na sua própria morte, esse anelo encaminha-se para um mais ainda, para um querer de novo que implica no desejo de desejo, na sustentação no próprio movimento, resultando em sua própria errância. Acometida por essa potência criadora, Joana é atraída inconscientemente para as armadilhas do desejo e da pulsão e sente no movimento desejante sua "tortura e glória", seu ponto de gozo. Nietzsche em *A vontade de poder* (2008a) defende a ideia de que essa tensão inconclusa é o próprio estímulo para a vida, e não o seu ponto de dor. Para o filósofo, o sentimento de prazer jaz justamente no não-apaziguamento da vontade, no fato de que ela, sem limites e resistências, ainda não está satisfeita o bastante. No aforismo 697 do livro citado, ele expressa tais ideias da seguinte maneira:

> O não-apaziguamento normal de nossas pulsões – por exemplo, da fome, da pulsão sexual, da pulsão de movimento – ainda não contém em si nada de desalentador; atua, antes, irritando o sentimento de vida, assim como todo ritmo de estímulos pequenos e dolorosos o fortalece, o que também os pessimistas podem atestar: esse não-apaziguamento, em vez de prejudicar a vida, é o grande estimulante da vida (NIETZSCHE, 2008a, p. 352).

Esse apaziguamento impossível é representado na narrativa até as últimas linhas do texto. Nos capítulos finais isso se torna mais incisivo. Cansada de trilhar por veredas sempre frustradas pela opacidade do real, Joana hesita em continuar nessa procura, mas adentra na dimensão caótica e se entrega numa viagem rumo ao insondável, lançando-se no eterno devir, lugar onde o desejo é sempre desejo de outra coisa, desejo de desejo, o que, segundo Lacan (1997), constitui sua dimensão essencial.

Antes desse ato afirmativo, porém, a protagonista vacila entre afirmar ou negar a existência, mergulhando numa verdadeira encruzilhada existencial, experimentando seu Getsêmani inadiável. A voz narrativa aqui utiliza essa estratégia de postergação do encontro faltoso com o objeto, a fim de intensificar o desejo da protagonista. Para isso, faz a heroína recuar em sua travessia, levando-a a perceber na morte uma possibilidade de satisfação, encontro com o Outro absoluto, mergulho na totalidade. Depois que todos partem (Otávio e o amante) e ela tem que se assumir definitivamente como ser castrado e, a partir desse deserto interior, fazer mais uma escolha frente à tragicidade existencial, Joana pensa em abandonar-se à morte, "ceder de seu desejo" e acabar definitivamente com sua peregrinação. "Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de

novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância" (p. 190). Deparar-se com o oco da castração traz-lhe angústia e sofrimento. Nesse caso, Joana teme pela impossibilidade de continuar desejando, pois, conforme Lacan (2002), "aquilo do que o sujeito teme ser privado, é de seu próprio desejo" (p. 117).

Por ser o desejo puro movimento, isso implica num projeto contínuo que absorve as energias pulsionais do sujeito e o liga à realidade de forma mais direta. Por outro lado, diante da ausência de um desejo a ser enunciado, o sujeito afasta-se desse registro, tornando-se angustiado e melancólico. Essa melancolia corresponde à zona de apagamento, de desaparecimento desse movimento incessante que sustenta a vida do homem, tornando sua existência sem sentido, sem rumo. Segundo Sandra Edler (2008), é diante dessas condições que o sujeito costumeiramente evoca a figura da morte, simbolizando, por meio dela, a possibilidade de acabar com a dor e a tristeza encontradas nesse estado de passividade. Ainda segundo a autora, quando o sujeito está fora do registro do desejo, a vida perde seu principal atrativo. Os dias são vividos na manutenção da sobrevivência, no cumprimento das obrigações e nas inúmeras providências que povoam o cotidiano; a vida resume-se ao puro existir, ou melhor, à dor de existir, o que, muitas vezes, precipita o sujeito para a morte.

A morte aqui, mais uma vez, insinua-se, insiste, repete-se e torna a digladiar com seu rival. Thânatos não baixa suas armas nesse jogo sem interrupções, mas, ao contrário, seduz a heroína, apontando o coração selvagem para além do princípio de prazer. Joana, como a maioria das personagens claricianas estão na mira de Thânatos, são seres no horizonte da morte e para ela caminham. O embate está mais uma vez estabelecido! O conflito subjetivo impõe-se em sua intensidade sobre a heroína em crise que precisa escolher um caminho, ainda que provisório. Ir, sobretudo, em frente é a meta de Joana, o que redunda em sua *hybris*.

Depois de uma imersão nessa crise em que a morte aparecia como horizonte para o desejo, a heroína suspende a vontade de morte e esboça para si mais um projeto de travessia, enuncia mais uma vontade:

> Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. Porque... na verdade onde estava a morte dentro dela? – indagou-se devagar, com astúcia. Dilatou os olhos, ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se – ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! – procurando-se. Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar (PCS, p. 191).

Essa nova escolha vai-se aos poucos tomando forma numa gradação ascendente e domina todo o corpo da personagem numa espécie de gozo diabólico: "O coração batendo com

força, ouviu-se atenta. Riu alto, um riso trêmulo e gorjeado. Não...” (p. 191). Entretanto, ainda restam dúvidas por qual vereda subjetiva adentrar, mas o querer viver de novo, o desejo de lançar-se numa nova experiência condu-la a esboços de caminhos que se delineiam na própria caminhada. E, como andarilho, Joana precipita-se na aventura do caminho:

> Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha – um círculo de vida fechado, trabalho findo –, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças. (PCS, p. 196).

Joana mais uma vez parece recuar, embora o desejo de continuar sua trajetória ainda seja seu objetivo primeiro (“Não fugir, mas ir”). Ela parece desistir da possibilidade de uma vida excessiva, da vida em sua crueldade e voltar-se para um aniquilamento dos instintos, da força, da vontade de poder por meio da humildade, do autossofrimento, do abandono da vitalidade e do egoísmo.

Diante da impetuosidade da vida e de todas as adversidades dela advindas, a heroína lispectoriana opta – ainda que momentaneamente – pela peregrinação, pela humildade e pelo sofrimento; escolhe a renúncia. Ainda segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, essa opção no fundo esconde um desejo de poder e de sobreposição sobre os outros que permanece camuflado e reprimido. Aquele que renuncia, segundo o filósofo:

> aspira a um mundo mais elevado, ele quer voar mais, mais longe e mais alto que todos os homens da afirmação – ele joga fora muitas coisas que atrapalhariam seu vôo, e entre elas coisas que lhe são valiosas e queridas: sacrifica-as à sua ânsia das alturas. Esse sacrifício, esse jogar fora, é justamente aquilo que se torna visível nele: por causa disso chamam-no de aquele que renuncia, e como tal ele nos aparece, envolto em seu capuz, como se fosse a alma de um cilício. Mas ele está satisfeito com a impressão que faz em nós: quer manter oculta a sua ânsia, seu orgulho, sua intenção de voar acima de nós. (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

A imagem do andarilho, do peregrino representada no trecho clariciano (“e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças”) aproxima-se por metonímia da noção de andrajos, maneira como o peregrino se traveste em sua jornada. Esse símbolo condensa duas ideias diferentes e complementares. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), há nessa imagem a noção de uma pobreza disfarçada, principalmente nos contos de fadas, quando no fundo ela encobre um ser superior, como príncipes, reis etc. Além disso, o andrajo disfarça a riqueza interior sob aparências miseráveis, aquele tesouro escondido,

"alguma coisa [...] que se disfarça, que está onde menos se espera" (LE, p. 17)[27], evidenciando a superioridade do eu profundo sobre o eu superficial. O narrador aqui parece optar pelo disfarce também, a fim de mostrar sua heroína em vacilação diante de sua trajetória. Aqui Joana é representada sob o véu do ressentimento, da negação da vida, da recusa ao destino. A personagem é posta em estado de camuflagem para, nos últimos momentos, resplandecer em sua vontade de potência, em sua afirmação pujante da existência. O andarilho ou o peregrino, em busca de uma purificação, caminha para um estado ideal. Toda sua travessia prepara-o para uma iluminação, para a revelação divina, que são a recompensa no final da viagem.

Aqui Clarice Lispector faz reverberar outro mito literário em sua escrita: a do Judeu Errante. Figura trágica como Prometeu e Sísifo, O Judeu Errante, segundo Marie-France Rouart (2005), está condenado a vagar sem repouso até o Julgamento Final. Para esse viajante maldito, "a imortalidade sobre a Terra torna-se paradoxalmente a sanção mais terrível que pode atingir um homem, uma vez que o exclui de toda afeição humana e faz com que ele veja tudo à sua volta morrer, desaparecer e renascer" (ROUART, 2005, p. 665). Para a autora, é preciso distinguir dois grandes períodos na evolução do enredo acerca do mito dessa figura. O primeiro confunde muitas tradições, favorecendo a difusão de um relato contaminado pelas lendas e pelos mitos de caráter bíblico ou profano. Nessa fase, a errância do herói assume valor alegórico, revelando o desejo de explicar a própria condição do homem. O segundo período (a partir do século XVIII) carrega a lenda de um simbolismo diversificado que transforma em vagar problemático um vagar alegórico, sem exaurir a inspiração tradicional.

Como ponto de partida, tem-se no Judeu Errante a figura de uma testemunha da paixão de Cristo que, tendo sobrevivido ao drama do Calvário, erra pelo mundo afora. Já a tradição popular (fixada no século XVIII por uma crônica inglesa) elabora a imagem de um sobrevivente condenado a errar por ter esbofeteado Jesus ou a aguardar a vinda do Senhor nos finais dos tempos. Para Mathieu Paris, em sua *Chronica Majora*, um certo Cartáfilo, presente à Paixão, teria empurrado o Cristo no caminho do Calvário, gritando-lhe: "Vá! Vá!", e em compensação teria sido condenado a aguardar a volta do Salvador. De cem em cem anos, ele retoma a idade que tinha na ocasião daquele encontro e não pode mais perder sua vida porque perdeu sua morte.

---

[27] O tesouro escondido é o objeto em torno do qual gira a produção da aluna Sofia, protagonista do conto "Os desastres de Sofia", de *A legião estrangeira*. O professor havia solicitado que redigisse um texto dando continuidade a esta história: "um homem muito pobre sonhara que descobria um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico" (LE, p. 15). A menina, para confrontar o mestre, acaba indo em direção contrária, abordando o tesouro como algo a ser descoberto e se encontra onde menos se espera, a ser "cavado no interior de si mesmo, nos sujos quintais de cada um, o que supõe um trabalho, embora de outra natureza" (ROSENBAUM, 2006, p. 61)

Nessa construção prevalecem dois significantes centrais: o insulto à divindade e a espera indeterminada. No final do século XVI, a lenda aparece no solo alemão tendo no centro um velho judeu, sapateiro por profissão, com família e denominado Ahasverus, dizendo-se condenado a andar até o final dos tempos para servir de testemunha viva contra os judeus e os incrédulos. Numa terceira etapa da evolução da lenda, a Balada Brabantina (1774) rebatiza o Judeu Errante de Isaac Laquedem. O final do século XVIII é o momento decisivo para a transformação da imagem, dando ao herói uma ascendência mítica, comparando-o a Caim, o primeiro fratricida. O caráter errante de Ahasverus passa a simbolizar a condição de todo sujeito em seu enfrentamento com o espaço e o tempo. O Judeu Errante é o homem que, entregue a seus demônios interiores, é capaz de transformar sua maldição em redenção. Ao longo do século XIX, sob a influência do niilismo pós-romântico, Ahasverus simboliza cada vez mais toda existência marginal, tanto individual quanto coletiva. A partir do romantismo em sua primeira fase aparecem e coexistem, segundo Rouart (2005), três orientações essenciais no simbolismo do Judeu Errante, orientações que põem a nu imagens primordiais de visão, de revolta e de salvação.

Joana e a maioria das protagonistas de Lispector atualizam o mito do Judeu Errante no que diz respeito ao caminhar ininterruptamente sem encontrar repouso. Tal qual esse viajante maldito, a protagonista de *Perto do coração selvagem* jamais encontra uma explicação satisfatória para o caminho percorrido, o que a precipita na travessia perene. Condenada pelo desejo a errar em torno do coração selvagem à procura da Terra Prometida, e heroína insiste qual Danaides a encher um vaso que nunca se completa. Nessa viagem recorrente ela também vê, qual Tântalo, tudo ao redor nascer, florescer e morrer. Há uma diferença na errância das duas figuras em pauta. O Judeu caminha, mas tem a esperança de um término, ainda que distante. Quando Cristo retornar, no dia da Parusia[28], todo sofrimento acabará, a viagem, portanto, chegará ao fim. Há, aqui, ainda que distante, uma esperança de redenção vinda do Outro. E, com isso, o caminhar, ainda que solitário, tem a presença de uma companhia ausente. Joana, sujeito moderno desamparado, pelo contrário, caminha solitária, sem deuses, sem "consolos metafísicos"; apenas conta consigo mesma nessa tarefa inadiável.

Ao aproximar esse mito com a errância de Joana, focalizando na imagem da viagem muito presente na ficção lispectoriana, poderíamos ler *Perto do coração selvagem* também

[28] Parusia: termo empregado em sentido técnico para designar a visita cerimonial de um soberano a uma cidade ou país, ou para aparição de um deus para prestar auxílio. No Novo Testamento, o termo é usado, às vezes, para designar a vinda escatológica de Jesus. Nos evangelhos sinóticos, a parusia é descrita como a vinda do Filho do Homem na glória, com os anjos. Será precedida por sinais nos céus e será como um relâmpago (MCKENZIE, 2011)

como um romance da errância subjetiva[29]. Berta Waldman (2003), ao analisar a novela *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não Existe porque é Futuro e de um Futuro que já Passou porque Sonhado*, de Samuel Rawet, discute o conceito de novelas de errância e as apresenta como o relato que inclui personagens que vagueiam pelo mundo, cruzando a terra e o mar, sem aparente propósito nem destino. Nessas novelas antigas, está incluído o regresso à terra natal, ou o anúncio de que o regresso é iminente, fornecendo a marca inequívoca de que se está por chegar ao fim do relato quando os viajantes se ancoram definitivamente ao mundo cotidiano, fechando-se o ciclo de suas aventuras. O texto clariciano, ainda que preso à ideia de errância subjetiva, ultrapassa esse modelo citado por Waldman, quando apresenta uma protagonista que nunca retorna ao ponto de origem. Joana apenas vai, segue viajando, sem jamais regressar a não ser por uma memória fraturada e incerta. Enquanto nas novelas de errância tradicionais esse percurso geográfico é mais acentuado e, no final, reencontrado, no romance clariciano a viagem é predominantemente subjetiva e, além disso, perene. O viajar joanino não termina, assim como seu itinerário subjetivo. Nem a própria estrutura da narrativa se fecha, evidenciando essa marca errante tanto da forma quanto do conteúdo. Errante também é a escrita da autora, em busca de um dizer que sustente o vazio. Nessa errância, os textos também viajam no espaço ficcional, circulando de uma obra a outra, inserindo-se em lugares diferentes, a fim de atingir um sentido que não se dá totalmente. Nessa perspectiva, "O impacto da figura da errância (da não fixação) faz-se sentir profundamente nos domínios essenciais: da situação que biograficamente marca a vivência da escritora até às mais fundas consequências que se manifestam no plano da escrita" (SOUSA, 2012, p. 26).

Segundo Benedito Nunes (1989), do primeiro ao último romance de Clarice Lispector, a ação propriamente dita desenvolve-se na forma de uma errância, tanto interior quanto exterior das personagens. Para o crítico, nos dois primeiros livros há o itinerário simétrico das duas personagens: Joana com sua viagem sem rumo certo e Virgínia com sua viagem de ida e volta entre o campo e a cidade. Em *A cidade sitiada*, tem-se as traições de Lucrécia a São Geraldo e sua deserção final. Nos três últimos livros (*A maçã no escuro, A paixão segundo G.H e Uma aprendizagem*), há uma via de peregrinação, seja no itinerário circular de Martim, a descida introspectiva de G.H ou a aprendizagem de Lóri. Em todos esses casos, conclui o crítico, "a errância corresponde, implícita ou explicitamente, a uma busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória, que se apóia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e se confunde" (NUNES, 1989, p. 152). O estado de errância é, portanto, definido por essa busca contínua. Isso

[29] Talvez a obra romanesca de Lispector, de modo geral, possa ser pensada a partir dessa categoria.

inicia a partir de um rompimento com determinada ordem de circunstâncias (o meio familiar, os mores locais, as leis, o sistema social), provocado por um desequilíbrio, que parece resultar ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui, e tendo como consequência a transgressão de códigos, inclusive o linguístico e religioso.

A esse nomadismo podemos associar também a história do povo judeu e as possíveis interferências judaicas na obra de Clarice Lispector. A própria autora é descendente direta dos judeus e vive uma longa diáspora[30]. Seus pais, refugiando-se da perseguição após a Revolução Bolchevique de 1917, migram para o Brasil, aportando em Maceió em 1921. A menina Haia (depois Clarice Lispector) nasce nesse percurso do leste europeu rumo ao Ocidente. Em 1924 esses refugiados mudam-se para Recife e aí residem por nove anos. Em 1934, por sua vez, a família (sem a mãe que falecera em 1930) transfere-se para o Rio de Janeiro. Já casada, em 1944, Clarice vai habitar em Belém do Pará com o marido. Em seguida, viaja à Europa onde acompanha o esposo diplomata por algumas cidades e países (Nápoles, Berna, Paris). Em 1949 retornam ao Brasil em férias, mas no ano seguinte viajam para Torquay (Inglaterra) e aí residem por seis meses. Em 1951, retornam ao Brasil para, em setembro do ano seguinte, partirem para os Estados Unidos e lá viverem até 1959, quando Clarice separa-se do marido e retorna para o Rio de Janeiro, onde falece em 1977.

Nelson Vieira, num artigo pioneiro sobre "A expressão judaica na obra de Clarice Lispector" (1989), afirma que há na escrita lispectoriana certa afinidade com a literatura e a cultura hebraica. Para o autor, "o emprego de mitos judaicos reflete também uma intuição com a cultura e o pensamento hebraico, evidente em seu último livro" (VIEIRA, 1989, p. 207). Para Berta Waldman (2003), o judaísmo em Clarice Lispector está presente tanto nos movimentos circulares de sua linguagem, quanto na forma como se inscreve o silêncio em sua obra e na constante presença de referência aos textos bíblicos. Já Dany Kanaan (2003) afirma que os elementos da tradição judaica aparecem na ficção clariciana através da insistência na temática das origens, dos rituais de passagem, da busca, dos desencontros, da revelação de uma verdade, de uma espera constante, do destino. Além da tradição judaica, segundo a crítica, a obra lispectoriana faz menção constante à tradição cristã, mas não privilegia uma em relação à outra. Aqui encontramos os temas do êxodo, da errância e do exílio tão caros ao povo judeu que estão diretamente ligados ao tema da procura, da busca. Vemos despontar em *Perto do coração selvagem* o nascimento de um novo êxodo que será reescrito ou reatualizado tanto no universo biográfico quanto no ficcional da autora.

---

[30] Yudith Rosenbaum (2002) fala de uma diáspora pessoal em Clarice Lispector de duas naturezas: interior e exterior.

A história do povo judeu é totalmente marcada por saídas, errâncias, exílios e buscas. Desde a fundação do Judaísmo, esse povo tem nas viagens seu ponto de partida. Abraão, ao receber o chamado divino, parte de Ur da Caldéia, na Babilônia, para Canaã e depois para o Egito, por volta de 1700 a.C.. Os três patriarcas (Abraão, Isaque e Jacó) vivem constantemente em travessias. Do Egito, perseguido pelo faraó, o povo hebreu, guiado por Moisés, foge em busca da Terra Prometida, atravessando o Mar Vermelho. Nesse percurso vagueia pelo deserto durante quarenta anos. Entre 1200 a 1000 a. C., tem-se o estabelecimento das tribos nômades hebraicas na terra verde de Canaã, numa conquista lenta e árdua (período de formação do povo de Israel). No período compreendido entre os anos 1000 a 587 a. C., o povo de Israel vive a monarquia, quando é governado por Saul, Davi e Salomão. Essa é a fase da autodeterminação nacional, conforme John Bright (2003). A unificação das doze tribos não se sustenta por muito tempo. Após o reinado de Salomão, formam-se dois grupos: o do Norte (Israel, que dura aproximadamente 200 anos, sendo depois conquistado pelos assírios, quando desaparece da história); o do Sul (Judá, tomado depois pelos babilônios). Depois disso, os judeus (o grupo do Sul) são deportados para a Babilônia (período do exílio) e aí vivem por quase 50 anos de sofrimento e subjugação. “De um golpe, sua existência nacional terminou e, com ela, todas as instituições sobre as quais sua vida de corporação se tinha expressado: nunca mais Israel seria recriado precisamente da mesma forma” (BRIGHT, 2003, p. 411). Ciro conquista a Babilônia (539 a. C.) e os judeus retornam à sua pátria, tentando retomar suas vidas. Reconstroem o templo, fazem resistência aos gregos (sob a liderança dos Macabeus), mas com poucos resultados. Em 63 a. C., começa o domínio dos povos romanos que, no ano 70 d.C. destroem o templo novamente, dispersando o povo mais uma vez. Os judeus, espalhados pelo mundo, viviam na Idade Média em guetos, marginalizados e perseguidos. Criam-se leis anti-judaicas, isolando e humilhando-os. Considerados como párias, muitas vezes são obrigados a usar trajes ou insígnias especiais. No final do século XIX, eles são expulsos da Rússia, Polônia e demais países do Leste europeu. Durante a Segunda Guerra Mundial, esses povos foram dizimados em milhões por Hitler nas câmaras de gás e aqueles que escaparam não tinham para onde ir. Com a criação do estado de Israel em 1948, os judeus puderam, enfim, retornar ao seu lar.

Ao trazer à cena ficcional personagens erráticos e nômades, Clarice Lispector dá continuidade a essas histórias de diáspora e de dispersão, a história de seus pais, de seus antepassados e a sua própria história. Mas a diáspora na obra de Clarice é mais acentuada do ponto de vista subjetivo. Em sua ficção, os sujeitos constituem-se no conflito, na fragmentação e na descontinuidade. Erram ao mergulharem em si mesmos, à procura de uma terra jamais

encontrada. São estrangeiros e exilados[31] em seus mundos interiores, incompreensíveis e estranhos a si mesmos. "[...] o exílio é, passa a ser ou sempre foi, sobretudo interior e não determinado por qualquer tipo de deslocação no espaço. É dentro de nós mesmos que existe a terra desconhecida" (SOUSA, 2004, p. 183).

2.3.1 *De Profundis* ou o Lamento de Jó(Ana): Do Getsêmani ao Rolar Contínuo da Pedra Sisifiana

Nesses capítulos finais, quando Joana aparenta recuar em seu percurso errante, a heroína tenta aproximar-se do Deus como forma de se redimir, buscando uma purificação e talvez uma escapatória para a solidão. A imagem de Jó sugerida na súplica reiterada confirma essa procura pelo auxílio de um Deus poderoso que acaba sendo a repetição daquele desejo infantil ávido por um centro iluminador, carente de um rumo, uma direção: "De profundis. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça" (PCS, p. 198).

Deus aparece nessa súplica como a imagem do próprio pai, polo para onde converge o desejo da protagonista e de onde mais uma vez não vem nenhum auxílio. Em *O futuro de uma ilusão* (2006g) Freud afirma que Deus é a reedição do pai primitivo, aquele da horda primeva[32]. É a partir de um desamparo originário que o homem cria o desejo e a ilusão da existência de alguém dotado de poderes sobrenaturais, de um pai protetor e amoroso, capaz de mitigar nosso temor dos perigos da vida. Desamparada mais uma vez, Joana recorre angustiada a esse ser superior, imagem onipotente e detentora do falo, mas o que ouve como resposta é seu próprio desejo, suas pulsações ininterruptas que insistem em um novo recomeço.

Todo o discurso que se segue no parágrafo seguinte da narrativa é feito num tom melancólico e nostálgico, quando a heroína reconhece-se fraca e impotente, incapacitada para

---

[31] Segundo Carlos Mendes de Sousa (2004), o tema do exílio assume um papel determinante em qualquer leitura que se faça do percurso de Clarice Lispector. Em uma carta enviada a Lúcio Cardoso em 13 de julho de 1941, de Belo Horizonte, Clarice comunica-lhe que havia encontrado uma turma de colegas da faculdade que estavam em excursão e fala que isso irá amenizar seu estado de exilada. "Encontrei uma turma de colegas de Faculdade em excursão universitária. Meu exílio se tornará + suave, espero" (C, p. 16). Numa outra carta enviada ao amigo Fernando Sabino, Clarice externaliza-lhe o sentimento de não pertencimento: "[...] Está me acontecendo uma coisa tão esquisita: com o tempo passando, me parece que não moro em nenhum lugar, e que nenhum lugar 'me quer'" (SABINO; LISPECOR, 2003, p. 134).

[32] Assim Freud expressa tal ideia: "[...] o pai primevo constituiu a imagem original de Deus, o modelo a partir do qual as gerações posteriores deram forma à figura de Deus". (FREUD, 1996g, p. 51). O pai primevo é descrito no texto freudiano denominado *Totem e tabu* (1996h) e constitui o chefe da horda primitiva, assassinado pelos próprios filhos, para que pudesse usufruir das mulheres dominadas pelo chefe Segundo análise do Pai da Psicanálise, é esse assassinato que constituirá as bases da civilização.

obter a completude, ferida pela castração. Essa ideia é condensada na recorrência de imagens como: “eu não sou nada”, “eu sou menos que o pó”, “eu nada posso fazer”, “eu sou pequena e pobre”. Ao mesmo tempo em que se aniquila e se anula diante do sagrado, nesse estado que Rudolf Otto (2014) denominou de sentimento de criatura, Joana põe em relevo a figura do grande Outro, aqui simbolizada por Deus. É desse lugar que viria a completude, é dele que adviria a totalidade imaginária um dia perdida, que a personagem clariciana renega no texto, preferindo a sua condição mesma.

Joana depara-se aqui com sua noite do Getsêmani[33], agonizando qual Cristo diante do destino que se mostra dolorosamente em sua face terrível e impiedosa. Nesse local, Cristo ora ao Pai três vezes, pedindo-lhe que, se possível, afastasse a cruz de seu destino, mas aceita-a por ser condição necessária ao projeto de Deus. Embora tivesse junto a si a presença física dos discípulos Pedro, Tiago e João, estes não o acompanhavam em seu sofrimento, estando todos a dormir. Aqui também é o momento em que Jesus depara-se com a morte e expressa sua força e pavor diante dela. Jesus ainda experimenta e externaliza o desejo natural de escapar dela, embora o reprima pela aceitação do destino estabelecido pelo Pai. Segundo a narrativa de São Lucas, Cristo nesta cena é amparado por um Anjo que o confortava. Já a heroína clariciana não encontra consolo metafísico, mas enfrenta a solidão e os anseios da morte sozinha, abandonada. Aí, nesse horto das agonias, ela suplica ao Pai que a acolha e a conforte. Dirige-se ao alto para ouvir a resposta das profundezas.

Nessa encruzilhada subjetiva, quando Joana faz ecoar o lamento de Jó, reverbera na narrativa uma ideia de redenção. Segundo John McKenzie (2011), no *Antigo Testamento*, os termos hebraicos para redenção e resgate significam uma soma paga pela libertação de um objeto ou de uma pessoa que estava presa. O termo é usado frequentemente sob uma perspectiva metafórica acerca da ação salvífica de Iahweh. Em outras passagens bíblicas, significa simplesmente libertar dos perigos e das tribulações, como aparece nesses versículos do capítulo 1 do Primeiro livro dos Reis: “Então o rei fez este juramento: ‘Pela vida de Iahweh, que **me livrou de todas as angústias**, como te jurei por Iahweh, Deus de Israel, que teu filho Salomão haveria de reinar depois de mim e se sentaria em meu lugar no trono, assim o farei hoje mesmo’” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 469 grifo nosso). Redenção é ainda, no Antigo Testamento, obra do poder de Iahweh ou de seu amor e significa ser liberto por ele das mãos

[33] Getsêmani: o nome significa “lagar de azeite” e situava-se no vale de Cedron, ao pé do Monte das Oliveiras. Aí Jesus, antes de enfrentar sua paixão e morte, reza três vezes ao Pai, suplicando-lhe que o livrasse da morte, da cruz. Acompanhado de Pedro, Tiago e João, o círculo íntimo do Mestre, Jesus mostra-se aqui como o obediente Filho de Deus que aceita a vontade divina. Essa cena é narrada por Mateus (26, 30-35), Marcos (14, 32-42) e Lucas (22, 39-46).

dos maus, dos perigos, da opressão. O uso do termo redenção no *Novo Testamento* reflete os valores semânticos usados no Antigo. Jesus vem para redimir os povos, dando sua vida pela salvação do homem; ele mesmo é o resgate, a redenção. Em *Perto do coração selvagem*, redenção aparece também como salvação, libertação dos perigos do existir, resgate das tribulações da vida em sua crueldade, como fica evidente no fragmento abaixo:

> [...] Deus meu eu vos espero, deus vinde a mim, deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura, deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como noite sem estrelas e deus por que não existes dentro de mim? por que me fizeste separada de ti? deus vinde a mim, eu não sou nada [...] ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente eu nada posso fazer [...] (PCS, p. 198).

Há nesse trecho uma súplica insistente de um sujeito desesperado com o choque no real, diante da falta que o torna amedrontado e desamparado. Mas há ainda, nesse fragmento, uma substituição do valor simbólico desse grande Outro, desse pai soberano. Ele também cai em seu ideal, como as outras figuras substitutas desse pai na narrativa, quando Joana desloca a onipotência desse Deus, relativizando-a para um deus qualquer. Isso é feito na narrativa, em termos formais, por meio da substituição da grafia maiúscula pela minúscula. Apenas na primeira ocorrência o termo Deus aparece como o soberano, aquele que pode tudo. Nas outras, mesmo depois de pontuação que, pela norma gramatical exigiria o uso de maiúscula, o vocábulo aparece em minúsculas, denotando essa queda do manto sobre a figura de Deus. A partir da rasura dessa imagem como Outro soberano de onde proviria toda redenção, Joana começa a acenar para outro lugar de redenção, subvertendo o sentido cristão do termo. Não mais no alto, não mais no transcendente estaria a salvação de si, mas no corpo, na vida, no próprio sujeito, nos seus desejos mais recônditos, no inferno de si mesma. “Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável” (p. 199). A potência é o próprio sujeito, capaz de encontrar o caminho por onde trilhar em sua condição, produzindo novos sentidos e criando novos recomeços. A solidão aqui é afirmada, corroborando a ideia defendida já na epígrafe do livro. Sem Deus e sem consolos metafísicos, a travessia é seu próprio caminho, continuar a rolar a pedra é a saída.

Joana, ao iniciar esse caminhar afirmativo, aproxima-se aqui da figura de Sísifo, o herói do absurdo de Albert Camus[34]. Sísifo faz da rocha a sua casa, apoderando-se de seu destino,

---

[34] Segundo Cláudio Dias Guimarães (2012), em Clarice Lispector não há nenhum pessimismo no reconhecimento do Absurdo. Para ele, (usando-se de expressões nietzschianas) o Absurdo desperta o “pessimismo dos fortes”, o riso e o júbilo através da arte. “O reconhecimento do absurdo e da morte na experiência Dionísia provoca uma dor que não exclui a alegria vital, e que pode ser mesmo a ‘alegria infernal’ com que se dá e move a criação. [...] Como

calando todos os ídolos ao contemplar seu tormento. Para ele, "Não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção" (CAMUS, 2012, p. 140-1). Tanto Joana quanto Sísifo (cada qual a sua maneira) sabem da necessidade de se tornarem senhores de seus dias, de seus destinos. Convencidos da origem totalmente humana de tudo que é humano, cegos que desejam ver e que sabem que a noite não tem fim, estão sempre em marcha. Segundo Camus (2012), Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. "A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz" (CAMUS, 2012, p. 141). Podemos encontrar felicidade semelhante nos momentos finais de *Perto do coração selvagem* com Joana em seu sim diante da pedra sempre a rolar. Sísifo e Joana, podemos afirmar apropriando-se de Camus, são superiores ao seu destino, são mais fortes que suas rochas. A descida também pode ser feita na alegria. Ambos aceitam seu rochedo, são apaixonados pela vida, mesmo quando esta traz consigo as dores mais pesadas do existir[35].

> Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. [...] No instante sutil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa sequência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola (CAMUS, 2012, p. 140-1)

Joana e Sísifo são também os dois heróis condenados ao inferno, dois seres reféns da repetição. Para ambos, da mesma forma, essa repetição é *pharmacon*, veneno e cura. No ato repetido, eles encontram a maneira para expandir a vontade de potência, liberando forças por meio da intensidade dessa travessia. Repetir aqui acaba se tornando a estratégia para dizer sim, afirmar a vida.

Por meio de sua súplica, Joana tenta suspender uma vida em sua intensidade para tocar as bordas do indiferenciado, do caótico. Entretanto, diferentemente de Jó, não é das alturas que vem o seu auxílio, mas das profundezas de si, dos escombros da natureza humana. Na narrativa bíblica, depois de todas as desventuras e sofrimentos, diante de seus lamentos e injúrias contra o Senhor, Javé aparece no seio de uma tempestade e interroga seu seguidor por suas queixas. A resposta de Jó é o arrependimento: " por isso, retrato-me/ e faço penitência no pó e na cinza".

---

se torna cada vez mais enfático em suas obras, a defrontação com absurdo é o batismo de fogo para a revalidação do sublime diante do horror e do 'escândalo da morte' [...] O nojo, o fastio, o niilismo passivo, e, sobretudo, 'uma disposição ascética negadora da vontade' é o que o dionisíaco de suas obras vem a sobrepujar com severa alegria e total respaldo de Camus" (GUIMARÃES, 2012, p. 33).

[35] Segundo Pierre Brunel (2005), o sim de Sísifo nada é senão o *amor fati* nietzschiano.

(BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 856). Como prêmio por sua paciência e confiança, Deus restitui, em dobro, tudo que Jó havia perdido, dando-lhe uma vida cheia de felicidades e realizações. Já em relação à Joana, nenhum ser sobrenatural vem em seu auxílio, tendo ela que encontrar a resposta para seu sofrimento dentro de si mesma. Há aí uma subida ao contrário para logo em seguida afirmar essa vida ainda que transpassada pela dor.

2.3.2 Nem Deus nem Herói: o Nascimento de uma Potência Afirmativa na Obra de Clarice Lispector

A heroína clariciana, nesse fim percurso (e abertura para outro), ainda que sutil, caminha para uma afirmação da vida, mesmo quando esta se lhe apresenta sob a face mais árdua e dolorosa. Joana traz para si a fórmula do *amor fati* nietzschiano (amor ao destino), posicionando-se dionisiacamente diante da existência e, ao mesmo tempo, mergulhando nessa travessia dionisíaca. Segundo Ronaldes de Melo e Souza (1997), a narrativa de Clarice Lispector representa o drama da conversão da ordem apolínea do dia na paixão dionisíaca da noite. “No ritmo de transe do apolíneo diurno para o dionisíaco noturno, os possíveis narrativos são negados e renegados” (SOUZA, 1997, p. 123). Ainda para o autor, o drama clariciano consiste em sofrer o impacto do regime da fascinação que retira o sujeito de seu universo apolíneo e tragicamente o arrasta para outro mundo, “o excêntrico mundo dionisíaco, que não reconhece o humano e em que o humano não se reconhece” (SOUZA, 1997, p. 123). Essa “poética dionisíaca” inicia-se com *Perto do coração selvagem*, quando Joana empreende essa trajetória, mergulhando no universo sombrio e tenebroso da pulsão dionisíaca. Isso se processa em forma de dramas cuja culminância se dá com a Viagem (título do capítulo final do romance), travessia da ordem solar para a paixão dionisíaca. Esse rito de passagem culmina, segundo Souza, no monólogo interior, traduzindo a liberação do fluxo do devir, mediante o transe da forma estática da vida na mobilidade da vida em si mesma.

Joana assume para si o *fatum* nos momentos finais de sua viagem. *Fatum* é a palavra latina emprestada do estoicismo romano usada por Nietzsche para se referir ao destino, aquilo que retorna sempre, que tem a marca de um devir, do movimento que não cessa de se inscrever na diferença. Trata-se de pensar uma relação afetiva com o destino como aceitação alegre da existência. No *amor fati* não se trata de amar o sofrimento, mas a vida que não existe separada da dor. A proposta de Nietzsche é de transformar a dor e o sofrimento em sinais de uma vida ascendente, em força e potência. O pensamento do *amor fati* culmina na doutrina do eterno retorno como forma suprema do assentimento a tudo aquilo que se produz, aquele que diz sim

à realidade sem dela nada excluir, nada selecionar, desejando o ciclo eterno, as mesmas coisas, a mesma lógica.

Em algumas passagens da narrativa, presenciamos o acenar da protagonista para esse sim irrestrito à vida, como neste fragmento:

> Alguma coisa mais do que ela, de que já não tinha consciência, rezara. Mas não queria orar, repetiu-se mais uma vez fracamente. Não queria porque sabia que esse seria o remédio. Mas um remédio como a morfina que adormece qualquer espécie de dor. Como a morfina de que se precisa cada vez mais de maiores doses para senti-la. Não, ainda não estava tão esgotada que desejasse covardemente rezar em vez de descobrir a dor, de sofrê-la, de possuí-la integralmente para conhecer todos os seus mistérios. E mesmo se rezasse... Terminaria num convento, porque para sua fome quase toda a morfina seria pouca (PCS, p. 82).

Joana diz sim à vida em suas contradições, em seus opostos. Agora é a vez de aceitar a dor como constitutiva dessa condição. Segundo Thiago Calçado (2012), a visão dionisíaca do mundo, proposta por Nietzsche, resgata a importância do sofrimento na lógica do eterno retorno. Viver a dor não significa instalar-se nela e aí habitar, mas "transformar a doença e a dor em sinais de uma vida ascendente" (CALÇADO, 2012, p. 89).

Esse sim à vida constitui o cerne da sabedoria trágica, aquilo que em *Ecce Homo* (1995), Nietzsche chamou de *pathos* afirmativo por *excellence* ou *pathos* trágico. O *amor fati* é carregado de extrema coragem, já que se revela não apenas em relação às alegrias da vida, mas assume também todas as suas dores e desventuras. Joana, nesse momento final da narrativa, age corajosamente, assumindo os riscos de sua escolha, assumindo sozinha as possibilidades dessa nova aventura. Segundo Nietzsche (2008b), o corajoso é o que se deixa declinar, o que diante do abismo, deixa-se nele se lançar com altivez e orgulho:

> Tendes coragem, meus irmãos? Sois animosos? *Não* a coragem diante de testemunhas, mas a coragem do solitário e da águia, aquela que não tem mais, sequer, um Deus para presenciá-la?
> Não as almas frias, os muares, os cegos, os bêbedos, chamo eu animosos. Ânimo tem quem conhece o medo, mas *vence* o medo; quem vê o abismo, mas com *altivez*.
> Quem vê o abismo, mas com olhos de águia, quem *deita a mão* ao abismo com garras de águia, esse tem coragem. – – (NIETZSCHE, 2008b, p. 336 grifos do autor).

Por fim, afirmando a morte de Deus para estar sozinha diante do mundo, como o faz Zaratustra, "Não, não, nenhum Deus, quero estar só" (PCS, p. 201), Joana deseja desmantelar

os velhos ideais de interpretação do mundo, sai do niilismo passivo[36] e se projeta para além do bem e do mal[37], criando novos valores e afirmando a existência em tudo que retorna sem cessar:

> E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal... (PCS, p. 201).

Resvalando de um objeto a outro sem que isso seja capaz de lograr a cárie do desejo, a heroína clariciana faz a escolha pelo devir[38] ao invés de cristalizar sua vontade em algo estático e perene. Sua vida caminha para um verdadeiro vir-a-ser, oscilando entre o caos e a forma, entre a satisfação e a angústia, entre o novo e a diferença produzidos após cada investida. Há, portanto, um renascer contínuo do desejo, um relançar sempre incompatível com o objeto, redundando numa perene insatisfação. Nietzsche, no aforismo 310 de *A gaia ciência* (2001), compara o sujeito desejante com as ondas do mar. Ambos estão submetidos às leis do movimento, ao desfazer-se e refazer-se continuamente. Sujeito e mar são entregues aos jogos alternados da transição ao se rebentarem nas costas duras do continente, ao se chocarem com o real:

> Onda e vontade. – Com que avidez esta onda se aproxima, como se houvesse algo a atingir! Com que pressa aterradora se insinua pelos mais íntimos cantos das falésias! É como se quisesse chegar antes de alguém; como se ali se ocultasse algo que tem valor, muito valor. – E agora ela recua, um tanto mais devagar, ainda branca de agitação – estará desiludida? Terá encontrado o que buscava? Toma um ar desiludido? – Mas logo vem outra onda, ainda mais ávida e bravia que a primeira, e também sua alma parece cheia de segredos e do apetite de desencavar

---

[36] Niilismo passivo: O niilismo, na filosofia de Nietzsche, designa a desvalorização dos valores, isto é, sua perda de autoridade reguladora. O niilismo passivo exprime o declínio da vontade de poder, traduzindo um sentimento de angústia. Trata-se, portanto, de um niilismo de declínio, de esgotamento, maneira de imergir no pessimismo. Nessa perspectiva nada tem valor, nada vale a pena.

[37] Desde as primeiras incursões por *Perto do coração selvagem*, reconheço a presença de uma tendência transvalorativa à maneira nietzschiana pautando as ações de Joana (SILVA, 2009), quando a heroína projeta-se para além do bem e do mal. Cláudio Dias (2012) também sustenta essa postura ao afirmar: "Nascida sob o signo do 'mal' e da vontade de poder, entenda-se com a fortuna da transgressão e decidida sobretudo a 'não acusar-se'; Joana se põe claramente 'além do bem e do mal' já no seu primeiro passo literário de Clarice. (GUIMARÃES, 2012, p. 135).

[38] Cláudio Dias Guimarães (2012) afirma que há uma aceitação integral do devir em Clarice Lispector. Isso orienta a autora desde o romance de estreia não só na construção particular de mundo, mas também na sua própria macro-narrativa.

> tesouros. Assim vivem as ondas – assim vivemos nós, seres que têm vontade! (NIETZSCHE, 2001, p. 209).

Nesses momentos decisivos de Joana quando ela acena mais diretamente para o grande sim, a heroína revela a imagem de um desejo afirmativo e transbordante e, além de tudo, do caráter transgressivo e insubordinado de uma pulsão que não para de insistir em sua demanda por outra vez. Nesse sentido, a assertiva lacaniana a respeito dessa relação é bastante apropriada. "É sempre por meio de algum ultrapassamento do limite, benéfico, que o homem faz a experiência de seu desejo". (LACAN, 1997, p. 370). Ao afirmar seu *desiderium* e a vida, a heroína lança-se impetuosamente num recomeço, numa viagem sem porto seguro, buscando experimentar de novo mais prazer, mais dor, mais vida. Segundo Nietzsche (2008b), aquele que uma vez disse sim ao prazer, disse sim também ao sofrimento, pois todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas. Quem afirma o prazer, afirma também o eterno retorno, adentra no portal do retorno, amando-o incondicionalmente. É desta forma que Zaratustra nos apresenta essa relação no seu canto ébrio:

> Todo prazer quer eternidade para todas as coisas, quer mel, quer fermento, quer ébria meia-noite, quer túmulos, quer o consolo de lágrimas sobre os túmulos, quer dourados crepúsculos –
> – o que não quer o prazer! É mais sedento, afetuoso, faminto, terrível, misterioso do que todo o sofrimento, quer a si mesmo, morde em si mesmo, nele luta a vontade de anel – – quer amor, quer ódio, é opulento, dadivoso, esbanjador, mendiga que alguém o tome, agradece a quem o tomou, gostaria de ser odiado –
> – tão rico é o prazer, que tem sede de sofrimento, de inferno, de ódio, de opróbio, de aleijão, do mundo – (NIETZSCHE, 2008b, p. 377).

Tomada aqui como metáfora do retorno e, consequentemente, da repetição, a viagem em *Perto do coração selvagem* encerra o romance, evidenciando a natureza inacabada da procura de Joana, sua grande obsessão durante toda existência. "O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza". (PCS, p. 196-7).

A viagem encerra em sua simbologia uma diversidade de significados[39]. Entretanto, em sua maioria, eles remetem para o campo semântico ligado à busca, à procura. Exprime um desejo profundo de mudança interior, a necessidade de experimentar novas possibilidades, a vontade do novo, do recomeço. No aforismo 343, aquele que abre a quarta parte de *A gaia*

---

[39] Partindo de minha dissertação de mestrado (*Fragmentos desejantes em devir*: uma leitura de *Perto do coração selvagem*, 2010), no artigo intitulado *A viagem, o desejo e a afirmação da vida em Perto do coração selvagem* (2013) faço uma leitura da viagem deste romance como imagem do desejo, da repetição e do retorno. Vejo nessa viagem a possibilidade de continuidade da vontade e, consequentemente, afirmação da vida. Aqui retomo essas ideias e as amplio.

ciência (2001), Nietzsche utiliza a imagem da viagem em mar aberto como metáfora da criação de novos valores, como a possibilidade de um novo recomeçar, como repetição na diferença.

> [...] enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto 'mar aberto'. (NIETZSCHE, 2001, p. 234).

Segundo comentário do especialista na obra do filósofo, Rogério Miranda de Almeida (2005), as figuras do mar, do navio e do horizonte aí condensadas e recorrentes na obra de Nietzsche, apontam para uma abertura, para uma ruptura, e para uma partida, e, portanto para um novo começo. Para Joana, por sua vez, essa viagem em mar aberto trata-se de uma ruptura com tudo que a tornava pequena e limitada, com o que a impossibilitava de experimentar a vida em sua plenitude.

Essa decisão da protagonista que encerra a narrativa constitui a escolha de um sujeito marcado pela inconstância, pela vacilação. Isso não significa afirmar que, a partir daí sua opção manter-se-á constante e configurar-se-á como definitiva. O que marca, entretanto, o ser desejante é a própria vacilação, a permanente tensão, o jogo de forças antagônicas. O desejo é, conforme Almeida (2005), a tensão que atravessa o sujeito, que o constitui e o institui na contradição ou no seu paradoxo de infinitamente repetir uma decisão, de continuamente voltar atrás, de corrigir-se, de des-dizer-se, de emendar-se, de revogar, de recorrer e re-percorrer. E, nesse sentido, ele constitui-se como repetição, como retomada e esvaziamento, como vir-a-ser. Na medida em que o sujeito esvazia-se de sua própria profusão, de seu transbordamento, repete uma experiência que aponta justamente para uma lacuna, uma carência e, ao mesmo tempo, para um novo apelo, para um gozo e um novo desejo. É no momento em que o sujeito lança-se e se relança impetuosamente nessa travessia que ele experimenta o gozo da "grande saúde", que traduz uma alegria, uma superabundância, um transbordamento e, paradoxalmente, uma carência, uma falta. É, segundo o próprio Nietzsche (2001), o início da tragédia (*incipit tragoedia*), eterno retorno de uma pulsão que reitera e recomeça sem cessar.

O trágico em Nietzsche está relacionado ao caráter irrestrito de afirmação da vida: "O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos" (NIETZSCHE, 1995, p.64). Segundo Vânia Dutra de Azeredo, especialista no pensamento nietzschiano (2008), a compreensão trágica da existência significa encarar a vida em suas contradições, em seus momentos de tortura e glória, dizendo sim a tudo isso. No capítulo final de *Perto do coração selvagem* começa a surgir a visão trágica da existência na obra de Clarice Lispector. Com a

viagem de Joana dá-se início à jornada da personagem ao começo da tragédia que será vivenciada com mais intensidade pelas personagens posteriores como a narradora de *Água viva* e G.H, de *A paixão segundo G.H*.

A viagem de Joana pode ser aproximada à de Zaratustra[40], introduzida por Nietzsche no parágrafo final da quarta parte de *A gaia ciência* e retomada em *Assim falou Zaratustra*. Eis como o filósofo narra o começo da tragédia de seu personagem:

> *Incipit tragoedia* [A tragédia começa]. – Quando Zaratustra fez trinta anos de idade, abandonou sua terra e o lago de Urmi e foi para as montanhas. Lá ele desfrutou seu espírito e sua solidão e por dez anos não se cansou disso. Mas afinal seu coração mudou – e uma manhã levantou-se ele com a aurora, voltou-se em direção ao Sol e falou-lhe assim: 'Ó, astro-rei! Qual seria tua felicidade, se não tivesse aqueles a quem iluminas? Durante dez anos subiste até a minha gruta: estarias farto de tua luz e desse caminho, se faltassem eu, minha águia e minha serpente; mas nós te esperamos a cada manhã, recebemos da tua abundância e te bendizemos por ela. Olha! Estou enfastiado de minha sabedoria, como a abelha que juntou demasiado mel; preciso de mãos que se estendam, quero oferecê-la e reparti-la, até que os sábios entre os homens novamente se alegrem de sua tolice e os pobres de sua pobreza. Para isso tenho que descer à profundeza: como fazes tu à noite, quando segues por trás do mar e levas a luz também ao mundo de baixo, ó estrela pródiga! – assim como tu, eu tenho que declinar, como dizem os homens até os quais quero descer. Então abençoa-me, ó olho tranquilo, que sem inveja pode olhar até uma felicidade em excesso! Abençoa o cálice que quer transbordar, para que dele flua a água dourada e carregue a toda parte o brilho do teu enlevo! Olha! Este cálice quer novamente ficar vazio, e Zaratustra quer novamente ser homem'. – Assim começou o declínio de Zaratustra. (NIETZSCHE, 2001, p. 231).

Nesse fragmento, Zaratustra aparece como imagem de uma plenitude ("Este cálice quer novamente ficar vazio") que deseja esvaziar-se para começar sua jornada. Zaratustra deve caminhar para baixo, fazer o caminho de seu declínio, na direção de sua última profundeza a fim de que, semelhante ao sol, ter também o seu ocaso e ressurgir, transfigurado num novo amanhecer. "Do mesmo modo que o sol declina, Zaratustra também deve declinar; porque quer dar e distribuir, deve descer às profundezas, iluminar, como o sol faz à noite" (MACHADO, 2011, p. 42). Joana, de forma análoga, também faz esta opção como um cálice que deseja

---

[40] Cláudio Dias Guimarães (2012) relaciona o percurso de Zaratustra com o de Martim, personagem de *A maçã no escuro*. Neste romance, segundo o crítico, Clarice faz uma clara e ousada paródia do texto nietzschiano.

> Assim, além das semelhanças da estrutura narrativa e de diversos paradigmas - como da montanha e a cidade, do dia (luz) e da noite (escuro), dor e alegria, deslocamento o transmutação – também se constatam intensas polifonias, uma dada 'carnavalização', os ditirâmbicos e bestiários que ainda acentuam o aspecto clown dos respectivos paradigmas (GUIMARÃES, 2012, p. 157).

Aqui partimos do percurso de ambos os personagens (Zaratustra e Joana) para aproximá-los em suas travessias, levando em consideração as suas respectivas diferenças.

esvaziar-se para continuar vivendo, encarando o destino mais uma vez. E inicia seu ocaso, seu declínio a fim de retornar numa nova aurora.

O livro *Assim falou Zaratustra* inaugura a terceira e definitiva fase da filosofia de Nietzsche e configura a parte afirmativa de sua obra. Para Roberto Machado (2011), o livro é uma narrativa dramática que relata a tragédia de seu protagonista, "despontando como um herói apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso, da vida, tornando-se dionisíaco. *Assim falou Zaratustra* é a narração do aprendizado trágico de Zaratustra" (MACHADO, 2011, p. 29). O enredo, segundo Eugen Fink (1983), configura-se como uma curta fábula que narra as experiências do personagem central. Trata-se de um pensador que, ao chegar aos trinta anos retira-se ainda dez anos para a montanha, enclausurando-se na solidão, afastando-se da vizinhança essencial de todas as coisas. Após esse período de reclusão, Zaratustra principia sua descida ao encontro dos homens para lhes trazer a doutrina que ele primeiramente anuncia à multidão no mercado e depois aos indivíduos isolados. Como as pessoas ainda não estão preparadas para ouvir tal mensagem, ele regressa e pronuncia aos seus discípulos a segunda série dos seus discursos metafóricos, mas hesita em anunciar-lhes seu pensamento mais profundo, o do eterno retorno. Dessa forma, ele volta uma terceira vez, e é então que se descobre a si próprio e descobre o centro essencial do seu pensamento. Discute com os "homens superiores" (representantes do idealismo desmoronado com o anúncio da morte de Deus) e vence-os, celebrando parodisticamente com eles a grande Ceia. Por fim, quando chegou o seu sinal (o leão e a pomba, símbolos da força e da doçura), Zaratustra levantou-se "e abandonou sua caverna, ardoroso e forte, como um sol matinal surgindo detrás de escuros montes" (NIETZSCHE, 2008b, p. 381). Com essa partida para a incerteza finaliza a obra, o que para Engen Fink (1983) é talvez a sua metáfora mais forte. Roberto Machado (2011), por sua vez, interpreta esse final solitário como a inexistência de companheiros para partilhar com Zaratustra suas descobertas, a invenção de um sentido trágico da existência.

Os caminhos de Joana e a travessia de Zaratustra, levando em consideração as suas devidas especificidades, têm muito em comum. Ambos passam por sofrimentos nessa jornada, relutando entre seguir ou regressar. Os dois são incompreendidos em seus propósitos pelos que os rodeiam. Ambos mergulham no mais profundo de si para encontrar forças diante das fraquezas. Ambos, portanto, afirmam a vida no final da trajetória e terminam sua jornada com a decisiva chancela, com seu anelo ao eterno retorno. O que fica evidente nesses percursos é a ideia de que a firmação da vida não se dá de forma abrupta e imediata. É preciso um

amadurecimento por parte do sujeito e isso requer um certo período de tempo[41]. Zaratustra recua algumas vezes no seu projeto, sofre em sua solidão com altos lamentos sem que ninguém consiga consolá-lo, caminha e retorna a sua caverna, entra em estado permanente de prostração e reanima-se. Portanto, para chegar a esse estado de afirmação, o sujeito transmuta-se continuamente, passando por aquelas três fases descritas em *Assim falou Zaratustra* (2008b). É preciso mudar-se de camelo (espírito de suportação) a leão e, de leão (espírito de respeito) à criança, a fim de criar novos valores, desmantelando os velhos ideais e dizendo sim à existência, conquistando seu mundo, mundo de vida em demasia.

Ambos os personagens passam por transformações, até culminar no "torna-te o que és". Isso não significa, segundo Machado (2011), descobrir-se, conhecer a si mesmo, o que redundaria no princípio apolíneo apropriado pelo racionalismo socrático-platônico. Tornar-se o que se é significa criar-se, produzir-se, construir-se a si mesmo. Trata-se de criar como singularidade, estabelecer seus próprios valores, construir-se como seu próprio legislador, dar a si mesmo suas virtudes, para além das normas universais[42]. Isso, portanto, implica "atingir o máximo de intensidade que se pode, afirmando integralmente o que se é, em uma perspectiva para além de bem e de mal" (MACHADO, 2011, p. 141).

Joana e Zaratustra, nessa travessia marcada por avanços e recuos, transitam da luminosidade apolínea para a sombra dionisíaca. Para Roberto Machado (2011), em *Assim falou Zaratustra*, temos a presença de um herói a princípio fundamentalmente apolíneo que, no final de um processo de aprendizado, em que deve enfrentar o niilismo em suas várias formas, assume seu destino trágico, isto é, dizer sim à vida como ela é, não introduzindo oposição de valores, afirmando poeticamente seu eterno retorno. Nesse final da jornada, ele já é o herói que integrou o lado noturno, tenebroso da vida, tornando-se dionisíaco. De forma semelhante é a trajetória de Joana. Conforme apontamos a partir de Ronaldes de Melo e Souza (1997), a protagonista de Lispector parte dessa luminosidade apolínea, perde esse lado fulgurante e adentra nas profundezas sombrias dionisíacas. Entretanto, há uma diferença nesse processo de formação. Enquanto Zaratustra "completa" sua jornada de aprendizagem, no sentido de que chega ao fim do percurso, Joana, como evidenciamos, não realiza esse processo, embora

---

[41] Apesar de haver uma tendência ao irracional na obra de Clarice Lispector, as personagens estão em contínua reflexão, o que Benedito Nunes (1989) destaca como um dos grandes temas de sua obra: o predomínio da consciência reflexiva. Para o crítico, na obra clariciana há um intuito cognoscitivo, "espécie de *eros* filosófico que a anima" (NUNES, 1989, p. 99). É pela reflexão que a vida é aceita, é pela razão que a paixão pela existência é assumida.

[42] Essa ideia de estabelecer seus próprios valores a fim de se autoconstruir coaduna com uma ideia apontada por Antonio Candido (1977) a respeito de Joana num dos primeiros textos críticos sobre *Perto do coração selvagem*, quando ele afirma que a protagonista pauta sua vida numa ética da unicidade.

adquira conhecimentos em sua caminhada subjetiva. Joana ainda está no percurso de sua aprendizagem. Nesse sentido, Roberto Machado (2011) aproxima o *Assim falou Zaratustra* dos romances de formação alemão, tomando como base o fato de que "o romance de formação, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe ou o *Hepérion* de Hölderlin, relata a passagem do herói de um estado de ignorância ou de irreflexão a um estado de conhecimento ou de sabedoria" (p. 30). Zaratustra, portanto, passa por várias metamorfoses, sofre um processo de aprendizado, vive a experiência de muitos caminhos e amadurece esse saber.

Lacan, ao comentar a obra de Freud, especifica duas maneiras absolutamente diferentes sob as quais se fundamenta a experiência humana:

> [...] – a que, com Kierkegaard denominarei antiga, a da reminiscência, que supõe um acordo, uma harmonia entre o homem e o mundo de seus objetos, que faz com que ele os reconheça, porque de certa maneira, ele os conhece desde sempre – e, pelo contrário, a conquista, a estruturação do mundo num esforço de trabalho, por via da repetição. (LACAN, 1985, p. 131).

Em *Perto do coração selvagem*, Joana constroi sua caminhada pela via da repetição, na procura por um signo que sustente sua falta, na busca por um significante que funcione como obturador de uma hiância intransponível. Tomada pela potência afirmativa de um desejo que se lança continuamente no campo do Outro, a heroína vê-se diante da vida em seu ciclo ininterrupto. Como um heroi do absurdo, aceita-a, toma para si o sentido de sua existência e mantém-se na rota da vida. Percebe que há uma tensão inconclusa, que existe a impossibilidade de um fechamento, pois nada está apto a satisfazer sua fome e é aí que residem seu gozo e o seu querer-mais, porquanto a aproximação do fim pode igualmente converter-se num novo começo e numa nova direção, lá onde o coração selvagem mostra-se e se fecha em sua inacessibilidade, em seu ponto de atração e gozo.

3 O CÂNTICO MONÓTONO E INSISTENTE DA MAIS ARCAICA E DEMONÍACA DAS SEDES: A REPETIÇÃO EM *A PAIXAO SEGUNDO G.H*

> Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. (Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 122)

O quinto romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H*, publicado em 1964 pela Editora do Autor é o primeiro livro a enveredar pelo uso da primeira pessoa a partir do momento em que uma escultora tenta, em agonias de parto[43], confessar o que experimentara no dia anterior. O relato confessional, como já pontuara Benedito Nunes (1989), narra a desagregação do sujeito e da própria narrativa. O enredo gravita em torno da história de uma mulher bem sucedida que decide arrumar o apartamento, um dia após a empregada pedir demissão. Começa a tarefa pelo quarto da antiga funcionária (Janair) onde se surpreende pela forma como encontra o aposento. Frustrada em suas expectativas (pois imaginava o quarto em desordem), G.H (narradora e protagonista do romance), depara-se com "um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos" (PSGH, p. 42). Logo em seguida, ao adentrar o recinto, outra surpresa: "Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão" (PSGH, p. 43). Após o choque, a voz que narra identifica-se com as figuras desenhadas na parede: "Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada..." (PSGH, p. 45). Já temos acesso aí a um ensaio brando do que será a grande questão do livro: a desorganização subjetiva, culminando no (re)encontro com o real, quando este irrompe de forma crua e violenta sem a proteção da rede simbólica[44]. G.H, então, recobrando as forças e o projeto inicial (arrumar o quarto), começa a perscrutar o ambiente, até fixar sua atenção no guarda-roupa. "Abri um pouco a porta estreita do guarda-

---

[43] "Estou tendo essa coragem dura que me dói como a carne que se transforma em parto". (PSGH, p. 193). Narrar em Clarice Lispector parece apontar para essa zona de agonia, metaforizada na imagem do parto. Essa mesma sensação atravessada por dor e alegria é retomada no livro de 1973, *Água viva*. A escritura está diretamente ligada ao corpo, como diz Rodrigo S.M, em *A hora da estrela*: "Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo" (HE, p. 21).

[44] Yudith Rosenbaum, num debate sobre *A paixão segundo G.H* realizado no Instituto Moreira Salles, em 10 de dezembro de 2014, alude brevemente a esta irrupção. O debate realizado para celebrar o aniversário da escritora, contou com a participação de Nádia Batella Gotlib e Roberto Corrêa dos Santos e foi precedido de uma leitura de trechos do romance pela atriz Mariana Lima. Podemos acompanhar o debate no link: https://www.youtube.com/watch?v=T9gARBQ58LA Acesso em: 25 de abril de 2015.

roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. Tentei abri-lo um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto" (PSGH, p. 52). Mais um outro espanto de "embranquecer o coração"[45]: "De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa" (PSGH, p. 53). Assustada, sem forças para gritar, a protagonista é tomada por uma sensação irremediável que conjuga medo e atração. Tenta fugir, até que o inseto "começa a emergir do fundo". Encurralada pelo rosto da barata (o duplo de si mesma), a narradora é tomada por sentimentos antagônicos os quais vai desfiando para o leitor ao longo de muitas páginas. Num ato extremo de prazer, "levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata - - - -" (PCS, p. 62). Aos poucos começa a ser expelido do corpo do animal uma matéria branca que provoca na mulher repulsa, nojo e fascínio. G.H, então, num ritual de comunhão negra, sacrílega e primitivista, põe essa matéria insossa na boca quando tem acesso ao proibido, ao neutro, à vida e ao inferno. Em seguida ao ato, a narradora desmaia, ou tem uma vertigem que a desliga da noção de tempo[46]. Num acesso de nojo extremo, "comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda" (PSGH, p. 200). Portanto, é a partir desse encontro banal com o inseto que acompanhamos a paixão vivida e narrada pela heroína, num percurso de tamanha solidão e coragem onde carência e alegria se imbricam num desejo impossível de relatar o que de fato lhe acontecera.

A crítica tem enfatizado que *A paixão segundo G.H* funciona como obra-síntese dos procedimentos enunciativos da autora. Num ensaio escrito logo após o surgimento do romance, editado no n.º 29 de "Cadernos Brasileiros" em 1965[47], José Américo Motta Pessanha afirma que a paixão de G.H. já vinha sendo gestada nas obras anteriores. "Toda a obra de Clarice Lispector a prometia, retirando sua força maior dessa situação de preparar lenta e inexoravelmente um holocausto. [...] há muito assistíamos à construção de um cadafalso" (PESSANHA, 1989, p. 183). Com a publicação de *A paixão segundo G.H*, toma-se conhecimento de que sempre houve na obra da autora um rio subterrâneo a nutrir as

---

[45] *"Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem" (PSGH, p. 53).*

[46] Ela mesma titubeia na hora de definir o que tivera de fato. "Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, 'alguma coisa se tinha feito'" (PSGH, p. 198-9).

[47] Aqui usamos a versão reproduzida no volume 9 da Revista *Remate de Males* (1989).

personagens, dando-lhes um ar especial, estranho. Trata-se ainda, segundo o crítico, de um "rio de água poluída pelos despojos de incontáveis assassinatos" (PESSANHA, 1989, p. 189). Portanto, com a publicação desse romance, "podemos ver melhor a unidade que corria latente e se adensava no subsolo da obra de Clarice Lispector" (PESSANHA, 1989, p. 183).

Seguindo por esse viés, Solange Ribeiro de Oliveira (1985), afirma que *A paixão* é o "quinto e decisivo romance da Clarice Lispector" [...] que "ocupa na obra um importante lugar de transição" (p. 04). Isso porque este livro resume e explicita os temas dos anteriores: "a intersubjetividade, a intencionalidade, a abertura da consciência para o mundo exterior, o eu e o não-eu, a indissolúvel unidade do sujeito e do objeto, a nostalgia do inatingível universo da 'coisa em si', além do mundo do fenômeno" (OLIVEIRA, 1985, p. 06). Simultaneamente, *A paixão segundo G.H* anuncia, formalmente, uma reorientação no romance lispectoriano. Introduz o monólogo, termina sem os pontos finais dos quatro anteriores, começa e acaba com uma série de travessões, além de apresentar a retomada dos períodos finais de cada capítulo a iniciar o seguinte. Para nossa pesquisa, interessa também um outro ponto discutido pela crítica ainda no tocante à sua forma: a estrutura circular da narrativa.

> A pontuação inicial e final, a repetição da última frase de cada capítulo na primeira do seguinte, indicam que se trata de um texto circular, sem princípio nem fim, de uma estrutura dinâmica, onde as três dimensões do espaço textual – o sujeito da escritura, o destinatário e o contexto do romance – se digladiam num diálogo de conclusão impossível (OLIVEIRA, 1985, p. 07).

Além disso, o quinto romance já anuncia outros elementos formais que serão muito utilizados nos livros posteriores como, por exemplo, a relação interartística em que há constantes apelos a efeitos evocativos de outras artes (música e artes plásticas). Outro fato importante, ausente nos primeiros romances e que agora se anuncia em *A paixão* é, segundo a autora de *A barata e a crisálida*, a abordagem do problema social que será mais visível e incisiva em *A hora da estrela*.

Benedito Nunes (1988), na nota introdutória que faz à edição crítica de *A paixão segundo G.H* da coleção ARCHIVES, afirma que este é o maior livro da autora, pois amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam. Para o crítico, tal romance condensa a linha interiorizada de criação ficcional adotada pela ficcionista desde o primeiro romance, alcançando agora o seu ponto de viragem. Além disso, trata-se de um romance singular, "não tanto em função da sua história quanto pela introspecção exacerbada, que condiciona o ato de contá-la, transformado no embate da narradora com a

linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal" (NUNES, 1988, p. XXIV).

A crítica e biógrafa Nádia Batella Gotlib (1988) seguindo por uma perspectiva semelhante a de Nunes, afirma que *A paixão segundo G.H* reúne, de forma concentrada, duas tendências que vinham sendo experimentadas nas obras anteriores. A primeira diz respeito ao tema da relação entre os seres, até a identificação máxima do eu com esta identidade de ser enquanto tal. A segunda, por sua vez, refere-se ao dualismo entre as identidades e ao desencontro entre elas. Configura-se, portanto:

> [...] uma estrutura narrativa típica de alguns contos, em que este processo se desenvolve gradativamente por etapas bem definidas e que se representam pela figura de um grande X: dualidades em cotejo, embatendo-se, uma, o contrário da outra, até um ponto de encontro e de contato, a partir do qual continuam o seu percurso, especularmente, no avesso, no contrário, excluindo-se e identificando-se, enquanto projeções das primeiras que neles se refletiram" (GOTLIB, 1988, p. 173).

Para este romance, portanto, Lispector transpõe uma estrutura condensada, jogo a dois, intenso, já experimentado em contos como "Amor", "O búfalo", etc. Reduz-se, portanto, o esquema das personagens: trata-se agora de G.H. e do outro.

A paixão segundo G.H., como já salientou a crítica, desnarra o mito grego do homem[48] e evidencia o sujeito se desfazendo de sua unidade egoica, retornando ao estado de não-ser. Aí a força da pulsão desagrega a construção subjetiva, impelindo a personagem a retornar, numa compulsão inevitável. Em meio a essa força de empuxo demoníaca, G.H. abandona a relação humana e estabelece uma relação objetal com a barata. As repetições processam-se à medida que a narradora-personagem retorna ao âmago abissal do ser em busca do inumano e impessoal, com o qual ela religa-se num eterno retorno. A fim de evidenciar como isso é representado na obra, subdivido o capítulo em seis partes. Num primeiro momento, a fim de contrapor a decisão condicionada de G.H. em entregar-se ao descaminho da pulsão de morte e, consequentemente, à sua tragédia maior, faço uma breve incursão analítica sobre alguns contos claricianos, elucidando, através da análise literária, o apego dessas personagens ao mesmo, ao cotidiano,

---

[48] Ronaldes de Melo e Souza (1997) afirma que além de desnarrar o mito grego do homem, *A paixão segundo G.H.* também desnarra o mitologema platônico da idealidade e o filosofema cartesiano da subjetividade. Segundo Antonia Herrera (1999), este romance é uma travessia de linguagem no qual a personagem prossegue em busca do sentido, "realizando **um retorno mítico, não mais referenciado aos deuses**, mas a um núcleo de vida" (HERRERA, 2009, p. 51, grifo nosso). Para Yudith Rosenbaum (2006), a protagonista desse livro faz o caminho inverso de Ulisses, que privilegia a identidade de si mesmo. "Enquanto o mito heroico de Homero consagra a conquista vitoriosa da *ratio* pela prática da renúncia, podemos entender a odisseia de G.H na vertente contrária. O *pathos* de nossa personagem está justamente na desconfiguração do sujeito para reunificá-lo às forças míticas da natureza" (ROSENBAUM, 2006, p. 161).

mesmo quando a vida lhes exige expansão, força, potência. Ana, a protagonista de "A quinta história" e a personagem central de "A fuga", presas aos laços de família, optam pelo eu em detrimento da alma, sendo esta última a escolha de G.H. Em seguida, faço um breve levantamento da vida apaziguada da protagonista de *A paixão*, para, logo após, evidenciar como se processa a desagregação dessa vida estável. Isso começa a partir da insinuação da falta que vem à tona no quarto da empregada. Imantada por esse "estômago vazio", G.H. adentra pela porta estreita e estabelece uma relação objetal com a barata, sendo fulminada pelo olhar desse Outro que a precipita no encontro com o neutro. Tentada a comer, G.H. comunga da hóstia sacrílega e depara-se com o nada. Por fim, na última seção, comento a forma como a narradora tenta simbolizar o encontro com este real através de sua escrita cambiante, repetida e retomada.

3.1 FELIZ ROTINA DE PRISIONEIRA: REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

Começo esta seção, trazendo à cena textual um fragmento do romance em análise de onde retiro parte do subtítulo, para refletir acerca da resistência de algumas personagens claricianas em seguir um "destino maior", destoando do gesto afirmativo empreendido por GH e outras heroínas, como fizeram Joana e a protagonista de *Água viva*. Ao mesmo tempo, utilizo esta mesma imagem para contrapor a coragem de G.H ao medo de outras protagonistas que se negaram a se submeter a uma completa metamorfose, recuando em seu cotidiano doméstico, mantendo assim um "tripé estável" que lhes oferece segurança e estabilidade subjetiva. Vejamos o fragmento!

> No entanto, na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? também, também (PSGH, p. 10)[49].

Este é um fragmento do primeiro capítulo em que encontramos a protagonista imersa numa dúvida que a consome e, ao mesmo tempo, condu-la a compartilhar com o leitor dessa angústia que a mobiliza. Ao realizar este gesto, G.H. faz referência a alguns elementos que

[49] A partir daqui, nas citações do romance, usarei apenas a sigla PSGH e a respectiva página. Uso a segunda edição da editora Sabiá, 1968.

merecem nossa atenção: o infantil e a coragem de se perder, a coisa sonsa e inquieta latejando, o adulto criador de uma terceira perna e, por fim, sua feliz rotina de prisioneira. Aqui encontramos dois pares antitéticos muito recorrentes na ficção clariciana: vida represada no cotidiano alienante *versus* força arrebatadora que desestabiliza e aponta a direção de um destino maior; infantil como lugar da dispersão passional, nascedouro das paixões ainda não domadas, (portanto, vida em potência) *versus* adulto como lugar do enfraquecimento da vida, recalque da potência do existir, encoberta pelo véu dos investimentos morais e pelos ideais da civilização.

Quanto ao primeiro grupo de oposições, retomo, brevemente, as reflexões desenvolvidas num texto sobre o infantil na obra de Clarice Lispector (SILVA, 2011). Aí, ao analisar o conto "A legião estrangeira" e a vida da pequena Joana, sustento a ideia de que o infantil em Clarice Lispector aparece, principalmente, como o cenário em que as paixões desabrocham em sua potencialidade. Segundo Yudith Rosenbaum (2006), o mundo infantil de Clarice Lispector privilegia a infância como o nascedouro das emoções mais ínfimas e estruturantes do psiquismo humano. Nelas, aquilo que o adulto resguarda, esconde, mascara, altera, desvia e simula, a fim de melhor ajustar-se à vida pacificada, à vida social, ganha corpo e expressão, dominando o enredo. Lispector evidencia o mundo infantil repleto de aberrações ainda não camufladas pela cultura, expõe o desejo em suas perversões, ainda não tolhido pela civilização. Para José Américo Motta Pessanha (1989), as crianças na obra de Lispector convidam à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem. São seres ainda não adestrados pelos instrumentos racionais de defesa, por isso, dotados de grande espontaneidade.

O infantil na ficção de Clarice Lispector, quando ainda não está sobreposto pelo verniz social, expressa a existência com mais profundidade e parece se debater menos que o adulto, vivendo sua trajetória com menos insatisfação e frustrações. Pode-se dizer, à luz da psicanálise, que a criança ainda não internalizou as imposições sociais, ainda não segue à risca os padrões morais e os interditos da cultura, uma vez que seu supereu ainda não foi elaborado completamente. Dessa maneira, ela tem acesso ao prazer de modo mais natural, mais original, longe das interdições e das normas que o delimitam e o enfraquece. Cenário da dispersão passional, a infância é o lugar da potência, da vida ainda não dominada por forças castradoras; é o palco das potências dionisíacas que não encontram maiores barreiras para sua expressão. É, ainda, nascedouro das paixões ainda mergulhadas nas mais diferentes e violentas perversões.

Ainda sobre o infantil contraposto ao adulto, a indagação de G.H ("Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder?") evidencia uma outra marca desse universo, remetendo-nos ao pensamento nietzschiano quando o filósofo de Sils Maria associa a criança ao deus

Dionísio, naquilo que concerne ao trabalho insistente de montagem e desmontagem, contínua criação e destruição de si mesmo. Ambos representam a força antagônica de edificar e demolir, criar e destruir limites, ordenar e retornar ao caos. É essa "coragem de se perder" que incita G.H a fazer sua completa metamorfose, tomada por uma compulsão a repetir, a afirmar essa vida que lhe arrasta para "o pior de si". Aqui há a confluência de duas forças contrárias. Por um lado, há uma potência inconsciente que impele a narradora a retornar, a repetir e a recomeçar; de outro, um desejo consciente do ego em afirmar essa vida que insiste em se repetir, em voltar ao estado de não-eu. Dessa conjunção, produz-se uma disforia, uma disjunção total no seio da personalidade fossilizada do eu que narra. G.H., pela via do retorno, completa a metamorfose ensaiada por Joana e Virgínia. "A travessia da ordem apolínea para a paixão dionisíaca constitui o fim último do drama de Joana e a origem primeira da tragédia de G.H. Joana está sempre perto, mas nunca dentro do coração selvagem da vida. [....] G. H. se perde na paixão diluvial da vida em si mesma" (SOUZA, 1997, p. 134)

Essa coragem de abandonar a "terceira perna" nos remete ao segundo par de oposições representado no fragmento supracitado pelos elementos "a coisa sonsa e inquieta latejando" e "sua feliz rotina de prisioneira". Para discutir tais aspectos que aqui considero, parodiando um dos títulos de *A hora da estrela*, como "fatos antecedentes", farei uma breve análise dos contos "Amor", de *Laços de família* (1997), "A quinta história" de *A legião estrangeira* (1999a) e "A fuga", de *A bela e a fera* (1979). Focalizo minha atenção nos aspectos que dizem respeito à resistência das personagens em se entregar a uma vida maior, à "transformação de crisálida em larva úmida" para contrapor à desmedida da protagonista de *A paixão* em ter a "coragem de um sonâmbulo que simplesmente vai", perdendo-se numa aventura perpassada por dor, solidão e alegria difícil.

Embora arrebatada por essa força de atração contra a qual o eu quase nunca consegue resistir, Ana, protagonista do conto "Amor", após fazer a experiência da "íntima desordem", prefere retornar ao seu cotidiano e tentar viver como se fosse possível apaziguar a vida com afazeres domésticos, tornando "os dias realizados e belos". O conto tem início com a narradora descrevendo a protagonista no bonde, à procura de uma saída para recalcar alguma coisa sonsa que sempre se insinua na "hora perigosa da tarde". Ana procura conforto, "num suspiro de meia satisfação" no seio da família, acreditando que "a vida podia ser feita pela mão do homem" (LF, p. 30). Apesar disso, apesar de criar "em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto", a dona de casa "sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas", onde a "felicidade insuportável" fosse possível. Há algo que a inquieta e seduz, tornando-a mais vigilante e preocupada: "Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a

casa estava vazia sem precisar mais dela" (LF, p. 31).[50] Esse é o momento em que a angústia da castração se insinua, em que Ana é atraída por uma "rede de vazios" tão bem caracterizada na forma como a narradora descreve o ambiente externo, contrastando com o universo subjetivo da protagonista. "Casa vazia" e "móveis limpos"[51] são os significantes usados para fazer esse paralelo entre mundo interior e realidade externa. É desse lugar vazio que Ana foge até se deparar com um nada ainda maior: o cego mascando chicles. Sem saída para resistir, "o mal estava feito" (LF, p. 33). Aqui é da rede de tricô confeccionada por Ana que sai a gema dos ovos partidos na ocasião do tombo provocado pelo movimento brusco do bonde. Neste momento algo retorna e se repete. "O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam" (LF, p. 33). O recalcado retorna com sua força, desestabilizando por completo uma rede subjetiva amalgamada em torno de um eu organizado que agora cede sem recusas. O ovo quebrado é imagem da própria subjetividade cindida, duplicada por forças antagônicas: o de fora (o eu) e o de dentro (o inconsciente, o material recalcado) que se debatem através de suas tentativas de expressão. Como GH, Ana é acometida por um estranhamento nesse instante de crise. "Tudo era estranho, suave demais, grande demais" (LF, p. 35). Algo que deveria ter permanecido secreto e oculto veio à luz, tal como pensara Freud a respeito do *unheimlich* (Freud, 2010). Presa ao vazio do cego com o qual se identifica, a personagem vai ao Jardim Botânico onde experimenta a vida em sua potência. Volta para casa, ainda tomada pela experiência vivida com o real da falta, certa de que "a vida é periclitante" (LF, p. 37). Nesse momento, Ana já está consciente de que "a vida é horrível" da qual "não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido e a água escapava. Estava diante das ostras" (LF, p. 38)[52]. Cheia da "pior vontade de viver", Ana questiona-se acerca do que fazer de si depois disso: "O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha..." (p. 38). Mas, como todo ser humano, permanecer nesse estado de choque e de desamparo, embora gozando da crueldade do real, é atemorizador. "Tenho medo, disse" (p. 38). Volta então para o seio da família, entretanto, "ao redor havia uma vida silenciosa, lenta e

---

[50] Confirmando essa ideia de que Ana, fixada numa ordem externa, tenta esconder uma desordem subjetiva prestes a rebentar, vejamos o que diz Clarice numa crônica de 08/06/1968. "Mas as pessoas que se preocupam demais com a ordem externa é porque internamente estão em desordem e precisam de um contraponto que lhes sirva de segurança" (DM, p. 109).

[51] "Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto" (LF, p. 31)

[52] Em *A paixão segundo G.H,* a narradora usa essa expressão (ostra) para simbolizar o indizível, aquilo que aqui chamo de real, pensando no conceito lacaniano estruturante da subjetividade. Em *Água viv*a a menção a essa ostra enquanto vida primária também aparece ao longo da narrativa. A ostra é o de dentro, o mais primitivo que contrasta com o de fora, o conhecido e resistente.

insistente" (LF, p. 39). Reintegra-se nessa atmosfera, mas era ainda "uma mulher bruta que olhava pela janela" (LF, p. 40). A casa é vista aos olhos de Ana como que tomada por um tom humorístico e triste que a afastava do perigo de viver. O conto finaliza com a protagonista indo dormir. "Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia" (LF, p. 41). Aqui mais uma vez a imagem da cegueira se insinua, através dos significantes "vela" e "flama", remetendo-nos ao encontro com o cego. Disso podemos fazer algumas observações. A primeira diz respeito ao lado sombra (recalque) para onde Ana retorna. O segundo, ao significante "cego" que a acompanha e a desnorteia. Segundo Freud (2010c), a cegueira remete ao medo da castração, ao contato com o vazio que nos constitui[53]. Ana, segundo a narradora, faz um gesto parecido com o de Édipo, ao apagar essa vela, soprando a pequena flama do dia. A Ana cabe esquecer, cometer uma cegueira simbólica para que esse vazio não mais se insinue, para que o recalcado não mais retorne e o inconsciente não se repita. Édipo cega-se a si mesmo, diante do horror do incesto. Segundo Freud (2010c), esse ato é "apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião" (FREUD, 2010c, p. 346-7). Ambos cometem um ato voluntário, a fim de encobrir algo maior, traumático e amedrontador.

Se Ana prefere a cegueira noturna ao clarão do real, a protagonista de "A quinta história" faz algo parecido, mas de forma mais explícita e incisiva. O conto narra cinco histórias em torno de um mesmo tema: matar baratas, representando a insistência (na tentativa) da protagonista de expurgar algo que ameaça desestabilizar sua armadura subjetiva. A barata aí pode ser lida como o material estranho recalcado pelo ego e que, movido por uma compulsão, vem à tona durante a noite, momento em que as forças vigilantes desse mesmo ego são relaxadas no sono. De dia, diz-nos a voz que narra, "as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila" (LE, p. 74). O material inconsciente e repelido fica à espreita de uma brecha para emergir com toda potência[54]. É na penúltima história que encontramos a narradora

---

[53] "O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. Pode-se procurar rejeitar, pensando de maneira racionalista, a derivação do medo relacionado aos olhos do medo da castração; acha-se compreensível que um órgão precioso como os olhos seja guardado por um medo correspondentemente enorme, que por trás do medo da castração não haja segredo profundo nem significado diverso. Mas assim não se leva em conta a relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos. Qualquer outra dúvida desaparece quando nos inteiramos, nas análises de pacientes neuróticos, dos detalhes do 'complexo da castração', e conhecemos o enorme papel que ele tem em suas vidas psíquicas. " (FREUD, 2010c, p. 346-7)

[54] "O apartamento e seus compartimentos são a própria casa psíquica e suas instâncias. A área de serviço, parte marginal do apartamento, lugar do lixo indesejável, acena para o inconsciente enquanto espaço do que é

diante de uma certeza que a precipita a uma atitude definitiva. “Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana” (LE, p. 76). Portadora da certeza de que esse mal se repete e se renova a cada noite, resta-lhe, numa encruzilhada de sacrifício, escolher: “eu ou minha alma” (LE, p. 76). Como Ana, a mulher que tem “vida dupla de feiticeira” opta pelo eu, pela vida repetida no mesmo, pela subjugação da diferença. “Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘**Essa casa foi dedetizada**’” (LE, p. 76, grifo nosso). O mal secreto, por enquanto, foi repudiado por um ego controlador e retorna ao inconsciente. Assim como há uma quinta história que desdobra a história primeira, esse recalcado também retornará, insistindo em se representar na consciência, provocando estranhamento e gozo à narradora sádica. “Assim como as histórias retornam, ainda que aparentemente finalizadas, também as baratas voltam a escalar os canos do apartamento, como a virtualidade do mal que elas simbolizam” (ROSENBAUM, 2006, p. 138).

Em “A quinta história”, a decisão da narradora é pelo eu, instância que lhe assegura conforto psíquico e uma identidade estável. Dedetizada, a casa encontra-se protegida e segura, embora passível de ameaças futuras. Trata-se apenas de um paliativo contra uma força insistente e perene que, teima em se representar continuamente. Algo foi apaziguado, mas a ameaça é perene. Já no conto “A fuga[55]”, a protagonista também escolhe recuar para o mundo estável da casa, mesmo sabendo que aí continuará a se afogar sem jamais “encontrar o fundo do mar com os pés”.

O conto é narrado em terceira pessoa e pode ser dividido em três momentos: o cotidiano alienante, a tentativa de fuga do mundo asfixiante da casa e, por fim, o retorno ao lar e a fuga desse universo sombrio pela fantasia. Essa seria a sequência cronológica, que não segue necessariamente a forma como os fatos são dispostos ao longo da narrativa. Esta, por sua vez, começa com a protagonista na rua, em meio a uma chuva, quase decidida a abandonar a vida de doze anos que levara com o marido e fugir num navio com o dinheiro que havia em casa. À

---

desprezado e deixado à margem da consciência e que emerge quando a vigília se apaga” (ROSENBAUM, 2006, p. 136). Sigo aqui as reflexões desenvolvida por Rosenbaum no livro *Metamorfoses do mal* (2006). No capítulo sobre *Água viva*, retomo este conto para falar do desdobramento de narrativas e discutir a repetição no próprio movimento textual.

[55] O conto “A fuga” foi escrito em 1940, no Rio de Janeiro e integra a coletânea de contos publicados postumamente em 1979 sob o título *A bela e a fera*, cujo organizador foi o filho da autora, Paulo Gurgel Valente. Este volume traz, na primeira parte, seis contos escritos em 1940 e 1941 (“História interrompida”, “Gertrudes pede um conselho”, “Obsessão”, “O delírio”, “A fuga”, “Mais dois bêbados”). Já a segunda parte é composta por dois contos (“Um dia a menos” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”), ambos escritos em 1977. Segundo a biógrafa clariciana Nádia Gotlib (1988), esses primeiros contos já trazem o esboço de enredo que terá uma longa história na ficção de Clarice Lispector. O que fica mais evidente em tais textos é “um arranjo típico dos personagens de Clarice em conflito, que tende a ser posteriormente explorado em múltiplas configurações” (GOTLIB, 1988, p. 164).

medida que o texto vai progredindo, a personagem vai ganhando confiança na sua opção. Inicialmente ela aparece imersa no medo e na dúvida, "porque ainda não resolvera o caminho a tomar". Teme que algo lhe devolva ao cotidiano e que a cena diária se recomponha e diz para si mesma, como se quisesse reforçar sua tênue decisão: "Você não voltará!". Ao mesmo tempo que tenta se assegurar de sua escolha, começa a reexperimentar a vida anterior que renascia nessas três horas de liberdade. E com ela, também nascia a certeza de que "as coisas ainda existem". Vivia, então, a alegria e o alívio misturado "a um pouco de medo e doze anos". Quando a chuva passa, como que batizada para uma nova possibilidade de existência, a protagonista enfim confirma sua escolha: "Não voltarei para casa. Ah, sim, isso é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora" (BF, p. 101). A partir daqui, entramos na segunda parte da narrativa, quando temos acesso ao momento em que a personagem decide fugir.

> Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas o mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras. O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíam grossos pingos d'água, mornos e espaçados (BF, p. 102)

Encontramos nesse fragmento a contenção de uma força que não suporta mais o peso dos dias e rebenta. A casa ruiu com um forte estrondo, ou seja, o eu aprisionado no cotidiano repressor[56] não suporta mais segurar a vida que lhe exige. A forma como a personagem se despe retrata essa urgência em se libertar dessas roupas que lhe amarram nos "doze anos que pesam como chumbo". Decidida, "juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora" (BF, p. 103). Neste momento, a narrativa retoma a vida da protagonista na rua, que faz planos para o futuro. Os verbos agora não mais no passado, acompanham os devaneios da dona de casa:

> Amanhecerá. Terá a manhã livre para comprar o necessário para a viagem, porque o navio parte às duas horas da tarde. O mar está quieto, quase sem ondas. O céu de um azul violento, gritante. O navio se afasta rapidamente... E em breve o silêncio. As águas cantam no casco, com suavidade, cadência.... Em torno, as gaivotas esvoaçam, brancas espumas fugidas do mar. Sim, tudo isso! (BF, p. 103).

[56] "Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos" (BF, p. 101).

Como diz a voz que narra, “os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso” (BF, p. 101). É apegada a esse fantasma que a protagonista devaneia um futuro em que possa experimentar a vida larga. A paisagem forjada pela fantasia recria uma atmosfera de paraíso: mar quieto, céu azul, silêncio, águas e gaivotas. Como num suspiro, logo em seguida acendem-se as lâmpadas do bom senso. No plano formal, o texto é dividido por um espaçamento em branco como se uma linha abrupta cortasse o fio da fantasia e sobrepusesse ao princípio de prazer seu antagonista, o princípio de realidade. Da fantasia para a realidade: da viagem imaginária para a vida cotidiana. O que encontramos no parágrafo seguinte é uma cadência de oposições bem representadas pela adversativa “mas”, que apresentam argumentos capazes de impossibilitar essa viagem desejada: “Mas ela não tem suficiente dinheiro para viajar. As passagens são tão caras” (BF, p. 103). E prossegue elencando fatos para justificar uma possível vontade inconfessada de permanecer no mesmo, até que, negando essas desculpas, assume de fato o motivo verdadeiro:

> Oh, tudo isso é mentira. Qual a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos (BF, p. 104).

Justifica-se então a recomposição do cotidiano por conta dos hábitos que se enraízam e criam vida, ainda que sufocante. Sem forças para reagir ao contrário, a protagonista atribui ao acaso essa decisão, fugindo de sua responsabilidade de escolher. Reitera sua opção, como se se justificasse mais uma vez por escolhê-la, atribuindo ao tempo a culpa por não poder romper a casca opressora de seus dias. “São doze anos!” A partir daí, a narrativa passa a ser contada no presente, com verbos que criam o desfecho do dia com muita rapidez: “entra”, “diz”, “toma”, “veste”, “beija”, “promete”. O texto finaliza, de forma semelhante ao conto “Amor” com o casal indo dormir e a apagar a luz. “Pede ao marido que apague a luz. Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto. Ela promete, ele torce o comutador” (BF, p. 104). Aqui a protagonista nem tem coragem para realizar a ação, enclausurada num cansaço que tudo parece justificar. Ou estaria ela atribuindo – exclusivamente - ao marido a função de ocultar-lhe os dias, a responsabilidade de lhe abafar a vida?

Os três parágrafos finais, ainda que curtos, trazem a personagem novamente para o campo da fantasia, onde a realização do desejo é possível e a viagem, ainda que alucinada, acontece. Em contraste com a noite da personagem e a noite externa, “Dentre as árvores, sobe uma luz grande e pura”, como se anunciasse outra possibilidade para o sujeito acomodado em

seus dias. Agora, dominada mais uma vez pelo desejo, a narrativa encena o movimento da fantasia a criar cenários interiores, a fazer viajar e experimentar mundos possíveis ao sujeito preso ao impossível: “Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente” (BF, p. 104). E, por fim, no último parágrafo: “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais” (BF, p. 104).

Aqui podemos pensar esse navio que se afasta sob duas perspectivas: a do devaneio e a do princípio de realidade. Sob a primeira possibilidade, a personagem encontra saída para a frustração do desejo e viaja, criando um fantasma de viagem para se libertar da vida pesada que a condena nesse cotidiano infeliz. Nesse caso, viajar significa, através do devaneio, romper o cotidiano que a encrusta no peso dos dias. Já a segunda possibilidade remete ao princípio da realidade, cujos fatos acontecem sem as sombras do fantasma subjetivo. O sujeito toma consciência que perdeu a viagem e chora sua impossibilidade de se livrar dos braços dos doze anos pesados. O que vem à tona nesse jogo é a ideia de um sujeito em conflito, após ter repetido o prazer um dia abandonado em nome de uma vida estável. Subjacente a isso, digladiam-se Eros e Thânatos, cada qual tecendo fios diferentes. Um, de forma explícita, tenta recompor os laços, enredar a personagem em seu cotidiano, em sua família. Thânatos, por sua vez, de maneira silenciosa e sutil, empurra a protagonista para a viagem, para uma repetição compulsiva (penso aqui no tema da viagem bem representada pelo título fuga), para a ruptura do laço, disforia do mesmo. Parece que em todos os três contos aqui aludidos a força de Eros se sobrepõe. Para tais personagens, mesmo que seja apertado o laço, é preferível a manutenção do mesmo à vivência da íntima desordem[57]. A casa quase sempre é o reduto de Eros, recinto em que, às custas de sacrifício, o eu mantém-se em sua unidade e conservando a unidade maior: do lar, da família. A ordem e a integração são mantidas sob a pressão vigilante de um ego fraturado, apesar de resistente. Sob a suspeita da ameaça de uma força implosiva e caótica, a ordem, apesar de capenga, é assegurada a todo custo. A repetição aí se dá a favor da ordem e da manutenção do mesmo. Aqui, ela funciona como força inconsciente que nos impele a exercer os mesmos comportamentos, confirmando-nos em nossa identidade. Segundo Juan-David Nasio (2013), “[...] a repetição não tem uma finalidade exterior a si própria que ela busca alcançar. Essencialmente, ela é uma tendência irredutível que não tem outro fim a não ser permanecer sempre uma força que avança e nos arrasta para nos tornarmos mais nós mesmos”

[57] Acredito que um trabalho sobre o lugar da casa na obra de Clarice Lispector renderia uma análise profícua e cobriria uma lacuna ainda não explorada pela crítica.

(p. 30). Nesse movimento, produzem-se três efeitos sobre o sujeito que vivencia tal experiência: preservação da sua unidade de indivíduo (autopreservação), desenvolvimento de suas potencialidades (desenvolvimento pessoal) e consolidação do sentimento de que ele é o mesmo ontem e hoje (consolidação da identidade). Diante desses efeitos benéficos da repetição, segundo Nasio, o sujeito consolida a sensação íntima de ser ele mesmo. "Numa palavra, **Repito, logo sou**" (NASIO, 2013, p. 30, grifo do autor).

O conto ainda, no que diz respeito ao tema da viagem e ao desejo de romper com o cotidiano, dialoga com o capítulo final de *Perto do coração selvagem*. "O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza" (PCS, p. 196-7). Diferente da figura central de "A fuga", Joana empreende sua travessia em busca do objeto desejado, embora nunca o atinja em sua totalidade. Rompe com tudo que a aprisiona, certa de que "de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo" (PCS, p. 202). Joana começa a travessia, inicia o périplo que será completado por G.H, que vislumbra a coisa na própria coisa. [...] "Muitos foram os que abandonaram tudo o que tinham, e foram em busca da fome maior" (PSGH, p. 183).

GH, diferente dessas personagens dos contos supracitados, não resiste aos apelos de uma pulsão de desordem e, numa viagem afirmativa, entrega-se à desagregação de si, faz a sua *via crucis* e consuma sua própria tragédia. Eis como ela mesma narra esse chamado interior:

> Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio? Como se uma mulher tranquila tivesse simplesmente sido chamada e tranquilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranquilos: é que a vida anterior reclamara e ela fora (PSGH, p. 82).

O trecho, ainda que sutilmente, faz alusão ao texto bíblico, quando traz à baila a ideia do chamado, remetendo-nos de imediato ao convite/apelo realizado por Deus aos patriarcas e aos profetas[58]. A alusão, talvez paródica, é feita ainda aos textos da própria autora, quando traz à tona a figura da mulher enredada em seu cotidiano que, ouvindo essa voz que clama no deserto interior, é capaz de largar tudo e ir. Aqui lembramos mais uma vez de Ana e da heroína de "A fuga", presas nesse bordado inacabado qual Penélope à espera de um dia tranquilo. Como esta,

[58] Vejamos, como exemplo, o chamado de Abraão e do profeta Isaías. Segundo a narrativa bíblica, após o convite de Iahweh, "Abraão partiu, como lhe disse Iahweh, e Ló partiu com ele" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 50). O profeta Isaías, por sua vez, diante da pergunta de Iahweh "Quem hei de enviar? Quem irá por nós?", põe-se logo em prontidão: "Eis-me aqui, envia-me a mim". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1263).

aquelas asseguram a vida no tecer os dias, mergulhadas em seus afazeres cotidianos. Sua alma já feita, para continuar estável, precisa desse bordar constante. Por isso, elas se apegam e se agarram a essa tábua de salvação, protegendo a vida da desagregação, da ameaça contínua que advém de dentro delas mesmas. A atitude de GH, do contrário, remete a uma ruptura dessa alma formada. Ela faz o percurso semelhante ao dos profetas (acolhem a ordem de Deus/pulsão)[59], numa atitude de criança, desconstruindo a ideia de uma identidade plena. Como criança, aceita o jogo do devir. A criança, segundo o Nietzsche de *Assim falou Zaratustra* (2008b), é "a inocência, [...] e esquecimento, um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer 'sim'" (NIETZSCHE, 2008b, p. 53). É, portanto, com a coragem dessa criança que G.H. realiza a transmutação de si, permitindo que se quebrem os invólucros de uma identidade cristalizada, caminhando em direção ao inumano. Esta postura já pode ser pressuposta a partir da epígrafe do livro, retirada do historiador de arte Bernard Berenson que diz o seguinte: "*A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die*"[60].

---

[59] A vocação do profeta Jeremias ajuda a esclarecer isso. Vejamos como se dá esse chamado, através do próprio texto bíblico!

> A palavra de Iahweh me foi dirigida nos seguintes termos:
> Antes mesmo de te formar no ventre materno, eu te conheci;
> antes que saísses do seio, eu te consagrei.
> Eu te constituí profeta para as nações.
> Mas eu disse: 'Ah! Senhor Iahweh,
> eis que eu não sei falar,
> porque sou ainda uma criança!'
>
> Mas Iahweh me disse: Não digas: 'Eu sou ainda uma criança!'
> Porque a quem eu te enviar, irás,
> e o que eu te ordenar, falarás.
> Não temas diante deles,
> porque eu estou contigo para te salvar,
> oráculo de Iahweh.
> Então Iahweh estendeu a sua mão e tocou-me a boca.
> E Iahweh me disse:
> Eis que ponho as minhas palavras em tua boca.
> Vê! Eu te constituo, hoje,
> sobre as nações e sobre os reinos,
> para arrancar e para destruir,
> para exterminar e para demolir,
> para construir e para plantar. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p.1362)

[60] Numa crônica de 25 de abril de 1970, denominada "Tradução atrasada", Lispector comenta acerca da escolha da epígrafe e faz a tradução do trecho. Como se trata de um texto pequeno, trago-o aqui na íntegra:

> Como epígrafe de meu romance, *A paixão segundo G.H*, escolhi, ou melhor, caiu-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Berenson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe, talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la.
> Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português

É por essa busca do não-eu, o retorno a um mundo sem forma e sem fundo, que a narradora de *A paixão* envereda[61]. Entretanto, largar tudo e partir num caminho ao revés não é trabalho simples para quem viveu confortavelmente num eu estabilizado. O caminho é, como a paixão de Cristo, permeado por incertezas, solidão, angústia e muito sofrimento. Despir-se de uma alma já formada é para os fortes e obstinados, para os que compreendem a vida como potência, força a ser experimentada em todas as circunstâncias. Repetir-se nesse gesto afirmativo é, para a protagonista, viver no limiar do gozo, em que se entrelaçam vida e morte, prazer e sofrimento, angústia e vazio, sadismo e masoquismo. Abeirar-se da trilha de volta requer assumir sua própria morte, deixar-se banhar na crueldade de uma pulsão que não encontra satisfação senão na própria atividade insistente e reiterada, fazendo do sujeito um joguete inocente, passivo e feliz, mesmo que essa felicidade exceda o campo de uma ética maniqueísta e estruturada na ideia de bem e mal.

3.2 OS DIAS FORJADOS NUM CICLO COMPLETO: OS DESCAMINHOS DE G.H

Antes de enveredar pela porta estreita da barata, retornando do mundo já formado para o caos da vida ainda em sua potência, a protagonista, como aquelas do conto, tinha uma vida equilibrada que lhe possibilitava conforto e segurança dentro de sua crisálida subjetiva. [...] "numa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão" (PSGH, p. 08-9). Cristalizada nessa forma organizada, fruía dos dias sem muito esforço e se reconhecia naquilo que os outros confirmavam como sendo sua identidade: "Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que eu era? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia" (PSGH, p. 24). A ideia de identidade aqui aludida coaduna com a noção de eu pensada pela Psicanálise: um amontoado de camadas impingidas pelo Outro ao longo dos tempos. E como tal, G.H. foi, com o tempo, aderindo a essas máscaras que lhe caíam ao corpo, fossilizando de maneira que lhe assegurasse a comodidade dos dias. Isso começa pelo nome, a quem o sujeito faz uma identificação profunda [...] "pouco a pouco eu me havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome" (PSGH, p. 26). Além do nome (que por sua vez não é proferido, restando apenas as iniciais), G.H.

é: 'Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer'. Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita (DM, p. 283, grifos da autora).

[61] O fragmento "pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar" reverbera ainda a imagem do quadrúpede, força primitiva com a qual G.H. tenta se igualar ao ingerir a barata.

também se encontra na profissão, na escultura, prenúncio de um desejo inconsciente de encontrar a melhor forma para si. Quanto à profissão, também recurso para situar esse eu numa forma reconhecível e confortável, a narradora afirma que era uma maneira de se reconhecer e ser reconhecida:

> Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente de sê-lo (PSGH, p. 27).

Assim, nesse processo de cristalização de si através da imagem advinda do outro, G.H, vai aos poucos, tornando, como ela mesma diz, "a vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida" (PSGH, p. 11). Reconhece, após a queda subjetiva, que a vida, nesses termos, não lhe era boa, mas era nesse universo que ela mesma forjara a esperança: "O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. Do meu próprio mal eu havia criado um bem futuro" (PSGH, p. 10).

Viver sob esse cotidiano, alienando-se de si mesma, apesar do prazer aí encontrado, garantia à protagonista uma vida morna, quando os dias eram vividos sem sobressaltos, apesar de haver alguma desordem a se insinuar nas frestas desses dias de calmaria e mesmice.

> [...] essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria qualquer momento água fervendo.
>
> Só que a água nunca fervera. Eu não precisava de violência, eu fervilhava o suficiente para a água nunca ferver nem derramar. [...] Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: 'quem sou', mas 'entre quais eu sou'. Meu ciclo era completo (PSGH, p. 29-30).

Aqui encontramos alguns elementos que apontam para essa existência inautêntica vivida por G.H. antes de sua implosão. Trata-se de alguém que contém seus desejos, impedindo que os impulsos mais vitais venham à tona e lhe desagregue. Para tanto, cria para si uma ilusão de um "ciclo completo". Amalgamada nesse Eros contido, a vida gravita ao redor desse mesmo ininterrupto e apaziguador de uma força atroz que se esconde no fundo falso de uma existência pacificada. G.H., mergulhada nessa "feliz rotina de prisioneira" jamais fizera uma das grandes

questões que levaria ao encontro de si mesma: "quem sou?"[62] Enquanto deixava essa água sempre a ferver, controlava para que aquilo que ela pressentia como perigoso em si não escapasse ao seu controle. Entretanto, algo se fermentava no mais profundos de si, empurrando essa água para o transbordamento inevitável. Nesse universo forjado por um eu que se ilude na autoconfiança, o mundo lhe era habitável, porque lhe proporcionava as oportunidades de exercitar uma existência mediana, ainda modelada no prazer dos dias:

> [...] O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam (PSGH, p. 31-2).

Como na escultura, o mundo lhe era apalpável e a vida, passível de construção e de domínio, como se tudo pudesse ser tecido por suas próprias mãos. Depois do desmoronamento desse poder fálico, G.H. tornará consciente de que nada se pode fazer em sua completude com essas mãos. ("Mas agora sei de algo horrível: sei o que é precisar, precisar, precisar" (PSGH, p. 103). Aqui também se insinua uma imagem demiúrgica do escritor/artista que tece em seus dedos a representação de um mundo completo. Essa imagem também será rasurada com a crise, quando G.H tomará consciência, como Martim, da falência da linguagem como elemento capaz de criar esse mundo habitável, mundo fundado na imagem do princípio de prazer e do processo primário.

Enraizada no prazer, G.H. nunca imaginara que a vida pudesse ultrapassar essa forma, caindo num mais além do princípio de prazer, onde "tudo está vivo e é feito do mesmo" (PSGH, p. 85), onde "existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita" (PSGH), lá onde se acena um real impossível. Como se a vida fosse dominada por essa tendência ao prazer, G.H habituara-se a esse modo de vida, cultivando-a a partir da sua atividade profissional: [...] "Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele" (PSGH, p. 31). Dessa zona de conforto G.H. não pretende sair, embora saiba que aí ainda não se trata da vida

---

[62] Também Macabéa, heroína de *A hora da estrela*, jamais fizera para si essa pergunta. Trata-se de um sujeito que "não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar 'quem sou eu'? cairia estatelada e em cheio no chão. É que 'quem sou eu' provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto" (HE, p. 20).

verdadeira. Aí vive entre aspas, na contramão da corrente vital que ela encobertara para poder permanecer nesse paraíso construído à base da má fé. [...] "quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo 'como se não fosse eu' era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção" (PSGH, p. 33). Apesar desse modo de construção à deriva, ela considerava-se satisfeita com esse estado de coisas: "Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente" (PSGH, p. 34).

Entretanto, toda essa armadura construída em torno de uma felicidade apaziguada será demolida a partir do momento em que G.H. adentra no quarto da empregada, movida por um desejo de ordem. O que ocorrerá a partir daí é o seu avesso, a instalação de uma desordem transformadora a partir dum vazio que se insinua e se revela com a potência de uma falta, como numa antecâmara da morte.

3.3. ENREDADA NUMA TEIA DE VAZIOS: INSINUAÇÃO DA FALTA

[...] "Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo" (PSGH). É partindo desses pressupostos que G.H. decide então arrumar a casa exterior, o apartamento onde habitava, já que não tinha quem exercesse tal atividade naquela manhã. Para ela, "Arrumar é achar a melhor forma" (PSGH, p. 36). Nesses dois excertos soam, de forma duplicada e insistente, vozes advindas de, pelo menos, três enunciadores distintos. Um da voz que narra (G.H. tentando reproduzir seu discurso anterior à transformação), outro da autora (o artista dando forma ao real) e a terceira, a do sujeito do inconsciente (G.H. em seu desejo reprimido de ajustar sua vida equilibrada). Nesse emaranhado de forças e desejos ocultos, a escultora encontra justificativas para explicar para si mesma uma força de atração mais primitiva que a impelia para o quarto. Mais uma vez ela é perseverante nessa tentativa de explicar-se, repetindo-se quando diz: "O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar" (PSGH, p. 37). Para tanto, traça seus objetivos para aquela manhã vazia: começaria por arrumar pelo fim do apartamento, pelo quarto da empregada, que, na sua perspectiva deveria estar imundo por servir tanto como depósito de trapos (jornais antigos, malas velhas, papeis de embrulho e barbantes inúteis) como dormida. Depois disso, iria aos poucos subindo horizontalmente até o lado oposto do ambiente, o *living*. Para não ser incomodada, retira o telefone do gancho e se dirige ao quarto.

A partir daí começa a desencadear um processo de encontro com o vazio: “Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? sem saber, eu já estava na antessala do quarto. Já começava a ver, e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia” (PSGH, p. 38). O que, afinal, a protagonista viu? Esta resposta o leitor só terá muitos capítulos depois, mas podemos vislumbrar algumas pistas nos capítulos que seguem.

Neste momento, G.H. suplica a mão do leitor por ela forjado e retoma sua narrativa, desviando o olhar sobre o quarto. Conta como, após a decisão de arrumar o cômodo da empregada, atravessa a cozinha até a área de serviço. Aí, após rever o apartamento em sua dimensão, joga para baixo o cigarro aceso, realizando o primeiro gesto proibido. Segue, então, para o quarto-alvo, tendo a primeira surpresa: deparar com um ambiente inteiramente limpo. “Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia” (PSGH, p. 42). A narradora sente-se incomodada não com a atitude da empregada, mas com as sombras do vazio que se insinuam, repetindo-se. Aqui já podemos vislumbrar a marca de uma primeira vertente da repetição que será recorrente ao longo do texto: a vertente simbólica que Lacan, no *Seminário 11*, tomando de empréstimo a *Física* aristotélica, chamou de *automaton*.

Na perspectiva aristotélica, *automaton* pode ser pensado como acidente, como resultado casual ou fortuito. Pressupõe uma ordem natural em relação à qual é uma exceção. “*Automaton* significa ‘aquilo que se move por si mesmo’, ou seja, aquilo que acontece sem nenhuma deliberação humana ou divina e cujo efeito não era esperado” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 41) Para Lacan, pensando a repetição a partir da diferenciação feita por Aristóteles (entre *tiqué* e *automaton*), *automaton* é concebido como insistência da cadeia significante e define a repetição no registro simbólico. Isso começa a ser pensado desde o Seminário sobre a *Carta roubada*, de 1956, quando o autor analisa o conto de Edgar Allan Poe. Trata-se do conto cuja trama gira em torno de uma carta, da qual não se sabe o conteúdo. Cada personagem se define pela relação que mantém com essa carta: quem a recebe e a esconde (a rainha), quem desconhece sua existência (o rei), quem a rouba (o ministro, e depois Dupin), quem a procura e não encontra (a polícia). Lacan usa a carta para exemplificar a função do significante que determina o sujeito independentemente do significado que ele possa ter. Esse retorno dos signos é retomado por Lacan no Seminário 11, quando ele usa o termo *wiederkehr* (retorno) para caracterizar os cruzamentos da rede significante como algo necessário para se pensar o acaso, o arbitrário. Se há retorno é porque esta rede se entrecruza sempre do mesmo modo (nesse caso, a partir do *automaton*). Isso leva Lacan a pensar a constituição mesma do campo do inconsciente através da repetição.

Essa vertente simbólica da repetição diz respeito ao retorno do significante que, por sua vez, está aliada àquilo que Lacan chamou de cadeia significante. Para Garcia-Roza (2003), a cadeia significante nada mais é que a cadeia do desejo comandada pelo princípio de prazer. A insistência dos signos de que fala Lacan é a própria insistência do desejo. Trata-se da articulação temporal entre os significantes constituindo-se como presença do desejo cujo objeto absoluto sempre falta. Vejamos como esse significante se modula ao longo do discurso da narradora de *A paixão segundo G.H.*

No mesmo parágrafo ressurge o significante "vazio", no fragmento: "Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram objetos perigosos" (PSGH, p. 42). Agora ela opõe aconchego ao vazio seco, como se este espaço intimasse o sujeito a seguir um caminho sem volta, semelhante àquele trilhado por Laura, protagonista do conto "A imitação da rosa"[63]. No parágrafo seguinte, esse vazio aparece representado sob outra forma: o quarto agora era um oco. "Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas" [...] (PSGH, p. 42). A partir da noção de espaço vazio, aos poucos o quarto vai ganhando a conotação de um minarete "solto acima de uma extensão ilimitada" que dava uma "impressão de fragilidade de base como se [...] não estivesse incrustrado no apartamento nem no edifício" (PSGH, p. 42-3). O quarto aí revela-se como algo a flutuar, um vazio solto na imensidão do espaço.

Outro elemento que revela a G.H. um vazio que se insinua é a pintura encontrada na parede do quarto. Trata-se do contorno a carvão de um homem, uma mulher (nus) e de um cão, tais como "os contornos de uma nudez vazia" (PSGH, p. 43). Aí também encontra a narradora sinais de uma fluidez, marcas de algo que não tem sustentação, como o quarto solto do edifício. "Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez estupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias" (PSGH, p. 44). Além disso, nenhuma figura tinha ligação com a outra.

Outra marca insistente e repetida desse vazio dá-se na própria memória da narradora, quando esquece ou apaga o rosto da empregada: "Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia" (PSGH, p. 45). A

[63] Aqui me refiro ao chamado da loucura, da desrazão que arrebata Laura de seu cotidiano. "Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira" (LF, p. 69)

angústia da castração começa aqui a corroer sutilmente o mundo arrumado da personagem. Sentir-se fora da casa/útero é o primeiro sentimento de vazio que acomete o sujeito lançado no mundo, revelando o seu total desamparo. Para o psicanalista Hélio Pellegrino (1990), a criança experimenta, ao nascer, a realidade como angústia. "A condição de ser humano, como ser-no-mundo, revela ao homem, primigenamente, como uma fulguração apocalíptica de angústia. O rumo do ser nos chega à pele e ao corpo, em primeiríssima instância, pelo aguilhão da angústia (p. 318). A criança, ao nascer, esbarra numa muralha de angústia, feita de poderosas e explosivas excitações que lhe atravessam o corpo. Diante disso, ela reflui, recua frente a essa realidade que não a acolhe, buscando abrigo no passado. No momento do nascimento, o ser desnasce. Volta para a casa primordial, cujo modelo está fixado em sua mente. A criança, portanto, refugia-se num útero fantasmado, arquetípico, negando o nascimento, a realidade. Aqui G.H. repete o gesto primeiro, revivendo essa angústia fundamental. Odiando a mulher (substituta dessa mãe primeira que lança o sujeito no mundo?) por tê-la desenhado ali (G.H reconhece-se na pintura), a personagem começa a relembrar os traços da empregada, os mesmos traços desenhados na parede, traços vazios, "esboços vacilantes".

A angústia é, segundo Lacan (2005), um afeto que não é recalcado e que "se desprende, fica à deriva. Podemos encontrá-lo deslocado, enlouquecido, invertido, metabolizado, mas ele não é recalcado" (LACAN, 2005, 23), desestabilizando o sujeito quando este não dispõe do recurso simbólico para lidar com ele. Diferentemente de Freud (para quem a angústia não tem objeto), Lacan sustenta a ideia de que há sim um objeto para esse afeto. Trata-se do objeto *a*, objeto por excelência da angústia e causa do desejo. Este por sua vez, é um objeto inapreensível, não representável, situado no registro do real. Pode ser identificado sob a forma de quatro fragmentos parciais do corpo: o cíbalo, o mamilo, a voz e o olhar. Lacan ainda inclui o falo como o mais ilustre dos objetos. Esse objeto da angústia é ao mesmo tempo inefável e aterrorizante que se furta à captação, mas insiste em se representar. Sua irrupção inesperada traz a possibilidade de mergulho no não-ser, no abismo insondável do real do qual o sujeito não tem referência nem significantes para representá-lo. Assim, torna-se uma ameaça ao ser falante que responde a esse irrepresentável com a angústia.

Dentro do quarto de G.H., só havia a nudez. A cama, sem lençol, expunha o colchão de pano empoeirado, cheio de manchas antigas e pálidas. O pano, por sua vez, estava furado, deixando à luz um vazio inevitável. Nem mesmo as três malas velhas eram capazes de alterar "o vazio do quarto". O guarda-roupa, estreito, "abria-se em gretas e farpas". Portanto, encontra-se a protagonista num espaço que, embora ocupado materialmente, seduz-lhe por lhe revelar o contrário.

Feitas essas descrições acerca do ambiente, a narradora conclui:

> O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação de minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (PSGH, p. 48).

Aqui a narradora já assume o sentimento de afronta que o ambiente lhe provocava, como se, ganhando vida, impusesse-lhe uma realidade até então negada. A vida entre aspas começava a ser questionada, o mundo construído ao seu modo, agora, à sua revelia, começava a ser minado com a presença de algo vazio, seco, mas insistente. Tudo agora lhe empurrava ao encontro dessa fresta inevitável, de forma que, para a personagem, "lidar com aquela ausência me desnorteava" (PSGH, p. 48). Presa desse estado, G.H, incomodada com o quarto e com o que ela contém (o vazio), passa a odiar a empregada, seu duplo, aquela que, "ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente" (PSGH, p. 49). Agora, além do quarto e da empregada, é a vez do som vazio (outro símbolo da falta) que irrita a dona do apartamento: "O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa era o que fazia a matéria de seu silêncio" (PSGH, p. 49).

Para colmatar esse vazio que se insinua e se repete, G.H. decide então arrastar tudo para o corredor e jogar no quarto baldes de água a fim de enlamear a poeira e fazer surgir a umidade, movida por um desejo até então desconhecido de "matar alguma coisa". Além disso, cobriria o colchão de palha com um lençol leve, rasparia da parede a secura do carvão, apagando a palma exposta das mãos, do homem, destruindo a cabeça pequena demais para o corpo daquela mulherona nua. Por fim, "Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio" (PSGH, p.50).

Flagramos aqui um sujeito inquieto, incomodado com tudo isso que lhe fora revelado por meio do vazio do ambiente. Para negar essa revelação interior provocada pelo contato com esse "estômago vazio", a personagem recorreria à estratégia do apagamento, desmanchando tudo aquilo que lhe arrastava para a angústia. Lavaria com água as manchas abertas e apagaria os traços inscritos (na parede/ no inconsciente) afastando o perigo que se insinua. Cobrir o colchão e raspar a parede implica recobrir um vazio exposto, uma ferida aberta, significa recalcar o material que vem à tona na consciência, relançar ao inconsciente tudo aquilo que deveria permanecer oculto. G.H., ao tentar reprimir esse material, age como a protagonista de "A quinta história" que dedetiza sua casa para viver confortavelmente os seus dias. Elimina da superfície o estranho que retorna para que o eu sobreviva em meio às angústias e sofrimentos

trazidos por esse retorno inesperado. O "desejo de matar alguma coisa" recai sobre si mesma: o duplo que se dilacera diante da angústia produzida por seu próprio desdobramento. Entretanto, no romance isso não acontece no plano da realidade por vias diretas. O desejo apenas enunciado (no campo das probabilidades "rasparia" e "jogaria") não se efetiva. Decidida a realizá-lo, G.H entra no quarto, mas tem novamente suas expectativas frustradas:

> Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros – o quê? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos (PSGH, p. 50-1).

No fragmento acima já começamos a perceber os primeiros indícios da derrocada do ego vigilante aos prenúncios inconscientes. O eu já não mais suporta o peso de tanta pressão do material recalcado que insiste em emergir. O encontro com o vazio do quarto aciona essas forças internas que pressionam o ego num desejo de expressão. As "camadas estratificadas" e "cavernas calcárias subterrâneas" resumem a fortaleza do eu em ruínas. Cristalizado sob inúmeras representações advindas do campo do Outro, o ego sustenta a consciência e os ditames do princípio de realidade, resguardando o sujeito das aventuras do id e do supereu. Como um conciliador, ele protege a casa para que ela mantenha-se sempre em ordem. Para tanto, sacrifica-se e, nem sempre, suporta o peso da cruz que lhe é imposta por esses dois senhores.

Junto a essa sensação de fraqueza e a esse desejo de entrega, a narradora é acometida por um outro sentimento, agora com mais intensidade: a sensação de desterritorialização, de não pertença à sua própria casa. [...] "apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia" (PSGH, p. 51). Tomada por essa angústia de não pertencer[64], deslocada de seu mundo, G.H. agora começa a perder-se de si, dissolvendo-se aos poucos nessa trama criada por essas dimensões vazias. Agora é a vez da própria protagonista

[64] Numa crônica de 15 de junho de 1968 intitulada "Pertencer", Clarice discute a "fome humana" de pertencer. Afirma que isso foi por ela experimentado no berço e que "ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino". Chega a insinuar que talvez sua escrita tenha surgido desse desejo de pertencer a algo. Com o tempo, "uma 'solidão de não pertencer' começou a me invadir como heras no muro" (DM, p. 110). Além disso, a cronista toca num ponto crucial de sua biografia: o fato de ter nascido para curar a mãe de uma doença e não ter conseguido. Aí a autora diz de sua culpa e do perdão que ela não se deu. Se curasse a mãe, "eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe" (DM, p. 111). Por fim, diz que pertencer é viver e daí "Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho" (DM, p. 111).

esvaziar-se de si, como se tudo convergisse para uma completa nadificação. Diante disso, a angústia é inevitável: “eu me sentia sufocada de confinamento e restrição”. Esse começo de perdição, embaraça-a em seus objetivos. Já não sabe mais o que planejara, pois o eu, agora destronado, vagueia também em meio a esse oco espacial.

> Embaraçada, ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar. O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado (PSGH, p. 51-2).

Perdidas as referências em que e eu se agarrava para existir, só resta a G.H o descaminho, o indelimitado. O roteiro agora não mais lhe serve. Ainda tentando sobreviver ao nada, recorre ao guarda-roupa, como se ainda pudesse sobreviver a esta crise: “Passei os olhos pelo guarda-roupa, ergui-os até uma rachadura do teto, procurando apossar-me um pouco mais daquele enorme vazio” (PSGH, p. 52). Ao abrir a porta de outro vazio, pondo o rosto dentro da “brecha da porta”, a personagem irá se deparar com aquilo que lhe conduzirá ao pior de si.

Vimos como nessa antecâmara da morte, a narrativa prepara o desmoronamento subjetivo da personagem. Nesse ambiente, tudo converge para a construção de uma rede de vazios capaz de enredar o eu em alguma coisa desestabilizadora, levando-o à sua própria ruína. Esse vazio, em termos psicanalíticos, pode ser associado à falta instaurada pela castração. Limite imposto à onipotência do desejo, a castração cinde o indivíduo, tirando-lhe a ilusão paradisíaca e onipotente, quando se perde a abastança fálico-narcísica. No quarto de Janair, expulsa de sua própria casa, G.H. revive, inconscientemente, esse momento inaugural quando foi destronada de seu desejo fálico. Segundo Hélio Pellegrino (1990), a castração simbólica é o coroamento de um processo gradativo de separação entre criança e mãe. Trata-se da instauração no coração do ser humano de uma falta, de um vazio constitutivo. A protagonista, portanto, repete a angústia desse momento, revive e reedita, em sua solidão, o medo da falta, os limites da castração.

Ao mesmo tempo que repete este ato simbólico, revivendo a angústia inerente a essa perda, G.H. é impelida a procurar a fonte desse nada. Seduzida por essa trama de vazios, a protagonista vê-se jogada numa trilha sem escapatória cujo imperativo maior implica retornar. Como que sorvida por essa pulsão de abismo, ela, como cego, vai em direção ao não-ser. Para tanto, precisa passar pela “porta estreita”, o caminho doloroso da barata, com quem estabelece uma relação objetal.

3.4 ENTRADA PELA PORTA ESTREITA PARA UMA ALEGRIA SEM REDENÇÃO: RELAÇÃO OBJETAL COM A BARATA

A simbologia da porta engloba uma diversidade de sentidos. A porta remete-nos ao lugar de passagem entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, o consciente e o inconsciente, a luz e as trevas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), esse vocábulo possui um valor dinâmico, psicológico, uma vez que não só indica uma passagem, como ela própria convida a atravessá-la. Trata-se, nesse caso, de um convite à viagem para um além. Nas tradições judaico-cristãs, a porta tem uma grande importância, pois é ela que dá acesso à revelação.

Num sentido teológico, a porta aberta exprime a acolhida ou uma possibilidade que se apresenta. Quando fechada, ela impede a passagem, protege ou exprime uma recusa. Evoca ainda a ideia de uma triagem ou uma seleção.[65] No *Novo Testamento*, a palavra porta é usada frequentemente em sentido figurado (estar à porta, abrir ou fechar a porta). Nos *Atos dos Apóstolos* (At, 5, 19; 12, 6-11; 16,26s), por exemplo, há três narrativas em que uma porta se abre sozinha. Em *Apocalipse* 4,1[66], menciona-se a porta do céu que pode estar aberta ou fechada, permitindo ou impedindo aos homens o acesso à felicidade escatológica (o Reino de Deus)

Apesar de Iahweh abrir as portas dos céus para enviar chuva, maná e toda sorte de bênçãos a seu povo, a comunicação mais familiar com Deus foi bloqueada quando se fechou a porta do paraíso. Com o batismo de Jesus, abrem-se os céus e torna-se ele mesmo a verdadeira porta do céu que agora desce à terra. Jesus torna-se o único Mediador, pois, através dele, Deus se comunica com os homens e por ele os homens tem acesso ao Pai. Ao mesmo tempo, o filho de Deus tem a chave de Davi, faz exigências: a entrada no Reino cujas chaves entregou a Pedro, a entrada na vida, na salvação apresentada como uma cidade ou uma sala de festim, essa entrada é estreita. Quem não lhes estiver atento encontrará a porta fechada (LÉON-DUFOUR *et all*, 1999).

O Evangelho de São Mateus (7, 13) aponta o caminho da vida cristã como uma passagem por uma porta estreita sugerindo as exigências e os riscos que o seguimento de Jesus implica. É preciso escolher entre as duas portas que se apresentam: “Entrai pela porta estreita,

---

[65] Confira Jó 31, 32; 1Co 16, 9; Jo 20, 19 e Mt 25, 10.

[66] “Depois disso, tive uma visão: havia uma porta aberta no céu, e a primeira voz, que ouvira falar-me como trombeta, disse: Sobe até aqui, para que eu te mostre *as coisas que devem acontecer* depois destas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 2146, grifos do autor).

porque largo e espaçoso é o caminho que conduz à perdição. E muitos são os que entram por ele. Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho que conduz à Vida. E poucos são os que o encontram" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1715). Em Lucas 13, 22-27, o tema da porta estreita é novamente retomado. Aqui Jesus apela aos seus ouvintes para que se esforcem para entrar no Reino dos Céus.

> Esforçai-vos por entrar pela porta estreita, pois eu vos digo que muitos procurarão entrar e não conseguirão. Uma vez que o dono da casa houver se levantado e tiver fechado a porta e vós, de fora, começardes a bater à porta, dizendo: 'Senhor, abre-nos', ele vos responderá: 'Não sei de onde sois'. Então começareis a dizer: 'Nós comíamos e bebíamos em tua presença, e tu ensinaste em nossas praças'. Ele, porém, vos responderá: 'Não sei de onde sois; afastai-vos de mim, vós todos, que cometeis injustiça!' Lá haverá choro e ranger de dentes, quando virdes Abraão, Isaac, Jacó e todos os profetas no Reino de Deus, e vós, porém, lançados fora. Eles virão do oriente e do ocidente, do norte e do sul, e tomarão lugar à mesa no Reino de Deus. Eis que há últimos que serão primeiros, e primeiros que serão últimos (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1814)

Por fim, em João 10, 7-9, Jesus, numa alusão ao sonho de Jacó (Gn 28, 17), afirma-se como a própria porta do Céu, caminho da salvação, pois só por Ele se tem acesso à vida e ao Pai: "Disse-lhes novamente Jesus: 'Em verdade, em verdade, vos digo: eu sou a porta das ovelhas. Todos os que vieram antes de mim são ladrões e assaltantes; mas as ovelhas não os ouviram. Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará e sairá e encontrará pastagem'" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1869).

Já em *A paixão segundo G.H*, numa paródia do texto bíblico, a porta estreita por onde tem que passar a protagonista é a antiga e ancestral barata que sai do fundo do guarda-roupa para seduzir a personagem, conduzindo-a a um Reino do Céu às avessas.

> A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através do dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural (PSGH, p. 69).

A barata é aí representada como atalho estreito e dificultoso de acesso a uma realidade maior e vazia. O reino dos céus é um amplo salão natural, uma fenda aberta em que outras portas se abrem para outras portas *ad infinitum*. [...] "Dois portões se abriam e nunca tinham parado de se abrir. Mas abriam-se continuamente para – para o nada?" (PSGH, p. 92-3) ou: [...] "Aquilo que eu chamava de 'nada' era no entanto tão colado a mim que me era...eu? e portanto

se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada. As portas como sempre continuavam a se abrir" (PSGH, p. 93). GH também sabia que, atravessar essa porta estreita implicava renúncia e adesão a esse "cascavel do deserto". Entrar por aí seria seguir – simbolicamente – os comandos de Satã, a Serpente sedutora do Éden[67]. A personagem faz, portanto, uma entrada consciente: "Eu sabia que entrar não é pecado. Mas é arriscado como morrer. [...] Entrar só era pecado porque era a danação de minha vida, para a qual eu depois não pudesse talvez mais regredir. Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata" (PSGH, p. 95). Essa ausência de diferença implica, portanto, uma identificação estabelecida por meio de nojo, repulsa, ódio, amor e dúvida. G.H. estabelece uma relação objetal com a barata, recobrindo-a de uma idealização, encontrando nesse inseto a presença de algo mais profundo, mais completo e, ao mesmo tempo, vazio. A barata, de início, funcionaria como o objeto capaz de sustentar essa falta reencontrada no quarto, esse "escrínio empoeirado e vazio", "câmara-ardente" ou "laboratório de inferno."

Antes de evidenciar como se configura essa relação objetal entre G.H. e a arcaica e grossa barata encontrada no guarda-roupa do quarto da empregada, farei uma breve consideração teórica acerca do objeto em Psicanálise, mais particularmente, na corrente de orientação lacaniana (partindo de Freud, naturalmente).

Segundo Laplanche e Pontalis (1997), a noção de objeto é pensada em Psicanálise a partir de três aspectos principais: 1. Enquanto correlativo da pulsão (aquilo em que e por que a pulsão procura atingir o seu alvo. Nesse caso, pode ser uma pessoa ou um objeto parcial, um objeto real ou fantasmático); 2. Enquanto correlativo do amor ou ódio (nesse caso a relação em causa é da pessoa total, ou da instância do ego, com um objeto visado também como totalidade); 3. Enquanto correlativo do sujeito que percebe e conhece (no sentido tradicional da filosofia e da psicologia do conhecimento, trata-se daquilo que se oferece com características fixas e permanentes, reconhecíveis de direito pela universalidade dos sujeitos, independentemente dos desejos e das opiniões dos indivíduos).

Embora o conceito de objeto apareça ligado a várias outras expressões em Psicanálise (escolha de objeto, perda do objeto, relação de objeto), não se deve confundir com a noção de coisa, de objeto inanimado e manipulável, tal como esta se contrapõe às noções de ser animado ou de pessoa. Segundo Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), relação objetal é uma expressão utilizada pelos sucessores de Freud para designar as modalidades fantasísticas da relação do sujeito com o mundo externo, tal como se apresentam nas escolhas de objeto

[67] Ao longo do romance, a barata é designada também como serpente, víbora.

efetuadas por esse sujeito. Para Laplanche e Pontalis (1997), relação deve ser tomado na plena acepção da palavra: trata-se de fato de uma inter-relação, ou seja, não apenas da forma como o sujeito constitui os seus objetos, mas também da forma como estes modelam a sua atividade. Esse conceito gera uma grande problemática no seio da teoria psicanalítica no século XX. Partindo da ideia freudiana de que o objeto da pulsão é aquilo através do que ela procura atingir o alvo (um certo tipo de satisfação), os pós-freudianos debruçaram-se sobre essa ideia, criando as mais diversas teorias.

Na concepção de Freud, não há conceituação alguma a respeito dessa relação, pois o vínculo sujeito-objeto é pensado sob a categoria dos estádios, no sentido evolucionista e biológico do termo. Em 1924, Karl Abraham repensou essa teoria e introduziu a ideia de que "as atividades do sujeito são moldadas pelos próprios objetos, ou, mais precisamente, pela maneira como o sujeito se constrói numa relação com objetos parciais" (ROUDINESCO, 1998, p. 553). Abre-se, nessa perspectiva, uma inversão radical da abordagem freudiana: ao invés de pensar a evolução do sujeito conforme os sucessivos rearranjos da relação pulsional com o objeto, passa-se agora a tentar evidenciar como se organiza a atividade fantasística precoce conforme os tipos de relações objetais. Seguindo esse viés, em 1934, Melanie Klein abandonou a noção de estádio em troca da de posição, inventando o conceito de objeto (bom e mau). Coloca-se agora a ênfase na clivagem do objeto, e não mais na do eu. Já em 1936, com a noção de estádio do espelho, Lacan, seguindo as pistas deixadas por Wallon, tratou de explorar as bases da personalidade humana: o eu como imagem ou relação com o outro, com o objeto como incorporado, introjetado, projetado, persecutório ou, ao contrário, gratificante. Nessas duas últimas correntes (kleinismo e lacanismo), sobrepõe uma vontade de apreender a vida inconsciente do sujeito. Com isso, substitui a noção de estádio pela de relação de objeto, enfatizando o papel da mãe, ao contrário de Freud que sempre privilegiou o pai. A partir da década de 50 do século XX, a clínica das relações objetais assumiu grande amplitude a ponto de surgir uma Escola focada no objeto (*British Psychoanalytical Society* – BPS), cujos representantes principais foram: Michael Balint, Wilfred Ruprecht Bion, Ronald Fairbairn, Donald Woods Winnicott. A análise das relações objetais deixou de ser unicamente a realidade psíquica ou fantasística, estendendo-se ao estudo de todas as formas de ambiente. A partir daí, tratou-se de compreender as modalidades da inserção do eu na cultura (Psicologia do ego e Neofreudismo), a fenomenologia das transições entre o não-eu e o eu e os distúrbios narcísicos ligados à radicalização do individualismo. A relação de objeto, portanto, tornou-se a grande palavra de ordem da idade áurea da psicanálise anglófona (Roudinesco; Plon, 1998).

Em meio a tudo isso, interessam-me mais de perto as reflexões lacanianas acerca da relação sujeito-objeto e, mais particularmente, a noção de objeto.

Freud conduziu a questão do objeto na Psicanálise à de um objeto perdido em jogo na repetição, e Lacan acrescentou a isso a questão do traço que inscreve a repetição. Toda elaboração freudiana da sexualidade sustenta-se numa premissa básica: no cerne da sexualidade humana existe uma falta de objeto. Falando dos quatro elementos da pulsão, no ensaio *Os instintos e seus destinos* (1996m), Freud destaca o caráter contingente do objeto nos seguintes termos:

> O objeto [Objekt]de um instinto é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável num instinto, e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação. O objeto não é necessariamente algo estranho: poderá igualmente ser uma parte do próprio corpo do indivíduo. Pode ser modificado quantas vezes for necessário no decorrer das vicissitudes que o instinto sofre durante sua existência, sendo que esse deslocamento do instinto desempenha papeis altamente importantes. Pode acontecer que o mesmo objeto sirva para a satisfação de vários instintos simultaneamente, um fenômeno que Adler [1908] denominou 'confluência' de instintos (FREUD, 1996m, p. 128).

No âmbito da contingência, ao objeto não é imposta outra condição além da de ser um meio de proporcionar satisfação. Além disso, esse objeto pode achar-se especificado na história do sujeito de tal forma que só um objeto determinado ou o seu substituto, em que se encontram as características eletivas do original, estão aptos a proporcionar a satisfação. Ao longo de seus seminários, Lacan repensa essa questão do objeto da pulsão para conceber o objeto como falta, como aquilo para o qual o sujeito retorna e, nesse caminho de volta, repete-se. A essa falta, Lacan denominou objeto *a*.

Este objeto pequeno outro (objeto *a*) é alguma coisa que falta. Na perspectiva lacaniana, trata-se de algo sempre em vias de reencontro: [...] "toda maneira, para o homem, de encontrar o objeto é, e não passa disso, a continuação de uma tendência onde se trata de um objeto perdido, de um objeto a se reencontrar". (LACAN, 1995, p. 13). Ele é um objeto que não existe enquanto tal. Para enfatizar essa inexistência, durante algum tempo, Lacan denominou-o de objeto negativo. Nesse sentido, o objeto *a* é tomado como causa do desejo e não simplesmente como objeto do desejo, já que ele funciona como um verdadeiro motor da estrutura, como causa mesmo da estrutura do desejo.

Segundo Marco Antonio Coutinho Jorge (2005), o objeto possui várias aparências imaginárias (grafadas por Lacan como i(a), imagens de *a*) que podem ser construídas para cada sujeito por intermédio do simbólico, dos significantes do Outro, referentes às inserções

históricas singulares de cada um. Mas a dimensão que mais importa e que o configura propriamente enquanto objeto *a* é o seu estatuto real, que lhe confere sua ex-sistência (ex-sistência aqui designa o que está fora do registro do simbólico). E o nome dessa dimensão real do objeto *a*, Lacan empenhou-se em mostrar que foi chamado por Freud de *das Ding*, a Coisa. Nesse universo imaginário, o objeto funciona ainda como tela de proteção às constantes angústias que acometem o sujeito diante do real: "O objeto é instrumento para mascarar, enfeitar o fundo fundamental de angústia que caracteriza, nas diferentes etapas do desenvolvimento do sujeito, sua relação com o mundo. É assim que, em cada etapa, o sujeito deve ser caracterizado (LACAN, 1995, p. 21).

Embora o objeto *a* participe simultaneamente dos três registros fundamentais (real, simbólico e imaginário), seu pertencimento ao campo do real (*das Ding*) é o que se revela como absolutamente prevalente na estrutura, pois *das Ding* implica a representificação, na estrutura, do real sem nome originário e sem imagem. Para Lacan, essa coisa é "originalmente o que chamaremos de o fora-do-significado" (LACAN, 1997, p. 71). Nesse sentido, o objeto *a* é aquilo que é heterogêneo à rede de significantes, ou seja, o sistema produz alguma coisa excedente que lhe é heterogênea ou estranha. É o que resta, o rebotalho, o que não tem pertencimento e, por isso, retorna sempre através de sua insistência.

Para Lacan (1997), o objeto é sempre um objeto fundamentalmente perdido, cuja perda é sinônimo de sua própria objetividade. Por meio dos sucessivos reencontros, o objeto surge sempre como algo que foi perdido, como Outra coisa: "O objeto é sempre o objeto redescoberto, o objeto tomado ele próprio numa busca, que se opõe da maneira mais categórica à noção do sujeito autônomo, onde desemboca a ideia do objeto acabado" (LACAN, 1995, p. 25). Desse modo, o caráter real, faltoso da Coisa comparece sempre a cada vez que o sujeito reencontra o objeto. [...] "Mas o objeto *a* não é nenhum objeto em particular, é antes um furo em torno do qual gravitam os significantes. O objeto *a* não é o seio, não é o corpo da mãe, também não se identifica com a Coisa. Ele é aquilo que, no espaço da representação ou na rede de significantes, aparece como falta central. Nenhum objeto é o objeto *a* e todos os objetos se apresentam como pretendentes ao seu lugar" (GARCIA-ROZA, 2004, p. 68).

Haveria, no pensamento lacaniano, um objeto para a pulsão e outro para o desejo? Luiz Alfredo Garcia-Roza em *O mal radical em Freud* (2004) esclarece isso quando diz que entre a pulsão e o objeto há o desejo e a fantasia "Dessa forma, um objeto só se constitui como objeto da pulsão se ele se fizer objeto para o desejo. Como é pela fantasia que o objeto se articula com o desejo, ela é a mediação necessária entre a pulsão e o objeto" (GARCIA-ROZA, 2004, p. 65). Esse objeto que se constitui como objeto da pulsão à condição de ser objeto para o desejo Lacan

chamou de objeto *a*. Portanto, esse objeto pequeno outro é, ao mesmo tempo, objeto da pulsão e do desejo, desde que satisfaça essa condição essencial.

Conforme Marco Antonio Jorge (2005), com a ênfase posta sobre o objeto perdido do desejo enquanto Coisa, e a nomeação do objeto causa do desejo como objeto *a*, Lacan fez uma diferença entre o objeto perdido da espécie humana e o objeto perdido da história de cada sujeito. O objeto perdido da história de cada sujeito (objeto *a*), pode ser reencontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. Mas nesses reencontros, por trás dos objetos privilegiados de seu desejo, o sujeito irá sempre se deparar de forma inarredável com a Coisa perdida da espécie humana; o que significa que trata-se sempre, nos reencontros com o objeto, da repetição de um encontro faltoso com o real, maneira pela qual Lacan define a função da *tiquê*, que vigora por trás do *automaton* da cadeia simbólica.

Penso que o encontro entre G.H e a barata se dá nesse processo de reencontro com o objeto perdido que se faz agalma[68] no semblante do inseto, remetendo a personagem a esse lugar de falta. Adentrar por essa porta ornamentada da barata significa ir em direção a uma outra coisa que se mostra num vislumbre repentino e desaparece da mesma forma, deixando apenas as marcas no corpo de quem contemplou. Lacan, no Seminário 8 (*A transferência*), trabalha o termo agalma (tesouro, enfeite) como algo que está no interior e que se trata sempre de uma outra coisa. Esse objeto nos apaixona ou seduz porque contém, escondido em si, o objeto do desejo, o agalma. Trata-se sempre de um objeto parcial. "É esta alguma coisa que é visada pelo desejo como tal, que acentua um objeto entre todos, por não ter comparação com os outros. É a essa acentuação do objeto que responde a introdução, em análise, da função do objeto parcial" (LACAN, 1992, p.149).

A barata torna-se para G.H esse objeto precioso que contém algo maior, portadora de um tesouro escondido. Depois G.H. depara-se com a ilusão: [...] "rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!" (PSGH, p. 163). Essa relação objetal passa por algumas etapas, oscilando entre aproximação e afastamentos, atração e repulsa, para culminar na devoração do objeto.

A primeira etapa é a da sedução. Segundo Maria Rita Kehl (1988), a sedução é um jogo, "Caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante – angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu o rumo" (KEHL, 1988, p. 411). Acrescenta ainda: "É o seduzido que tenta

[68] No capítulo inicial, trouxe mais informações teóricas acerca desse conceito. Aqui apenas retomo alguns aspectos.

compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor" (KEHL, 1988, p. 411). Na narrativa, é G.H. quem se expressa, tentando dar conta do que lhe acontecera nesse confronto. Ao longo do texto, vários significantes remetem a esse *topos*: "chamado", "sedução", "tentação". "Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora" (PSGH, p. 70). A barata, nessa relação inevitável equivale ao Outro que atrai, hipnotiza e conquista com sua promessa de totalidade: "A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam" (PSGH, p. 70). Esmagado na porta, o inseto subverte o jogo. Se antes G.H detinha o poder fálico, capaz de modelar e dar forma às coisas, agora é ela quem é desfeita por um ser impuro, seduzida pelo olhar, paralisada no quarto vazio. Nesse embate, ambas relutam, ao seu modo. A barata é pura ameaça, é o Outro que emerge dos recônditos negados da alma. G.H, por sua vez, possui a força física e domina o objeto, partindo-lhe a cintura, provocando-lhe o esvaziamento do ser. A barata detém o olhar, arma maior com que imobiliza a inimiga. G.H, por fim, vence a barata comendo-lhe a matéria branca, mas é fulminada com esse material proibido. Nessa arena silenciosa, a heroína é tomada pelos mais diversos sentimentos. Quer, inicialmente, fugir desse jogo especular: [...] "Seduzida, eu no entanto lutava como podia contra as areias movediças que me sorviam: e cada movimento que eu fazia para 'não, não!', cada movimento mais me empurrava sem remédio; não ter forças para lutar era o meu único perdão" (PSGH, p. 74). Embora sem forças, reluta, ainda que totalmente fulminada pelos olhos da Medusa ancestral: [...] "fascinada pela certeza do ímã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher" (PSGH, p. 75). Embebida nesse prazer, embora o ego resista em não ceder ao brilho do objeto e à perda de sua ilusão fálico-narcísica, G.H. enfim cede: "Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora" (PSGH, p. 93). Desarmada, sobrevém-lhe outras formas de gozo: "Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia. Ficara tarde demais, e agora eu queria" (PSGH, p. 104). Aqui ela mesma se questiona acerca dessa origem do querer. Esse apetite imorredouro já lhe existia ou nasce desse encontro inesperado com as sombras do objeto refletidos na barata? "Só naquele momento exato é que eu queria?" A resposta é negativa: "Não, senão já teria saído do quarto muito antes, ou simplesmente mal teria visto a barata – quantas vezes antes as baratas me haviam acontecido e eu me desviara para outros caminhos? Eu cedia, mas com medo e dilaceramento" (PSGH, p.104). Ceder, nesse caso, implica desarmar-se completamente e permitir o desmoronamento daquilo que a sustenta. Deixar-se seduzir significa ainda perder-se de si mesma e viver sob o signo da desorientação, expulsa de sua casa, errante num deserto vazio. Segundo Maria Rita Kehl (1988), o seduzido, ao mesmo tempo que espera o gozo prometido pelo sedutor, já sabe

que aproxima uma catástrofe. Trata-se de alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas de uma infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor. "Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. [...] A curiosidade me expulsara do aconchego [...] A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal" (PSGH, p. 153).

Esse desejo fáustico-edípico (buscar o saber, conhecer a fonte diabólica da coisa) intensificado pela sedução da barata impele a nossa personagem a uma viagem em torno do Outro que acaba encerrando em si mesma. Do outro ao eu, do eu ao Outro, do eu ao si mesmo: por caminhos diferentes ela chegara ao pior/melhor de si. Embebida pelo olhar ancestral (olhar da mãe?)[69] G.H acaba transformando-se naquilo que vê. Segundo Renato Mezan (1988), o olhar funciona como veículo de um poder que tem sua figuração no inconsciente, através da fantasia da castração (tanto no sentido ativo – castrar o pai, castrar o homem – quanto no sentido passivo – ser castrado pelo pai, ser castrado pela mulher, ter sido castrada pela mãe ou pelo pai). Outra figuração deste poder da visão é a ideia de descoberta, a paixão de desvendar os segredos do passado, do que está oculto ou do que virá a acontecer, tal como acontece com G.H. que acaba enredada numa teia construída por essa paixão de ver. Aqui mais uma vez o perigo do olhar é revisitado. G.H. experimenta as consequências dessa paixão a partir do confronto com o olhar do Outro, olho vazio onde acena a própria Coisa. Desse modo, G.H insere-se no rol daquelas figuras arrastadas pela sedução do olhar: as filhas e a mulher de Ló (transformadas em estátuas de sal), Orfeu que perde Eurídice, Narciso (perdendo-se de si mesmo), Édipo (cegando-se diante do horror do incesto), Perseu (defendendo-se da Medusa, forçando-a a olhar-se).

Nesse desejo de saber o que não deve, pela identificação, G.H. traduz para si os traços da barata. O olhar[70], nessa troca intersubjetiva, implica sair de si e trazer o mundo (o outro) para dentro de si, provocando uma modificação no sujeito que se arvora no desejo de conhecer. Essa metamorfose aparece no texto em diversas situações, quer metonimicamente, quer comparativamente, aproximando os dois seres, fundindo-os numa só imagem. [...] "É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda" (PSGH, p. 67).

---

[69] Segundo Maria Rita Kehl (1988, p. 413), "o espelho, até para quem não tem espelho, é o próprio olhar da mãe". Aqui a psicanalista faz referência ao momento narcísico quando a criança ainda está alienada ao desejo da mãe, mergulhada numa relação de totalidade com o Outro.

[70] Numa perspectiva fenomenológica, Regina Pontieri (1999) destaca uma poética do olhar no universo ficcional clariciano. Estuda o modo como sujeito e mundo se constituem um ao outro, graças a um olhar fenomenológico que faz de ambos partícipes de uma única e mesma realidade encarnada. Essa poética "pressupõe que a relação de alteridade seja um dinamismo de reversibilidade e promiscuidade entre dicotomias várias" (PONTIERI, 1999, p. 30)

Pelo olhar, as personagens claricianas, ao vislumbrar algo que lhes falta, têm acesso a uma revelação que as desestabiliza subjetivamente. Nesse vislumbre repentino (mas duradouro no mundo interior), as personagens aproximam-se de algo fora do real, de alguma coisa que não pode ser simbolizada, daquilo que resta e escapa a toda forma de representação. Uma única maneira de lidar com esse rebotalho, com essa fenda aberta que revela a falta é através da angústia. Para se livrar desse afeto, muitas se arvoram em narrar o que lhes aconteceu, como acontece com G.H e a narradora de *Água viva*, mesmo sabendo do malogro dessa ação. Tentam, a todo custo, através do simbólico, fazer um furo no real, esse impossível de dizer.

Uma primeira situação dessa aproximação de identidades dá-se quando G.H. comenta acerca de atenção de viver e, personificando a barata, atribui-lhe sentimentos iguais aos seus:[...] "Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextrincável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextrincável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim" (PSGH, p. 58-9). Nessa mesma linha, é o inseto alguém que olha e que devolve-lhe uma imagem insólita:[...] "Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros" (PSGH, p. 107). Já introduzida na *imago* do outro, G.H. mimetiza o gesto desse ego alheio introjetado: "Então, com cuidado, como se já tivesse em mim partes paralisadas, fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical. Não havia estabilidade humana no meu sono: era o poder de equilíbrio de uma barata que adormece à superfície de cal de uma parede" (PSGH, p. 124). Ou ainda, esta outra passagem em que G.H. já aderiu completamente à *imago* do seu duplo: [...] "Ouve, porque estou tão séria como uma barata que tem cílios" (PSGH, p. 138).

Nessa trama de projeções e introjeções em torno do objeto, a barata configura-se como duplo de G.H. Em Psicanálise, o duplo pode ser compreendido como uma projeção do sujeito que se vê como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em vários aspectos. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2007), o duplo é seguidamente representado por um rival, projeção do pai ou de um irmão. Pode ser representado ainda como o resultado de um fenômeno em que a óptica está em jogo. Trata-se, nesse caso, da projeção da imagem no espelho ou na sombra bem como de alucinações ou onirismos. De maneira geral, "Toda a antítese, toda a cisão, toda a fusão, todo fenômeno especular inscrevem-se no duplo, o qual está na origem de tudo, já que o próprio Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir" (MELLO, 2007, p. 229). Ao comentar sobre esse aspecto (o duplo) em *O inquietante*, Freud afirma que a duplicação, a divisão, o intercâmbio do eu presente nesse tema pode exercer duas funções. A

primeira é de proteção contra a destruição do Eu, uma forma de negar a morte, muito própria do narcisismo. A segunda, por sua vez, deriva da atividade auto-observadora da consciência, em que o duplo é aquilo que o Eu rejeita em si mesmo e projeta para fora como algo estranho. O duplo, portanto, conjuga o si mesmo e o outro, a identidade e a diferença. Nesse sentido, na duplicação há o retorno dos mesmos traços, dos mesmos aspectos, provocando no Eu uma sensação celebrizada por Freud como *unheimlich* (sinistro, inquietante, estranho, assustador). Em *O duplo*: um estudo psicanalítico (2013), Otto Rank faz uma investigação minuciosa do tema, analisando as relações do duplo com a imagem no espelho e a sombra, com o espírito protetor, a crença na alma e o temor da morte, ao mesmo tempo em que aprofunda a constante evolução e desdobramento desse tema. Para Freud, retomando as investigações de Rank, todas essas variações conjugam um estado de estranhamento. Entretanto, o que torna sinistro ou estranho essa figura é o fato de com ele reaparecer algo que retorna inopinadamente: o reprimido que se repete atravessado por angústia e de forma irreconhecível por causa do recalque. "Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza" (PSGH, p. 68).

Diante desse duplo inquietante, a primeira sensação que acomete a heroína é o de medo: "Meu primeiro movimento físico de medo, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo. E precipitou-me então num medo maior – ao tentar a saída, tropecei entre o pé da cama e o guarda-roupa. [...] tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado. [...] eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair (PSGH, p. 56). Paralisada pelo olhar da Medusa[71], G.H percebe em si a impossibilidade da fuga, tomada agora por "uma sensação de irremediável" (PSGH, p. 58). Pelo olhar, a barata petrifica a sua presa, para, em seguida, precipitá-la no nada, no indiferenciado: [...] "Eu estava sendo levada pelo demoníaco. Pois o inexpressivo é diabólico. [...] o demoníaco é antes do humano" (PSGH, p. 120). Como a Górgona, a barata com seus olhos fulminantes, provoca a decomposição do sujeito, conduzindo-a a metamorfose de si. Em *A morte nos olhos*: figurações do outro na Grécia Antiga, Ártemis

[71] Medusa era uma das três irmãs monstruosas (Górgones), filha de Forcis e de Cetó. As outras duas eram imortais (Euríale e Estenó), enquanto Medusa, a mais famosa de todas, não a era. Sua morada situava-se nos confins do Ocidente, perto do reino de Hades. As Górgonas tinham uma aparência terrificante: o rosto emoldurado por serpentes, presas semelhantes às de um javali entre os dentes, asas de ouro e mãos de bronze. Seu olhar era tão penetrante que petrificava quem fosse visto de frente por elas. Apesar de terem aparências horríveis, uma delas (Medusa) foi amada por Poseidon. Nessa ocasião, Perseu, obedecendo a ordens de Polidectes, ou aconselhado por Atenas, partiu para o Ocidente com a missão de matá-la. Encontra o esconderijo das Górgonas e, valendo-se das sandálias aladas que recebera de Hermes, consegue decapitar Medusa. Para evitar o olhar petrificante do monstro, Perseu usou seu escudo como espelho, e ainda teve o cuidado de matar a Górgona enquanto ela dormia. Do pescoço sem cabeça de Medusa saíram Pégaso, o cavalo alado, e Crisáor, pai de Geríon, engendrados por Poseidon quando a fecundou. Mesmo depois da morte de Medusa seu olhar, embora vindo da cabeça decepada, continuou a paralisar as criaturas sobre as quais incidia (Kury, 2003).

Gorgó, Jean-Pierre Vernant (1988) afirma que Gorgó representa a alteridade absoluta, o caos, o informe e a morte. Trata-se da representação daquilo que mistura todas as regiões do ser, embaralhando o além e o aquém. O pavor provocado por seu olhar é o medo do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade da morte. Renato Mezan (1988), destaca um aspecto importante nessa relação: a ação dessa potência se dá quando seu olhar cruza o olhar do homem. Já que é sempre representada de frente, é impossível vê-la sem ser visto por ela. Nesse cruzamento de olhar, o eu torna-se outro:

> A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (esse espelho em que os gregos só podiam ver-se de frente e sob a forma de uma simples cabeça), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio olhar, representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical, com a qual por nossa vez nos identificaremos, transformando-nos em pedra (VERNANT, 1988, p. 105)

Olhar nos olhos de Gorgó/barata implica ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror e morte. Ver a Górgona é olhá-la nos olhos e, nesse cruzamento de olhares, deixar de ser o que se é, de ser vivo para se tornar como ela, potência de morte: [...] “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia a minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (PSGH, p. 88). Segundo Renato Mezan (1988), quem olha Gorgó não se limita a virar pedra, mas, de certo modo, funde-se com ela, tornando-se um resíduo do que foi o homem, após cumprir-se esta operação designada de perder-se. O olhar de Medusa aparece como veículo de um retorno ao indiferenciado, e o instrumento pelo qual se realiza este retorno é precisamente o olho. G.H é sorvida, aspirada e invadida pelo olhar desse Outro que a precipita para um retorno ao caos, ao indiferenciado: “Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustradas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira” (PSGH, p. 65). Pela repetição de sintagmas nominais e verbais (“olhei”, “olhos”), intensifica-se no texto a dimensão e a potência do fascínio desse olhar sobre a personagem. Pelo olho da barata ela adentra a porta da perdição de si, para se reencontrar enquanto potência vital.

> A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher

> vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo (PSGH, p. 89).

Diante desse corpo que olha, dá-se a metamorfose da narradora, fascinada pela vida devolvida através do olhar do inseto. Ambas, corpo em metamorfose, vivem o esvaziamento de si. Enquanto a barata vai perdendo, aos poucos, sua matéria essencial após ser esmagada na porta pela narradora[72], G.H. vê-se desmoronar diante de si seu próprio ego[73], numa "metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. [...] Sou o que vi" (PSGH, p. 78). Portanto, nesse duplo assassinato, G.H presencia a derrocada de duas vidas (ao mesmo tempo única), transformadas pela fascinação do olhar: "Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando" [...] (PSGH, p. 72).

Embora o "assassinato" da barata tenha trazido um prazer extremo à narradora, este ato não fora capaz de detê-la em sua metamorfose. Após ter experimentado uma vez, o querer torna-se mais aguçado e exigente. Presa no quarto, vendo-se desmoronar em sua armadura interior, G.H agoniza nessa nova experiência, transpassada por angústia e desejo. "A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama (PSGH, p. 76). Adentrar essa porta aberta condu-la a mais uma rede de vazios. A porta estreita, diferente da do Evangelho, não lhe apresentou a plenitude. Do contrário, continua aberta, solicitando-lhe mais um passo, mais uma estação que, ao findar, "não dá em nada". O

---

[72] Aparecem, ao longo da narrativa, várias menções a essa perda do material da barata, sugerindo o próprio esvaziamento subjetivo da narradora. A primeira referência é feita nos seguintes termos: [...] "A matéria branca brotava lenta para cima de suas costas como uma carga. Imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo" (PSGH, p. 72). Em seguida, "de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca espremeu-se para fora" (PSGH, p. 88). No "capítulo seguinte", diz a voz que narra; "De novo a parte branca da barata espremeu-se talvez menos de um milímetro para fora". Por fim, na quarta expulsão, G.H não mais contabiliza esse esvaziamento, mas personifica a barata como ser vivo que vomita a si mesma: "A barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo" (PSGH, p. 97). Podemos vislumbrar nessa contínua repetição desse esvaziamento a dimensão de gozo presente no ato de narrar a morte demorada do inseto e de si mesma, como deixa claro a própria narradora quando afirma: [...] "Eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor suprema" (PSGH, p. 146). Matar o seu duplo aqui implica morrer em dores de alegria, apesar do sofrimento que esse ato sadomasoquista implica.

[73] Em outra passagem, a narradora aproxima a barata da própria estrutura do eu, ambos edificados através de máscaras que se sedimentam, dando-lhes uma forma reconhecível. Diz a narradora a respeito da barata: [...] "ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto" (PSGH, p. 65).

final é uma estação vazia de onde tudo recomeça, para desespero e heroísmo do homem moderno.

Movida por uma curiosidade própria da pulsão do olhar e pela vontade de outra coisa, G.H, já atravessara a porta estreita e cava, nesse limiar, mais um vazio: "A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia" (PSGH, p. 69). Agora reconhece que, apesar de resistir a uma força inconsciente e incontida que a arremessa para um lugar vazio, essa pulsão de outra coisa sempre a convocara a dar um passo maior em direção à dissolução de si. Como Ana, ela sempre adiara, mas agora não tinha mais como protelar: [...] "O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta como quem morre. Não posso mais deixar de ir" (PCS, p. 154). A vida primeira em sua coisidade insiste em se repetir.

Atraída pela Coisa reverberada no corpo exposto da barata, a narradora, entre a indecisão e o gozo, protela em demasia o ato ínfimo de comungar com o objeto vazio. Após ter esmagado o inseto na porta do guarda-roupa e ter experimentado o prazer diabólico de matar, a protagonista, atravessando as estações dessa via sacra/profana[74], tem acesso às mais diferentes descobertas. Aqui a formação se faz às avessas. É preciso desfazer-se para aprender a ser. É necessário deixar o ser para encontrar o verdadeiro ser que culmina no não-ser, momento de caos, lugar do silêncio e do vazio. Diferentemente de Joana que vai acumulando aprendizado ao longo de sua viagem para aproximar-se de si e do coração selvagem, G.H. precisa desfazer-se dessa formação para chegar a si mesma, depois de aproximar desse coração selvagem. Vejamos como se dá essa metamorfose.

Entrar pela porta estreita exige renúncia e autoconhecimento, como sugere o Evangelho. Passar pela porta da barata é, para G.H. viver a paixão de Cristo. Essa, na perspectiva de Clarice,

---

[74] Acredito que seja possível, ainda que parodisticamente, identificar na narrativa as 14 estações da via sacra. 1. Jesus é condenado à morte (A narrativa traz à cena a morte do Ego da personagem); 2. Jesus carrega a cruz às costas (a cruz da personagem é narrar o seu sofrimento a partir do encontro com o nada); 3. Jesus cai pela primeira vez (G.H tropeça diante da barata); 4. Jesus encontra sua mãe (G.H encontra a barata/Janair); 5. Simão Cirineu ajuda a carregar a cruz (O leitor criado pela narradora ajuda a fazer a travessia do oposto); 6. Verônica limpa o rosto de Jesus (G.H, desamparada e solitária, limpa o suor que cai de seu rosto no quarto vazio); 7/9. Jesus cai pela segunda/terceira vez (G.H deita-se diante da barata esmagada); 8. Jesus encontra as mulheres de Jerusalém que choram por ele (G.H. e suas leitoras); 10. Jesus é despojado de suas vestes (G.H. nua em sua identidade); 11. Jesus é pregado na cruz (G.H. fixada na barata); 12. Jesus morre na cruz (G.H. morre em seu eu antigo); 13. Jesus é descido da cruz (G.H sai do quarto para narrar); 14. Jesus é sepultado (G.H recalca o que viveu). Eis aí um esboço inicial do que poderíamos pensar em termos de comparação com essas estações. Acredito que a crítica ainda não tenha dado atenção a este caminho comparativo, o que poderia render um trabalho mais elaborado, mas que foge ao nosso objetivo neste momento.

implica, além de abandono de si, revelação, conhecimento que pode ser o mais trágico e doloroso quando o sujeito não está apto a aceitar o que lhe é dado ver. A travessia da paixão perpassa, portanto, pelo saber, mesmo quando este saber esteja embebido e emaranhado pela potência do irracional, pelas armadilhas do inconsciente. A primeira descoberta feita por G.H. ao atravessar a porta é a de que existe, inerente ao seu mundo subjetivo, um desejo sujo que lhe leva a matar e, maior que isso, um prazer descomunal associado a essa pulsão: [...] "pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu." (PSGH, p. 61). Essa grandeza superior ao eu, essa força que a embriaga com o desejo de matar redu-la ao nível da natureza: "Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza" (PSGH, p. 61), rompendo as últimas amarras sociais que a ligavam ao mundo da civilização. A narradora descobre nesse desejo incontido de matar a existência de um mal radical, semelhante àquilo que Freud chamou de vontade de destruição ou pulsão de morte.

Em *O mal-estar na civilização* (1996d), Freud constata que a inclinação agressiva é uma disposição pulsional autônoma e originária do ser humano e que, por isso, os homens não são criaturas dóceis e inofensivas, mas animais de caça, lobos de si mesmos:

> [...] os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. (FREUD, 1996d, p. 116)

Com essa afirmação, Freud postula a existência de um mal original no ser humano. Trata-se não de uma propensão, inclinação ou tendência como pensara Kant, mas de "um princípio, isto é, como algo que está presente a cada momento regendo cada começo" (GARCIA-ROZA, 2004, p. 155).

A descoberta desse princípio destrutivo por G.H. acontece aliada ao próprio ato de matar, conjugando, em um único, outras duas vertentes dessa pulsão: sadismo e masoquismo. Ao mesmo tempo em que inflige dor no outro ("Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte", PSGH, p. 63), a narradora, por reconhecer-se nesse estranho e familiar, acaba por produzir dor a si mesma e obter prazer

nesse ato. Acrescenta-se a isso, o fato de G.H., tendo oportunidade de dar o golpe fatal na barata, não o faz, deixando que o inseto/ela mesma morra lentamente diante de seus olhos, expelindo pouco a pouco sua matéria viva: [...] "E eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor suprema. Eu estava no inferno atravessada de prazer como um zunido baixíssimo de nervos de prazer" (PSGH, p. 146). Sadomasoquista é também o relato lento e gradual feito pela narradora ao leitor quando ela, tal como a barata, vai-se perdendo em sua matéria viva paulatinamente a desfiar uma cantilena retomada e contínua. Além de tentativa de simbolizar o que viveu, procurando fazer um furo no real através do simbólico, a narrativa de G.H. carrega também essa dimensão de gozo, gesto repetido como possibilidade de reviver o que lhe acontecera no dia anterior. "Se eu quiser, mesmo agora, depois de tudo passado, ainda posso me impedir de ter visto. **E então nunca saberei da verdade pela qual estou tentando passar de novo** – ainda depende de mim!" (PSGH, p. 110, grifo nosso). Dona de seu relato, a voz que narra atribui-lhe exclusivamente o poder de ver ou não o que experimentara no dia seguinte por meio de seu discurso. Portanto, ver, nesse caso, implica tornar presente, pela narrativa, aquilo que foi vivenciado. E, tal vivência, como ela mesma diz, só pode tornar-se verdade à medida que for contada, dita, narrada: "Só ao me reviver é que vou viver" (PSGH, p. 19).

Confrontar-se com seus monstros interiores a partir do contato com seu duplo, leva G.H. a reconhecer a vida do silêncio, a presença de um resto no real, a existência de uma fonte muito anterior e muito maior que a humana. A protagonista vislumbra ou supõe a presença de algo indizível, fundo silencioso, lugar do acaso. "Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido" (PSGH, p. 72). Resta-lhe, então, aceitar esse lugar de falta e abrir mão da ilusão falocêntrica, abandonando-se definitivamente a essa condição que a constitui enquanto sujeito de desejo. "Minha tensão de súbito quebrou-se como um ruído que se interrompe" (PSGH, p. 75). Absorvida agora por esse ímã que reivindica o começo ("Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo" p. 81), G.H. percebe que a vida está imersa nessa pulsão de recomeço e aí se apresenta pura, sem adorno algum: [...] "ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra" (PSGH, p. 81-2). Alguma coisa exige o retorno, algo "repentinamente se refaz o primeiro silêncio". Constata, absorta, como o autor do Eclesiastes que "O que foi, será, o que se fez, se tornará a fazer" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1072), que "Às vezes à vida volta", como a força destruidora de um eterno retorno:

> [...] Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para se conter ou contornar – ao passar ela cobria tudo. E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três maletas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas (PSGH, p. 82-3).

Força que irrompe de maneira incontrolável, a potência da pulsão é comparada à intensidade do dilúvio[75] que rebenta de maneira assustadora, destruindo as ligações mais sólidas. Thânatos, em sua face disfórica, aqui é aludido para evidenciar como a construção subjetiva é demolida por essa vontade indômita a fim de reiniciar de outra maneira. O produto deixado por essa pulsão é realçado no trecho para tentar sugerir a dimensão catastrófica sofrida pelo ego diante da sua derrocada. Tudo se desagrega, tudo é posto abaixo, restando o caos, imagem bem reforçada no fragmento através do significante "inferno". O inferno, *topos* bastante recorrente ao longo desse livro e das demais obras da autora, remete, nesse fragmento, à imagem da falta de sentido humano, à ausência de personalização edificada sobre os sentimentos, sobre as paixões. Trata-se da crueza da vida em sua indiferença, ainda não significada.

Essa compulsão de destino que arrasta o sujeito para posições indesejadas é concebida por Freud em *Além do princípio de prazer* como detentora de dois registros: uma tendência repetitiva e outra, restitutiva[76]. O primeiro registro diz respeito ao caráter insistente da compulsão que impele o sujeito a reviver as mesmas experiências, a retomar o gozo perdido que insiste em ser repetido. Impõe-se sobre o sujeito de forma paradoxal e enigmática, numa "aparência de alguma força demoníaca em ação". Já o segundo registro diz respeito ao caráter conservador que procura retomar um estado anterior de coisas, arrastando a matéria para a morte, para o não-ser, para o estado inorgânico.[77]

Obstinada em sua *hybris*, como a maioria dos personagens claricianos, G.H. não se contenta apenas com o que vê. Quer mais, pois "ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer... A minha vontade de querer era mais forte do que a minha vontade de salvação?" (PSGH, p. 87). A resposta para esta auto-indagação é positiva, se

---

[75] Northrop Frye (2004), afirma que num certo sentido, o Dilúvio foi a anulação da Criação, um retorno ao Caos. Trata-se ainda de uma imagem demoníaca, "no sentido de ser uma imagem da ira e da vingança divinas, ou uma imagem de salvação, dependendo do ponto de vista de que se o olhe: se o de Noé e de sua família, ou se de todos os outros" (FRYE, 2004, p. 180).

[76] "Há dois registros que se mesclam, que se entrelaçam, uma tendência restitutiva e uma tendência repetitiva, e entre as duas, não diria que o pensamento de Freud oscila, porque não há pensamento menos oscilante do que o seu, mas tem-se deveras a sensação de que sua pesquisa dá voltas sobre si mesma. [...] Mas ele constata, a cada vez, que isto não basta, e que, após a manifestação da tendência restitutiva, resta algo que se apresenta ao nível da psicologia individual como que gratuito, enigmático, e que é propriamente repetitivo" (LACAN, 1985, p. 88)

[77] Este traço não é exclusivo da pulsão de morte, mas de toda pulsão.

pensarmos a salvação como retorno ao comodismo do eu e adequação a uma forma. Do contrário, num gesto afirmativo, ela continua a abrir as portas vazias que se lhe apresentavam, totalmente dominada por sua paixão: “Eu já estava vendendo a minha alma humana, porque ver já começara a me consumir em prazer, eu vendia o meu futuro, eu vendia a minha salvação, eu vos vendia” (PSGH, p. 91). Como Joana, G.H. também estabelece um pacto fáustico com as forças desagregadoras em troca da vida em sua potencialidade primária. Essa barganha, como todo pacto, requer um sacrifício, o mesmo feito pela narradora de “A quinta história”. Só que aqui a escolha é diferente: a opção é pela alma, janela sempre aberta a uma satisfação sempre adiada e recomeçada. Abrir a porta e atravessar o limiar da sua própria morte é ato de coragem, gesto afirmativo de quem aceita a vida em suas contradições, de quem parte da afirmação da morte, arqui-inventa a si mesma ao invés de aceitar um modelo pré-estabelecido. G.H. sabe lidar com o conflito que é a escolha de cada situação, sem atribuir tal decisão nem a Deus (ou consolos metafísicos) nem à moral estabelecida. Compreende que, independentemente de sua história, existe um instante supremo e nesse momento é seu gesto que determina. A protagonista, portanto, apesar da dor, tem a capacidade de ler a si mesma, rever-se e construir-se nessa travessia contínua. "[...] eu sou um super-homem, apenas porque temos a coragem de atravessar a porta aberta" (ALP, p. 168). Nessa travessia do limiar, o sujeito experimenta a vida não mais como estaticidade, mas pura tensão, embate contínuo entre forças que ora agregam, ora desagregam: [...] terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade” (PSGH, p. 10). A coragem afirmativa de G.H. não significa que o sujeito enfrenta seu *fatum* corajosamente, alijando definitivamente todo sofrimento. Pelo contrário, o percurso é todo atravessado por medo, aceitação, recuos e indecisão. Mas, malgrado tudo isso, prevalece a vontade de se perder:

> Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria (PSGH, p. 14).

Esse caminho às cegas implica pôr-se à beira do nada e correr os riscos de não mais reencontrar-se ao tocar as bordas do ilimitado, do sem sentido. Restam-lhe as mãos vazias e o sentimento de que a vida é esse desencontro que, por sua vez, precisa ser sempre recomeçado. [...] “Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. [...] Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e

do que entendo" (PSGH, p. 131). G.H. põe-se diante da vida de forma sisifiana, nesse abrir permanente das portas sem fundo, entradas labirínticas que nos remetem a outros portais. Joana relança-se na viagem. G.H, por sua vez, está sempre a abrir as portas vazias; a personagem de *Água viva*, por sua vez, a relançar a flecha da escrita, errando sempre o alvo. Assim são feitas as heroínas claricianas, sujeitos para quem o mundo é o lugar do embate, do recomeço permanente. "Não há um ato em que eu não me lance todo. **E a grandiosidade da vida é lançar-se – lançar-se até mesmo na morte**" (SV, p. 157, grifo nosso).

Viver sob o signo da errância é a condição do sujeito do desejo, sujeito constituído por um corpo atravessado pelo registro das pulsões, instituído numa trama de desencontro entre investida e objeto. Ao falar dessa defasagem entre sujeito e objeto, Freud nos indica que esse mesmo objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. Trata-se de algo que deve se reencontrado, mas sempre na discrepância, numa diferença irreconciliável. Segundo Lacan (1995), essa discordância é instaurada pelo simples fato dessa repetição. Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se o procura. "Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabá. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir. [...] Todos os dias será a mesma coisa" (PSGH, p. 154). Nesse ir constante, instaura-se a força de uma compulsão a repetir da qual o sujeito não escapa nem escolhe. A ação é realizada por um sujeito conduzido pela necessidade e, nessa ação incontrolável, repete, vai em direção ao chamado de uma pulsão de repetir, contínua e incessante. "Quando de noite ele me chama para o inferno, eu vou" (PSGH, p. 155).

A compulsão à repetição é, em termos psicanalíticos, um processo incoercível e de natureza inconsciente, por meio do qual o sujeito coloca-se ativamente em situações penosas, reeditando experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo, pelo contrário, a impressão muito viva de que se trata de algo plenamente motivado na atualidade. Para Freud, esse fenômeno é considerado um fator autônomo, irredutível e permanente. Trata-se, portanto, de um mecanismo inconsciente (impossível de ser dominado) que obriga o sujeito a reproduzir sequências que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram esse traço de sofrimento. O criador da psicanálise começou a fazer da compulsão à repetição um objeto

autônomo de sua reflexão em 1914, no artigo "Recordar, repetir e elaborar". Em sua clínica, constata a permanência desse fenômeno ligada à transferência. Em *Além do princípio de prazer*, Freud coloca este conceito em primeiro plano e radicaliza suas reflexões sobre esse fenômeno clínico e universal[78]. Foi observando fatos do cotidiano que o autor de *A interpretação dos sonhos* aprofundou suas reflexões sobre tal questão. Freud partiu de certas observações clínicas, de algumas narrativas literárias e de certas ocorrências que pode constatar seja em seu ambiente familiar, seja consigo mesmo. Observa como a compulsão manifesta-se no jogo infantil (tomando seu neto como modelo) e nas neuroses de guerra nas quais os sujeitos não cessam de reviver episódios dolorosos. Essa força que impele o sujeito a repetir, mesmo na dor, traduz a impossibilidade de escapar de um movimento de retorno, seja seu conteúdo prazeroso ou não. A partir da observação desse movimento regressivo, Freud postulou a existência de uma tendência para um retorno à origem, ao estado de repouso absoluto, ao estado de não-ser, situado além do princípio de prazer. A compulsão à repetição, portanto, tem um caráter pulsional, contínuo e insistente que põe em causa a ordem estabelecida[79].

Ao tomar consciência da existência desse movimento repetitivo interior, a protagonista também passa a desejar a vida em seu acontecer, em suas contradições e nesse desencontro cotidiano. Não mais a esperança, não mais as metafísicas, não mais o futuro! Mas um dizer sim ao presente, ao instante-já, ao terreno, ao hoje! [...] "Eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança" (PSGH, p. 98). A esperança, ao invés de inseri-la no agora, afasta-a da vida primária, projetando o sujeito para uma dimensão transcendente da existência, que escamoteia a realidade. "Mas eu quero mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante" (PSGH, p. 99). Isso implica abster-se da transcendência, regressando para a própria coisa, "a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro" (PSGH, p. 101). Para ficar aí, G.H desapega-se da moralidade ao mesmo tempo que instaura uma moral para si mesma. Conforme Antonia Herrera (1999), G.H. realiza uma transgressão ética, moral, em favor de uma ética de vida, de provar sua condição humana, de renunciar ao

---

[78] [...] "a compulsão se apresenta como elemento constitutivo da natureza mais íntima de toda pulsão, como a essência do pulsional, uma força poderosa o bastante para pôr fora de circuito, ou pelo menos suspender temporariamente, a ascendência do princípio do prazer como disruptivo regulador e dominante do aparelho psíquico" (GIACOIA JUNIOR, 2008, p. 17).

[79] Para mais detalhes acerca desse conceito, sugiro o verbete "compulsão à repetição" desenvolvido em Roudinesco e Plon (1998), Kaufman (1996), Laplanche e Pontalis (1992). Aí, além de acompanhar o desenvolvimento desse conceito nas obras de Freud e Lacan, o leitor encontrará indicações dos textos desses psicanalistas onde desenvolvem tais reflexões.

recorte individual de uma forma de vida[80]. Nessa tarefa, ela começa por questionar a universalidade dessa lei: [...] Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir?" (PSGH, p. 102). Aqui a narradora traz à baila um dos grandes princípios da moral ocidental: o imperativo categórico kantiano, princípio universal, necessário e originariamente racional. "Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ele se torne uma lei universal" (KANT, 1995, p. 59), diz a moral que não leva em consideração a vontade subjetiva, mas, do contrário, torna homogênea todas as diferenças. "Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha" (PSGH, p. 102). A universalidade da lei moral kantiana supõe uma impessoalidade absoluta. Não leva em conta os afetos, a alegria, o prazer, mas é algo abstrato, objetivo, impessoal. Não responde a uma demanda de felicidade particular, mas volta-se para a imposição de um Bem o que acaba, segundo Kehl (2002), autorizando o sadismo do supereu sobre o eu, impelindo o sujeito a exercer duas atitudes: praticar atos típicos de delinquência por sentimento de culpa ou instalar-se na intolerância que projeta sobre o outro o mal que ele não é capaz de admitir em si.

Ainda segundo Maria Rita Kehl (2002), a máxima kantiana demonstra o sadismo do supereu sobre o sujeito da psicanálise. O imperativo kantiano, como vimos, é incondicional (não admite exceções sentimentais) e categórico (não se apoia senão sobre si mesmo). Tal qual o supereu (como voz da nossa consciência), ele vem até o sujeito como algo imposto de fora, voz do Outro a quem o sujeito deve ceder tudo o que seja da dimensão singular de seu desejo, de seus afetos, de sua individualidade. Para Lacan (1997), Kant, com esses postulados, acaba, por via oposta, aproximando do Marquês de Sade. Ambos erigiram, na modernidade, no lugar deixado vazio pelo bem supremo, a vigência de um imperativo absoluto que o sujeito não consegue suportar. Em Kant, trata-se da extrema renúncia; em Sade, do gozo extremo. Para Kehl (2002), quer fale em nome de um Bem supremo, quer fale a favor de um Mal absoluto, isso não faz nenhuma diferença: "a malignidade está em qualquer lado onde o absoluto tenha a pretensão de se instaurar. O absoluto nos impele para a dimensão mortífera do gozo" (KEHL, 2002, p. 90).

Lançada pela porta da barata ao contato com o neutro, G.H. retira de seu rosto a máscara que criara e passa a gozar desse paraíso às avessas. Agora o que mais lhe interessa é a vida. O pecado maior é negar-lhe em nome de ideais transcendentes. A vida é o valor maior! "O pecado

[80] Em sua tese de doutorado, Herrera afirma que "O problema ético amplia-se para uma ética da vida que, na escrita de Clarice, a despeito de toda dor, é uma ética afirmativa, de força vital" (HERRERA, 1996, p. 60)

renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida" (PSGH, p 115).

Adentrar no inexpressivo, no silêncio do real, requer ainda que a protagonista abandone "todos os atributos" e faça a travessia apenas com "minhas entranhas vivas". Abandona, portanto, a organização humana para achegar a neutralidade viva. É com o corpo que G.H. retorna, demolindo as construções racionais, rastejando ao nível da natureza. É preciso tornar-se barata novamente para vislumbrar a vida do silêncio, a potência do cru, a força de uma vida em si mesma. A barata aqui representa esse primitivo, esse resto não simbolizável, o todo não dividido. Ao longo da narrativa encontramos trechos que reforçam essa natureza ancestral do inseto, como na passagem seguinte:

> [...] Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. [...] Há trezentos e cinquentas milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (PSGH, p. 54)

O texto enfatiza a natureza resistente do inseto e sua permanência por meio da repetição. Através do vir a ser, a barata se preserva na diferença e no mesmo. O que ela simboliza não cessa de se inscrever, numa resistência pacífica porque não se desvirtua, mas permanece tal qual, centrada em seus padrões fixos de existência. A barata "nunca se descontinua".

Para viver a paixão e retornar ao encontro do nada, é preciso despir-se de si mesma e descer ao âmbito da natureza, ao mundo da coisa, à sua nudez de barata. É necessário ainda aproximar-se da coisa e usufruir da vida em sua crueza. [...] "pela porta da danação eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo[81]. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim" (PSGH). Opondo-se a uma perspectiva cristã, a narradora inverte o modelo de felicidade: não mais o além, não mais o transcendente, não mais o céu: "e eu não quero o reino dos céus, eu não quero" (PSGH, p. 177). Mas sim ao terreno, ao imanente, ao inferno. Sim à vida na sua vertente mais primeira, vida sem adornos, sem acréscimos, sem

[81] Quando indagado por Pilatos acerca de sua identidade (se era ou não o rei dos judeus), Jesus apresenta-lhe a seguinte resposta: 'Falas assim por ti mesmo ou outros te disseram isso de mim?' Respondeu Pilatos: 'Sou, por acaso, judeu? Teu povo e os chefes dos sacerdotes entregaram-te a mim. Que fizeste?' Jesus respondeu: 'Meu reino não é deste mundo. Se meu reino fosse deste mundo, meus súditos teriam combatido para que eu não fosse entregue aos judeus. Mas meu reino não é daqui'. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1889-0)

enfeites consoladores. “Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano” (PSGH, p. 151). G.H, portanto, vive seu inferno, aceita sua condição mesma de desejante e ama o seu destino, na certeza de que “o reino dos céus já é”. Diferente da acepção cristã, o inferno para a narradora é a experiência extrema de prazer estabelecida através do contato com a coisa. O sofrimento aqui embebe-se no prazer intenso; a dor, por sua vez, implica “alegria do sabá”. Aí a punição é êxtase, gozo, êxtase de riso com lágrimas, diferente do que diz o *Evangelho de Mateus* (8, 12) que descreve o inferno como trevas exteriores, “onde haverá choro e ranger de dentes”:

> O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue[82], e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio – esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor (PSGH, p. 145).

Já imersa nesse paraíso às avessas (“eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo”, PSGH, p. 151), a atitude da narradora perante a vida é a de quem aceita o instante supremo como condição para afirmá-la. O gesto afirmativo da personagem implica a aceitação da dor e – consequentemente – a negação de uma possível redenção. Descobre, absorvida no seio dessa indiferença, que o mundo era essa crueldade e que, “de nós depende realizarmos o nosso destino fatal”. Cabe a ela fazer suas escolhas e empreender o gesto afirmativo num ciclo incompleto, “perdendo a si mesma num destino em espiral”. Só dela depende tornar-se livremente o que se é, porque só ela é “dona de minha fatalidade”.

Assumir essa fatalidade de viver em que se abandona a esperança implica celebrar a carência de que se é constituído, esta “maior gravidade de viver. E, porque assumi a minha falta, então a vida está à mão” (PSGH, p. 183). Assumir essa falta é o risco de ter a vida no instante, sem adiamento, no tempo presente. Além disso, é através da assunção dessa falta que o sujeito potencializará a vida em sua carência. O heroísmo se faz nesse esforço contínuo em alimentar essa cárie estrutural. “O grande vazio em mim será o meu lugar de existir; minha pobreza extrema será uma grande vontade” (PSGH, p. 181). Quanto mais fome, mais vontade

[82] Os cristãos imaginavam o edifício do mundo em correspondência à antiga concepção popular bíblica: o céu estava em cima e o inferno bem embaixo. Na visão agostiniana, o inferno é o lugar de eterna condenação, de eterno tormento físico e psíquico. No livro dos *Números* (16, 32 s), o inferno aparece como alguém que abre a garganta para devorar Coré, Datã e Abirão. Nos Salmos e em Ezequiel, assume a imagem de um buraco, um túmulo.

de recomeçar com novos custos, com mais intensidade, mais vontade de potência, mais a "tentativa de comer mais do que podemos para aumentarmos artificialmente a nossa fome" (p. 181-2).

3.4.1 Não Contava que Fosse esse Grande Desencontro: da Tentação à Comunhão Sacrílega

A palavra tentação, ideologicamente carregada como toda palavra, de imediato, remete-nos ao universo semântico judaico-cristão que contém a ideia de uma disposição da vontade para a prática de atos censuráveis. Nesse campo cultural, tentação caminha *pari-passu* com o conceito de provação. No *Antigo Testamento*, três lugares podem ser considerados como exemplos clássicos de tentação ou provação. A primeira e mais conhecida é a narrativa da queda do homem[83], quando, tentado pela Serpente, o casal primordial cede e acaba sendo expulso do Paraíso. Deus prova o homem com uma prescrição: "Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 36). A tentação, nesse caso, vem da concupiscência do homem e da Serpente. A segunda narrativa é a da provação de Abraão, quando o patriarca é convocado por Iahweh a sacrificar o seu único filho Isaac. Deus o chama e Abraão segue seu chamado, indo até um dos montes na região de Moriá. No terceiro dia, ao chegarem ao lugar indicado por Deus, preparam-se para fazer o holocausto. Abraão constrói um altar, dispõe a lenha, ata seu filho e coloca-o sobre ele. Antes do ato sacrificial, o mensageiro do Senhor impede que Abraão cometa o crime e aprova sua atitude, derramando-lhe muitas bênçãos. Diante do dilema de sacrificar o filho querido ou desobedecer a Deus, Abraão escolhe a primeira opção e acaba vencedor de sua provação porque obedeceu ao Senhor[84]. Por fim, o terceiro exemplo bíblico é a provação de Jó, homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal. Satanás pede autorização a Deus para pô-lo à prova e recebe a permissão. Jó perde sua família, sua riqueza e sua saúde, mas mantém-se fiel a Deus que, por sua vez, restitui com mais abundância tudo que lhe havia tirado.

Três agentes podem tomar a iniciativa da provação. Deus prova o homem para conhecer o fundo de seu coração[85] e para dar a vida.[86] O homem também tenta provar a si que é como

---

[83] Confira o capítulo 3 do livro do *Gênesis*.
[84] Confira o capítulo 22 do livro do *Gênesis*.
[85] "Lembra-te, porém, de todo o caminho que Iahweh teu Deus te fez percorrer durante quarenta anos no deserto, a fim de humilhar-te, tentar-te conhecer o que tinhas no coração: irias observar seus mandamentos ou não?" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 268).
[86] Tg 1, 12 -15: "Bem-aventurado o homem que *suporta com paciência* a provação! Porque, uma vez provado, receberá a coroa da vida, que o Senhor prometeu aos que o amam.

Deus, mas sua tentativa é provocada por uma sedução e culmina na morte.[87] Aqui a prova se torna tentação, e um terceiro personagem intervém: o Tentador. Assim a prova está ordenada para a vida, enquanto a tentação gera a morte; a prova é um dom da graça, a tentação é um convite ao pecado. No *Novo Testamento*, atribui-se ao Demônio um grande poder para o mal, que ele exerce tanto em causar o mal físico como em seduzir para o pecado. Nesse último caso, trata-se da tentação.

Imersa totalmente no seio da indiferença e banhada na terrível alegria indiferente, eis que G.H. é tomada pela tentação de comer. Da tentação de ver, a heroína, dominada pela paixão de não ser, move-se agora pela pulsão oral, a tentação de comer. O deslocamento pulsional faz-se da via escópica para a via oral. Abocanhar essa coisa viva que se insinua para além da barata aparece para a personagem como possibilidade de preencher um vazio vislumbrado no quarto, no esboço rabiscado na parede, no interior de si mesma.

> A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. Eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma! (PSGH, p. 153-4).

G.H. reedita, parodicamente, a tentação do pecado original. Se lá, Adão e Eva, pelo ato proibido, foram expulsos do paraíso, aqui, pela tentação, G.H. retorna ao inferno, o paraíso perdido. Experimentar o fruto proibido[88] é, para a personagem romanesca, entrada no desejo maior, intensificação do querer sempre repetido e incompleto. Por isso, necessário e estimulador. "Não seria esta, embora muito mais do que esta, a tentação pela qual passavam os santos? E de onde aquele que seria ou não santo, sai ou não santificado. Desta tentação no deserto, eu, leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo (PSGH, p. 156). Se Cristo resiste no deserto à tentação do Diabo durante quarenta dias e quarenta noites[89], G.H., do contrário, cederá à vontade de comer, à fome maior. A provação para G.H.

Ninguém, ao ser provado, deve dizer: 'É Deus que me prova', pois Deus não pode ser provado pelo mal e a ninguém tenta. Antes, cada qual é provado pela própria concupiscência, que o arrasta e seduz. Em seguida a concupiscência, tendo concebido, dá à luz o pecado, e o pecado, atingindo o termo, gera a morte. " (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 2107)

[87] Rm 7, 11: "Pois o pecado aproveitou a ocasião, e, servindo-se do preceito, me *seduziu* e por meio dele me matou" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1977, grifo do autor)

[88] G.H. também arruína a lei instaurada a partir do momento em que come o animal impuro, subvertendo o que diz o *Levítico* 11 acerca dos animais impuros que não devem ser comidos. Nessa lista de animais impuros incluem-se algumas espécies de quadrúpedes, tudo o que vive na água sem ter barbatanas e escamas, muitas espécies de aves (águia, corvo, coruja, mocho, abutre, morcego) e insetos alados que caminham sobre quatro patas.

[89] A tentação de Cristo é narrada por Mateus 4, 1-11, Marcos 1, 12-13 e Lucas 4, 1-13.

significa ser tentada pela vida, estar diante da coisa, ser convocada para uma experiência que ultrapassa o cotidiano precário. Ana e a protagonista de "A fuga" resistem a essa provação, recusando essa potência que se anuncia. G.H., por sua vez, consuma o ato, deixa-se tentar e seduzir pelo coração selvagem, mesmo sabendo que "provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável" (PSGH, p. 156-7).

Embora atraída, seduzida e tentada a comer, G.H. ainda traz consigo algo do humano que a impedia de realizar o ato canibalesco. "Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim – pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria" (PSGH, p. 195). Então, encaminha-se para o horror, chegando ao instante de não mais transcender, pois "a redenção devia ser na própria coisa". Teria então de "botar na boca a massa branca da barata". É tomada mais uma vez por um sentimento de repulsa, descobre-se que teria que viver um antipecado, esse "pecado assassina de mim mesma" que implica comer-se no outro, atravessando uma sensação de morte. Então, levanta-se, avança um passo, "com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma" (PSGH, p. 197). Adianta-se mais um passo, quando vomita o que comera no café da manhã, esvaziando o estômago, deixando-se pura interiormente para acomodar a coisa profana que a alimentaria. A casa precisaria estar limpa para o alimento primeiro fazer morada. A hóstia demoníaca preencheria esse vazio pleno. Agora ela se "sentia fisicamente simples como uma menina [...] que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata" (PSGH, p. 198).

O passo seguinte e decisivo é narrado da seguinte forma: "Então avancei." (PSGH, p. 198). O ponto interrompe a ação e frustra a expectativa do leitor, denotando que o ato não pode ser narrado, a comunhão com a barata/real não pode ser simbolizada. No parágrafo seguinte, explica-se a voz que narra, contando da vertigem por que passara no momento em que avança sobre a matéria do inseto, "que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco", revelando ao leitor indícios do ato. "E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia" (PSGH, p. 200). Num acesso de nojo, cospe desesperadamente o objeto ingerido até descobrir que o que estava fazendo era uma negação da própria vida. "E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama" (PSGH, p. 201).

Essa fratura realizada na narrativa espelha a outra fenda aberta na subjetividade do eu que narra. G.H. não consegue descrever o instante traumático e reprime o que viveu, por não conseguir dar uma resposta ao impacto violento diante desse real desencoberto que se lhe mostra. "Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido" (PSGH, p. 15). Em outra passagem ela afirma que "Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me

restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual" (PSGH, p. 14). São esses fragmentos que o leitor tem acesso, após a tentativa da narradora de representar sua paixão.

G.H. realiza uma espécie de anestesia das sensações e da consciência diante do que percebe. Nesse momento, a narradora tem acesso ao acontecimento, mas não o identifica, não o reencontra em sua memória e é incapaz de lhe dar um nome, além de não conseguir imprimir a representação do objeto percebido no psiquismo. Nesse caso, a incapacidade do sujeito de reconhecer o que percebe é uma estratégia para se proteger de uma realidade que lhe é intolerável.

Ao ingerir a matéria da barata, G.H. depara-se com o real e percebe que há um furo no Simbólico, toma consciência de que existe um vazio na própria estrutura simbólica. Diante desse choque que reverbera no corpo da voz que narra, a protagonista é tomada pela experiência do trauma.

Segundo Freud (1996i), o trauma é um evento de natureza muito forte, um excesso que torna impossível a absorção pelo sujeito. O pai da Psicanálise define o trauma como "uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera" (FREUD, 1996i, p. 283). Nesse sentido, por conta dessa intensidade e do transtorno a que acomete o sujeito, o trauma produz uma incapacidade de reação adequada, gerando uma desorganização psíquica no indivíduo.

Segundo Laplanche e Pontalis (1992), a palavra trauma vem do grego τραῦμα que significa ferida e deriva de τιτρώσχω = furar, designa uma ferida com efração. Para Arthur Nestrovski (1998), a palavra trauma advém de uma raiz indo-europeia, *tera*, que tem dois significados antitéticos: por um lado "friccionar", "torcer", "perfurar", ou "triturar grãos"; por outro lado, "suplantar", ou "passar através". A noção de trauma aparece primeiramente na Medicina e a Psicanálise mais tarde a retoma considerando três significações aí presentes: a de um choque violento, a de uma efração e a de consequências sobre o conjunto da organização.

Jacqueline Rousseau-Dujardin (1996) faz uma distinção importante entre trauma e traumatismo. Este, segundo a autora, aplica-se à ocorrência externa que atinge o sujeito; aquele, por sua vez, ao efeito produzido por essa ocorrência no sujeito, e mais especificamente no domínio do psíquico. Segundo Mees (2001), o trauma "causa aturdimento e fica, na vida do sujeito, enquistado como um corpo estranho, sem sentido e sem elaboração" (MEES, 2001, p. 11).

Lacan aproxima o trauma à ideia de real no *Seminário 11*: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Para ele, o encontro com o Real se apresenta pela primeira vez a Freud sob a forma de trauma, pelo que ele tem de inassimilável, aquilo que não pode ser nomeado e que causa estranhamento ao indivíduo. Em se tratando do encontro com o real, Jacques Lacan, na conferência *O simbólico, o imaginário e o real* (2005), define-o como um encontro de tensão, um choque ao sujeito: "o Real é ou a totalidade ou o instante evanescido. Na experiência analítica, para o sujeito, **é sempre o choque com alguma coisa**, por exemplo, com o silêncio do analista" (LACAN, 2005, p. 45, grifo nosso).

Para Marco Antonio Coutinho Jorge (2005), há, no pensamento freudiano, várias formas de se nomear o real: o registro do real surge nas vivências cujo teor excede à capacidade de representação psíquica; o real é a morte, a perda, aquilo que não tem inscrição possível no psiquismo; o real é por excelência o trauma, isto é, aquilo que não pode de modo algum ser assimilado pelo sujeito em suas representações simbólico-imaginárias; ele é o limite da simbolização. Já o simbólico é o campo da linguagem através do qual o sujeito faz face, por um lado, ao real traumático, e, por outro, reconstitui incessantemente seu imaginário que está continuamente submetido à invasão do real.

Esse encontro inesperado e gerador de um choque, de uma desorganização psíquica no sujeito pode ser relacionado com aquilo que a crítica tem denominado de epifania. Ao analisar a experiência da vertigem no conto machadiano, a psicanalista Lúcia Serrano Pereira (2008) relaciona vertigem com o real lacaniano. É por esse viés que faço aqui essa aproximação.

Lúcia Serrano Pereira (2008) enlaça ficção e psicanálise ao estudar o conto machadiano como uma experiência de vertigem e define-a como um efeito de "perda do chão" que apresenta dupla face: fascínio (face da continuidade) e perturbação (o descontínuo se apresenta). Desse efeito irrompe o real. A autora toma Roger Caillois como referência principal para a definição de vertigem. Nessa perspectiva, esse conceito é tomado como toda a atração cujo primeiro efeito vai surpreender e perturbar o instinto de conservação. O sujeito se encontra arrastado para sua perda, não tem como resistir, só pode seguir a concordância escrava do sonâmbulo, de cuja participação, vontade e possibilidade de escolha se ausentam. Trata-se de um verdadeiro desertar-se de si mesmo, deixar-se aspirar pelo abismo, pela entrega, pelo abandono comandado pelo fascínio que aliena. Afirma ainda que o efeito provocado pela vertigem é sempre paradoxal: "uma experiência de continuidade, essa atração irresistível no ponto em que, justamente, o que perturba é o encontro com uma descontinuidade que beira o horror. Portanto, precisa ser recoberta de alguma maneira, para que seja, de algum modo, suportável" (PEREIRA, 2008, p. 65).

O real, nessa acepção psicanalítica, pode ser também tomado como o retorno na experiência sensível, mas como um encontro inesperado para o sujeito, despertando-o de seu estado cotidiano, descentralizando-o. Ele irrompe sem ser apaziguado, como uma experiência que é completamente estranha ao indivíduo, causando-lhe certo mal-estar, desarranjando-lhe sua conformação psíquica.

O conceito de epifania[90] é muito próximo dessas noções. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, esse conceito pode ser tomado em duas acepções. No sentido místico-religioso, é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual. No sentido literário, é o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. Segundo o crítico, a epifania pode ser definida como:

> percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT'ANNA, 1988, p. 240).

O sujeito acometido por uma epifania desestabiliza-se, "perde o chão" até retomar seu estado primeiro, sem jamais ser o mesmo. Algo se parte nesse encontro, algo se fratura nesse momento arrebatador, culminando numa despersonalização, num colapso das organizações subjetivas habituais ao indivíduo, numa perda da "montagem humana" como vivencia G.H[91].

Para Lacan, no encontro com o real quebram-se as marcas tranquilizadoras da realidade por se tratar de um excesso, de algo inassimilável para o sujeito, como no traumatismo:

> A função da *tiquê*, do real como encontro – o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso – se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar nossa atenção – a do traumatismo (LACAN, 2008, p. 60).

Esse traumatismo, portanto, dá-se como tropeço com o real, com o que sempre volta ao mesmo lugar, com o impossível do eterno retorno, com o isso que não cessa de se inscrever em

---

[90] A presença desse conceito na obra de Clarice Lispector já ganhou muita atenção por parte da crítica. O estudo mais elaborado talvez seja o de Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector* (2000). Depois de evidenciar como a crítica até então tinha apontado para a presença desse elemento na obra da ficcionista, Olga de Sá analisa essa presença na produção de James Joyce para depois evidenciar como se dá esse fenômeno em textos de Clarice.

[91] Apesar de a crítica ter insistido numa leitura do texto clariciano a partir desse viés epifâncio, acredito que tal conceito não dê conta dessa desorganização por que passam as personagens no momento desse "choque". Por isso, considerando e respeitando a fortuna crítica que se debruçou sobre tal aspecto, caminho em uma direção diferente, embora ciente de que nenhuma categoria temática seja capaz de ler profundamente uma obra literária. Entretanto, penso que o conceito de *tiquê*, encontro faltoso com o real, ajuda a melhor compreender esse momento de desfiguração do humano, esse colapso das organizações subjetivas.

toda experiência. Enquanto encontro faltoso, a *tiquê* é a vertente real da repetição. Já o *automaton*, como já comentamos, representa a repetição enquanto insistência automática na rede dos significantes, implicando um retorno, a insistência dos signos através dos quais somos comandados pelo princípio de prazer. Segundo Marco Antonio Coutinho Jorge (2005), a *tiquê* é aquilo que se situa mais-além desse automatismo, ela é seu ponto terminal — e inicial —, pois implica o encontro (faltoso) com o real que vigora por trás do funcionamento automático do significante. O *automaton* representa a tentativa de trazer para o campo do simbólico, do significante, alguma forma de ligação (*Bindung*) possível do real, de assimilação do real — cujo nome é por excelência o trauma. Nesse sentido, a repetição na perspectiva lacaniana é também a manifestação da articulação interna e indissociável, para o sujeito falante, entre o simbólico e o real, entre o inconsciente e a pulsão. Ela revela o comparecimento no simbólico, na linguagem — isto é, no inconsciente estruturado — daquilo que constitui o núcleo do inconsciente, o real.

Nessa cena traumática, pela via mais violenta da identificação, também encontramos a tentativa de incorporação do objeto pelo gesto devorador[92]. Esse mesmo gesto, de maneira semelhante, (mas considerando suas especificidades) é realizado pela protagonista do conto "Uma história de tanto amor", do livro *Felicidade clandestina*.

O conto começa situando a história *in illo tempore*, o tempo imemorial dos contos de fadas. "Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos" (FC, p. 147). A menina possuía duas delas: Pedrina e Petronilha. Mergulhada num zelo extremo pelos animais de estimação, a menina estava sempre atenta a qualquer sinal. Ao pressentir que uma delas estava doente do fígado, pedia remédio a tia e medicava as aves. Entretanto, "era quase inútil dar o remédio porque Pedrina e Petronilha continuavam a passar o dia ciscando o chão e comendo porcarias que faziam mal ao fígado" (FC, p. 147-8). Como o mal não cessava, a tia continuava a fornecer o medicamento, um líquido escuro que a menina desconfiava ser água com uns pingos de café. Para além de qualquer enfermidade, o desejo maior da menina era o de curá-las de serem galinhas, modificando-lhes a natureza. "A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas; tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza [...] inerentes à própria espécie" (FC, p. 148). Além disso, havia outra preocupação: engordar as galinhas, pois a menina ainda não entendera que isso "seria apressar-lhes um

[92] Com essa refeição totêmica, G.H repete simbolicamente o gesto do ato memorável de devoração do pai, ato violento praticado pelos filhos da horda primeva, analisado por Freud em *Totem e tabu*.

destino na mesa". Esse trabalho repetitivo dura até o dia em que a família resolveu levar a garota para passar o dia na casa de um parente e come Petronilha. Quando descobre, a garota passa então a odiar todos que participaram do gesto, menos a mãe que não gostava de comer galinhas e os empregados que se alimentaram de outra carne. "O seu pai, então, ela mal conseguiu olhar: era ele quem mais gostava de comer galinha" (FC, p. 149).

Para consolar a menina em sua perda, a mãe explica-lhe que o ato de devorar funciona como estratégia de incorporação do outro e – consequentemente – identificação com o objeto ingerido. "– Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena" (FC, p. 149). Essa forma de acolher o outro por meio da devoração comporta-se, numa perspectiva freudiana, como um "derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal" (FREUD, 1996l, p. 115). Essa mesma ação devoradora é praticada pelo canibal que permaneceu nessa etapa; ele tem afeição devoradora por seus inimigos e só devora as pessoas de quem gosta.

A fase oral, segundo Freud, é a primeira fase da evolução sexual pré-genital. Nela o prazer ainda está ligado à ingestão de alimentos e à excitação da mucosa dos lábios e da cavidade bucal. O objetivo sexual consiste na incorporação do objeto e isso funciona como protótipo para as identificações futuras como, por exemplo, a significação comer – ser comido, que caracteriza a relação de amor com a mãe. Essa fase não se caracteriza apenas pelo predomínio de uma zona do corpo (a boca), mas também como um modo de relação objetal: a incorporação.

Sem que ainda possa englobar o objeto amado, a dona das galinhas vê com dor e lágrimas, a morte da outra ave. Ao ver a galinha tremando no quintal, a garota tenta a todo custo reavivá-la, enrolando-a e pondo sobre os tijolos quentes. Mas sua missão fora malograda: "Quando na manhã seguinte Pedrina amanheceu dura de tão morta, a menina só então, entre lágrimas intermináveis, se convenceu de que apressara a morte do ser querido" (FC, p. 149).

Um pouco maior, a garota adquire outra galinha: Eponina, cultivando-lhe um amor mais realista. Descobre que o destino fatal de uma galinha era ser comida e não esqueceu dos conselhos da mãe, pondo-os em prática:

> comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo

> através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina (FC, p. 150).

Incorporar o objeto implica três desejos: dar prazer a si mesmo através da penetração do objeto em si (comeu com um prazer quase físico), destruir o objeto e assimilar as qualidades desse outro. É com esses objetivos que a menina do conto realiza o ato canibalesco, o mesmo praticado pelos filhos da horda primeva descritos por Freud em *Totem e tabu*, o mesmo reeditado por G.H com a barata ancestral. Para burlar a morte, a menina acaba sacrificando o animal, matando-a e, ao mesmo tempo, eternizando-a através da identificação. O outro, repetido e desdobrado no eu não sucumbe. O amor permanece!

Essa introjeção do objeto constitui uma incorporação do mesmo, na medida em que o que se busca no outro é o semelhante. Aí a libido retorna ao nível oral canibalesco e o sujeito que incorpora, traz para seu ego o outro incorporado, fundindo – de maneira fantasiosa – duas alteridades em uma só. G.H. deseja igualar-se à natureza para poder ter acesso à coisa na própria coisa. A menina de "Uma história de tanto amor" ama profundamente a galinha que sacrifica o animal para tê-la completamente em si. Diferentemente de G.H. esta não encontra o real enquanto falta e trauma, mas depara-se com sua dimensão de Outro do desejo, como lugar fantasiado da totalidade, onde o amor fulgura como completude.

Pelo gesto devorador, G.H. tenta cobrir um hiato que lhe veio à tona ao adentrar no quarto vazio da empregada. Entretanto, o conteúdo da hóstia primitiva insiste em permanecer em seu lugar, como resto não simbolizável, como algo insosso, ao que não tem qualidade nem sentido, permanecendo como vazio que sempre foi. G.H. entende que, ao ingerir o material primário da barata, continuava querendo novamente o acréscimo. "E isso era aterrador, eu sempre tive medo de ser fulminada pela realização, eu sempre havia pensado que a realização é um final – e não contara com a necessidade sempre nascente" (PSGH, p. 208). G.H., portanto, depara-se novamente com a fome, com a carência, seu destino maior, porque, enquanto ser de desejo e de linguagem, "somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente".

Por fim G.H. completa sua despersonalização, esse caminho inverso em direção àquilo que a constitui. Trata-se da destituição do individual inútil, "a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser". Excluir todas as suas características, a maior exteriorização a que se chega. Através desse ato, ela se aproxima "daquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia". Aproxima-se do indizível, do real, do inexpressivo, do impalpável.

> G.H. perfura a máscara humana e descobre que dentro no fundo de si mesma nada há, senão o vazio informe do neutro noturno, o profundo abismo do inexpressivo. Nesta fulguração ofuscante, em que ver é ver abismos, ela aprende que o homem não tem dentro, que deus não tem dentro. Dentro do humano há o inumano. Se não se tem nada dentro, nada há para exprimir. A única linguagem própria do inumano é o inexpressivo (SOUZA, 1997, p. 142).

A despersonalização a que chega G.H. é uma gradual deseroização de si mesmo, "o grande fracasso de uma vida", porque toma consciência da impotência da linguagem, essa impossibilidade necessária de dizer a coisa. Nessa deseroização, o sujeito aceita o malogro de sua voz que pela primeira vez ouve a sua própria mudez, aceitando-a como a possível linguagem. "Só então a minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão" (PSGH, p. 212).

Diante do real, restam a mudez e a obstinação em representá-lo por meio do simbólico. "A realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa". Apesar disso, o sujeito resiste a esse silêncio primordial e cava a todo custo um sentido no seio desse vazio. "A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível" (PSGH, p. 212). Por meio da repetição na linguagem, no simbólico, o real aparece, mostra-se, esconde-se e se evola novamente para seu lugar de silêncio.

3.4.2 Visões Fragmentárias de uma Aproximação Penosa: uma Forma para o Caos

Sem a intervenção da função simbólica, o mundo seria reduzido a um fluxo enlouquecido, caos de imagens sem ordem e sem permanência no tempo. Seria a visão contínua da carne infinita da qual nos fala G.H. "A visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada" (PSGH, p. 11). Essa carne infinita aproxima-se daquilo que Lacan chamou de real. Trata-se de algo sempre suposto. Na medida em que define um campo distinto do simbólico, é o lugar do silêncio, como já dissemos. Segundo Garcia-Roza (2003), situado fora do domínio do simbólico e além do princípio de prazer, o real só pode ser concebido como dessexualizado, já que o que é sexualizado é o desejo. O que sustenta a sexualidade é a fantasia (e não o objeto), e esta, por sua vez, encontra-se – necessariamente – articulada ao simbólico. Do mesmo modo, por estar localizado fora do

registro simbólico, o real permanece também fora do circuito que articula dois sujeitos pela palavra. Nesse caso, devido a sua posição em relação ao simbólico, o real define-se como o lugar do acaso em psicanálise, como o fundo anárquico, natureza primeira, lugar da pulsão.

O real, lugar do silêncio e do acaso[93], não é passível de simbolização pela palavra. Entretanto, "se a palavra não consegue capturá-lo, é pela palavra que ele se insinua" (GARCIA-ROZA, 2003, p. 124). Essa palavra, continua o filósofo da psicanálise, é portadora dos disfarces, das distorções, do engano, mas é também portadora da verdade. É por meio dela que o real faz sua irrupção na Ordem simbólica, denunciando que essa ordem possui um umbigo, que ele nos remete ao insondável e ao silêncio, para algo que fica excluído do simbólico. "É essa irrupção que marca o lugar do trágico em psicanálise. A radicalização da função simbólica fazendo com que 'todo real seja racional' é a tentativa de 'recuperar' esse trágico tornando-o ordem" (GARCIA-ROZA, 2003, p. 124-5).

G.H., portanto, após a experiência traumática do contato com o real através da manducação da barata, tenta "humanizar" novamente a vida, porque ficar na própria coisa condu-la-ia à morte. É preciso representar o que viveu, dar ao outro e a si mesmo esse pedaço de coisa, esse fragmento de carne que se chama texto. Eis o dilema da narradora: "Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração?" (PSGH, p. 11).

Esse desejo de narrar, essa vontade urgente de dar forma ao caos é atravessada pela incerteza e pela indecisão. Como narrar o que não fora simbolizado no momento traumático? Como dizer algo do qual o sujeito não compreendeu? "Como te falar do inexpressivo?" (PSGH, p. 170). Eis o dilema enfrentado pela narradora nas páginas iniciais do livro:

> Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida (PSGH, p. 13).

Os parágrafos seguintes a este aparecem estruturados em torno da dúvida e da vacilação, conduzindo o leitor a uma atitude de suspeita diante desse narrador incerto que se repete para

[93] Segundo Garcia-Roza (2003), não se trata de um puro acaso. O real não se constitui como puro acaso nem como ordem absoluta, mas em termos do diferencial acaso-ordem: um fundo de acaso contra o qual se constituem ordens emergentes. Ordem e acaso, assim como figura e fundo, não são duas realidades distintas, mas dois modos do real. Portanto, do mesmo modo como é impossível perceber um puro fundo ou uma pura figura, da mesma forma é impossível conceber um puro acaso ou uma pura ordem.

se autoconfirmar naquilo que diz: “Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão [...]. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes” (PSGH, p. 13). Apesar disso, mesmo “não tendo uma palavra a dizer”, não lhe resta outra saída: “Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (PSGH, p. 18-9). É desse lugar vacilante que narra G.H., transpassada ainda pela dor da paixão e pela urgência do falar, dividida entre o desejo de se expressar e a impossibilidade de dizer: [...] “a verdadeira tragédia está na inexorabilidade do seu inexpressivo, que é a sua identidade nua” (PSGH, p. 170)

G.H., portanto, narra o trágico, rompe o silêncio com a palavra para, em seguida, retornar a esse lugar do acaso[94]. Segundo Clemént Rosset, em *Lógica do pior* (1989) o que o pensamento trágico se propõe fazer é passar o trágico não do inconsciente à consciência, mas do silêncio à palavra. “É trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio. (ROSSET, 1989, p. 65). Garcia-Roza (2003), comentando Rosset, reforça a ideia de que o trágico é o que nos remete para além dos limites do discurso conceitual e o que silencia esse mesmo discurso.

O livro inicia com essa tentativa de entender o que viveu, desejo de simbolizar o que vira: “------ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o eu vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi” (PSGH, p. 07). Aqui o sujeito na enunciação, já imerso no ciclo do eterno retorno, procura suporte para rever sua paixão e inscrever no campo da representação a fluidez do que vira.

Essa tentativa de simbolização é também a paixão de G.H., porque narrar o que viveu implica reviver o trauma. Além dessa dimensão de dor que acomete o eu que enuncia, nesse ato de revivescência, há também uma cota de prazer que acompanha essa atividade narrativa. A repetição, movimento contínuo da pulsão, traz consigo a força de um gozo arrebatador, mesmo quando o eu consciente não deseja esse retorno. A força dessa compulsão impele a narradora a contar/recriar o que viu e o que viveu à revelia de sua vontade. Imersa nesse gozo, a voz que narra tece sua cantilena entre avanços e recuos, e prolonga o prazer advindo desse ato. Para

[94] O acaso, no sentido trágico, é anterior a todo acontecimento como a toda necessidade, do mesmo modo que o ‘caos’ pelo qual os antigos filósofos gregos designavam o estado primeiro do mundo, é anterior de direito como de fato a toda ‘ordem’” (ROSSET, 1989, p. 82).

G.H., tudo deve ser adiado nessa travessia: a entrada pela porta estreita e a precipitação na sua despersonalização, a morte da barata/G.H, a aproximação da coisa e, por fim, o relato dessa experiência. Só o momento do encontro com o real não segue essa dinâmica. G.H., então, diante da intensidade da coisa vista, rechaça para o inconsciente e tenta esquecer essa experiência. Apesar da imediatidade do ato, ele continua reverberando na vida do sujeito, redundando num prolongamento inconsciente. Para iniciar o relato, a narradora protela bastante, buscando explicações, ponderações até decidir realizar o ato malogrado. Todo o primeiro capítulo concentra-se mais detidamente sobre esse retardamento do contar, evidenciando um discurso pautado na dúvida e no prazer procrastinado. Durante esse momento, G.H. cria várias máscaras para seu desejo de narrar: vontade de reintegrar, desejo de fazer emergir um sentido, criação do que lhe aconteceu ou até mesmo arrumação das coisas para entender o que lhe sucedera. Enquanto levanta hipóteses para seu ato em curso, a narrativa enrola-se sobre si mesma, como cobra que come a sua própria cauda. A narradora, para adiar o começo da narração, fala sobre seus medos: medo da paixão, medo de se deparar com a pobreza da coisa dita, medo do feio e do silêncio.

Como a narradora do conto "Felicidade clandestina", para viver a intensidade do gozo, G.H., portanto, cria para si "as mais falsas dificuldades". A protagonista desse conto, ao obter o livro/objeto de desejo, inventa estratégias várias para intensificar o prazer na satisfação da pulsão. "Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito" (FC, p. 10). A atitude da menina é a de quem, ao conquistar a coisa, abocanha-a com tamanha voracidade para que não mais escape (segurar com as duas mãos e comprimir). Não mais a pressa, mas a calma de quem já obteve o que queria e não pretende ver o objeto desfazer-se em sua parcialidade. É preciso cautela para que a satisfação não sucumba o desejo e, novamente, a pulsão relance em sua insistência no vazio da coisa. Para tanto, a leitora voraz usa os seguintes expedientes:

> Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade (FC, p. 10).

Ao mesmo tempo que essa visada interpretativa nos permite afirmar o desejo inconsciente da narradora em adiar o gozo da coisa por medo de perdê-la, poderíamos adentrar por outro viés interpretativo que aponta para a continuidade do sofrimento imputado pela

menina “gorda, baixa e sardenta”. A heroína repetiria, ao fingir não estar em posse do livro, as mesmas situações de sofrimento/gozo experimentadas ao longo dos dias quando ia à casa da colega em busca do objeto de desejo. Ao invés de quebrar o ciclo de repetição, ela dá continuidade à vertente masoquista de sua personalidade, mimetizando o gesto diabólico da filha do dono de livraria.

Já G.H, erige no âmbito da narrativa a figura do interlocutor, a fim de dialetizar o discurso e – consequentemente – protelar a experiência da paixão. Até mesmo quando começa a narrar (o que se dá propriamente a partir do segundo capítulo), a narrativa avança em recuos constantes.

> Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar (PSGH, p. 21)

Feita essa introdução, G.H. avança em sua tentativa de narração num discurso retomado, marcado predominantemente por repetições. A força da pulsão que insiste em retornar faz-se presente também na própria estrutura narrativa. Há várias marcas dessa retomada ao longo do romance, como bem pontuaram Benedito Nunes (1989) e Norma Tasca (1988).

Segundo Benedito Nunes (1989), encontramos no estilo de Clarice Lispector certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo que vai do silêncio à palavra e vice-versa. Há nessa escritura uma marca estilística que tem na repetição o traço de mais largo espectro. Aí há o emprego reiterado de recursos retóricos usados para exprimir a paixão com mais força e mais energia. A repetição, verdadeiro agente lírico, apresenta-se no texto clariciano sob determinadas formas ou espécies características, imbuídas de valor rítmico que sempre produzem determinados efeitos e desempenham funções expressivas. O uso da repetição num ritmo insistente e obsessivo assegura ao texto um aumento da ênfase e a carga emocional das palavras, fundindo expressividade e intensidade. Em *A paixão segundo G.H*, afirma o crítico, a repetição impõe-se como processo que atinge a palavra, a frase, o período, a ordenação dos períodos em cada capítulo e a sequência dos capítulos dentro do livro, que acaba para de novo repetir-se, constituindo uma verdadeira estrutura circular reiterativa. Nesse caso, a repetição subverte a lógica do discurso, entendido este como sendo um conjunto de representações ordenadas. O discurso, nesse romance, desenvolve-se aumentando e mostrando a irrepresentablidade das coisas. Desse modo, a estratégia iterativa, além de aumentar a área de

silêncio das palavras, também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha.

Para Norma Tasca (1988), o sujeito da enunciação em *A paixão segundo G.H* narra a paixão que nasce do vazio de um objeto impossível. A narrativa surge como um esforço para preenchê-lo através de uma enunciação que se caracteriza por tensões, que se criam através de suspensões, interrupções e frases intransitivas, quando não sem sentido, como se ela adiasse ou diferisse continuamente a junção com o objeto visado, para poder concluir-se enquanto tal. Do ponto de vista formal, a repetição aparece no texto atingindo as várias estruturas gramaticais, desde as classes morfológicas (nome, verbo, adjetivo, advérbio) às classes sintagmáticas (sintagmas nominais, verbais, adjetivais, adverbiais, preposicionais) e, por fim, ao nível da frase. Além disso, Tasca constata que as unidades repetidas são também suscetíveis de emigrar, não só de um parágrafo a outro, de uma página a outra, mas também de um capítulo a outro, funcionando como memória anafórica do discurso. "Trata-se, na verdade, de um retorno constante e obsessivo do discurso sobre si mesmo, em busca de uma definição (de um objeto) impossível, num percurso às avessas, em que qualquer definição é possível ou antes indiferente, em que qualquer categoria lexical e/ou sintática é para não ser o instante imediatamente a seguir" (TASCA, 1988, p. 271-2). A repetição em *A paixão segundo G.H.*, portanto, caracteriza-se por duas funções: fugurativiza a intensidade passional e suspende a progressão narrativa, garantindo ao mesmo tempo a continuidade discursiva.

A partir da tentativa de narrar, começa o drama da personagem e da própria narrativa, centrado no conflito entre o querer representar e a impossibilidade de plasmar o que viu através da linguagem. A coisa perde-se na simbolização e a experiência evola-se por entre as palavras: [...] "Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em 'pureza', nossas mãos que são grossas e cheias de palavras" (PSGH, p. 189). Diante desse ato sisifiano, o sujeito perde-se e se reencontra em círculo, sempre retomado, como pontuara Benedito Nunes (1989). Nesse eterno retorno, "O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de G.H, que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa" (NUNES, 1989, p. 68).

Segundo Ronaldes de Melo e Souza (1997), no aparente trabalho de representação em *A paixão segundo G.H.*, subage o verdadeiro trabalho da vida que dionisiacamente se forma e se deforma na rubra legenda dos corpos devenientes. A narrativa é uma experiência humana de vida e de morte. Narrar converte na mais perigosa de todas as ocupações, pois somente quem escreve com o sangue da própria vida pode saber que escrever é viver. Para o crítico, a ontologia

da narrativa é poética, e não filosófica, porque é fundamentalmente uma tanatofilia, e não simplesmente uma antropofilia.

> A poética dionisíaca da narrativa clariciana significa precisamente a experiência extrema e séria do duplo domínio do cosmos e do caos, do ser e do nada, da vida e da morte e, sobretudo, a consciência de que há 'o eterno' ser, mas não 'o ser' eterno. Em rotação perpétua, envolvendo e desenvolvendo todos os seres viventes, gira e regira o moto-contínuo da matéria sanguínea do divino zoogônico no puro *in fieri* da rubra legenda dos corpos devenientes. [...] narrar é modular a proliferação indefinida da vida que não cessa de diferir de si mesma" (SOUZA, 1997, p. 137-8).

Portanto, entre estratégias que abarcam o retorno, a repetição e a insistência, a protagonista tenta simbolizar sua experiência, fugindo da "visão toda", submergindo do caos com que se deparara e no qual se transformara. Seu relato é "o testemunho de um esforço de representação, processo por excelência inacabado e falho" (ROSENBAUM, p. 153). Nesse esforço reiterado, resta-lhe a aceitação do erro como condição mesma da verdade, como potência de um dizer que, falhando, tenta acertar o alvo. "E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho" (PSGH, p. 131). Além de trajetória do narrar, o erro é também "um dos meus modos fatais de trabalho" (PSGH, p. 135). Errando, fracassando e persistindo, a linguagem alude, evoca, aproxima-se do neutro artesanato da vida. "- Ah, não sei como te dizer, já que só fico eloquente quando erro, o erro me leva a discutir e a pensar. Mas como te falar, se há um silêncio quando acerto?" (PSGH, p. 170).

A afirmação em *A paixão segundo G.H.* dá-se não só no enfrentamento da travessia, mas também na aceitação da condição manca da linguagem cujo sujeito se efetiva na trajetória. "É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos" (PSGH, p. 212). Como sujeito barrado na e pela linguagem, a coisa só se mostra através do "fracasso dessa mesma linguagem". Nessa labuta, assevera-nos a narradora, "É inútil procurar encurtar caminho e querer começar, já sabendo que a voz diz pouco" (PSGH, p. 213). Então, resta "dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -" (PSGH, p. 217). E nessa atitude de adoração, de adesão à coisa, a narrativa finaliza, para, num ciclo eterno, novamente recomeçar.

4 A PALAVRA REPETIDA EM CANTO GREGORIANO: ESTUDO DA REPETIÇÃO EM *ÁGUA VIVA*

> [...] tu que me trazes uma lembrança machucada de coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem, mesmo sob formas outras diferentes (Clarice Lispector, *Água viva*, p. 52).

Em *Água viva*: ficção (1973), Clarice Lispector põe em evidência a dilaceração do próprio processo da escrita que se constitui num movimento insistente, fragmentário e repetitivo, perfazendo um ciclo em contínuos desdobramentos. Nesse jogo cambiante, o agente dessa atividade tenta plasmar um desejo sempre deslocado, uma pulsão escorregadia. Nessa batalha de Jacó com o Anjo[95], a narradora nem vence nem é vencida, mas continua no combate, onde vida e morte se abeiram e se revezam.

Este livro porta em si a transgressão da representação do mundo, dos padrões da linguagem (mistura de tons), e dos gêneros literários. Denominado agora simplesmente de ficção, *Água viva* não mais ostenta aquelas marcas tradicionais do gênero novela ou romance. Sua história é o próprio ato de escrever, mesclada, em certos momentos, por fatos do cotidiano. Nesse jogo especular em que a escrita vê a si mesma, há um sujeito que cria e é criado, preso numa teia que o alimenta e o aprisiona ao mesmo tempo.

Água viva não termina. Continua... Escrita que se retoma, fios que se tecem, repetindo-se numa criação em processo. Neste capítulo, portanto, trabalharemos com o tema da repetição na cena da escritura, no ato do fazer artístico, no próprio universo da palavra. No primeiro momento, evidenciaremos as estratégias de repetição usadas pela escritora para tecer os fios do livro. Ainda nessa primeira parte, faço uma subdivisão da primeira seção para aprofundar uma dessas estratégias de construção do livro (jogo/permutas textuais). Aí adentro na apreensão da construção de uma imagem especular no seio da obra ficcional da autora para compreender os efeitos de sentido criados em torno dessa figura. Em seguida, perpassando por algumas imagens míticas da repetição representadas na narrativa ficcional de Clarice Lispector, analisar-se-á a linguagem como lugar mesmo dessa repetição, contínuo deslizar da palavra, esse símbolo imperfeito, sobre a superfície escorregadia das coisas. Num terceiro momento, analiso a escrita de *Água viva* partindo de duas imagens: a do Anjo caído e da luta de Jacó com o Anjo para evidenciar a necessidade de repetição no livro. Na penúltima subdivisão, tomo a escrita como metáfora da caça errante e, para tal, concentro a análise na figura mitológica de Diana. Por fim,

---

[95] Em seguida discutiremos essa imagem e evidenciaremos como se dá esse combate no livro em questão.

a partir dos conceitos de real, gozo e afirmação trágica, evidencio como a escrita em *Água viva* se encaminha, a partir do gesto repetido, para uma visão dionisíaca da existência.

4.1 FIO LUXURIOSO, CONVULSÃO DA LINGUAGEM: REPETIÇÃO E REESCRITA

Antoine Compagnon (1996) associa as atividades de recorte e colagem ao modelo do jogo infantil, forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo. A partir desse jogo, construo um mundo pessoal, presentifico a ausência, tornando a falta – hiância constitutiva do sujeito – suportável. Freud, em *Além do princípio de prazer* (1996e) viu nesse jogo do *fort-da* a marca insistente de uma repetição que não cessa de se presentificar, de fazer-se nova, de promover, portanto, a diferença. Nesse jogo, o fundador da Psicanálise identificou ainda a presença de outra espécie de prazer, algo mais elementar, mais originário, mais profundo. Trata-se do gozo que se obtém através do ato de sempre recomeçar e repetir, de se engendrar e se renovar, de reiterar-se e de refazer. Jacques Lacan, no *Seminário 11*: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (2008), diz que a repetição requer o novo e, nesta exigência, ela volta-se para o lúdico que faz deste novo a sua própria dimensão: [...] "O adulto, se não a criança mais desenvolvida, exige, em suas atividades, no jogo, a novidade. Mas este deslizamento vela aquilo que é o verdadeiro segredo do lúdico, isto é, a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma" (LACAN, 2008, p. 65-6).

Clarice Lispector, na escritura de *Água viva*, (1973) qual criança munida de tesoura e papel, corta e recorta uma obra inacabada, construindo-a a partir de seus próprios fragmentos, a partir de figuras de outras escritas-recortes. Nessa "brincadeira infantil", Lispector instaura um processo de escrita que se dá através da técnica da repetição quando ela produz o livro através da reescrita, apropriando-se de si mesma, recolhendo despojos de outras escritas, amalgamando recortes já colados em outros textos. Aí, além de reescrever fragmentos escriturais, a autora modifica títulos, substitui fragmentos, insere palavras e/ou expressões, metamorfoseando a escritura num processo que não se esgota, que não se fecha. Nesse trabalho obsessivo[96], a escritora tenta negociar com a angústia da castração, com uma perda iminente, com uma falha que se tenta repetida e incansavelmente preencher. Nesse sentido, como afirma Rogério Miranda de Almeida a respeito da escrita (2005), o "significante está sempre a errar, a

[96] Carlos Mendes de Sousa (2011) afirma que o livro *Água viva* é organizado à volta de intricados núcleos de obsessões. Ainda nesse universo da repetição, o crítico afirma que nesta obra, a escrita aparece para a voz enunciadora como uma compulsão.

deslocar-se a mudar-se, a disfarçar-se, a transferir-se e a renovar-se" (p. 38). Ainda segundo esse professor de Filosofia e especialista na obra de Nietzsche, quando escrevemos, tentamos captar um sentido que está sempre a se deslocar, a se esquivar, a se subtrair, a resistir e que só se dá na medida em que, paradoxalmente, escapa à significação como tal. Desse modo,

> [...] toda escrita se apresenta como sintoma da compulsão à repetição na medida em que, através de seu *des-en-rolar*, está continuamente abrindo novos caminhos, sondando diferentes terrenos e plantando novas balizas na tentativa de, embora provisoriamente, recuperar uma perda e preencher um hiato que não cessa de alargar-se. Pela repetição, as mesmas palavras se tornam outras palavras, as mesmas verdades se tornam outras verdades, e os valores que até então vigoravam se mudam em novos e diferentes valores, pois as relações de força que os determinam não são mais as mesmas (ALMEIDA, 2005, p. 63, grifo do autor).

Na tentativa de captar esse sentido escorregadio, Clarice Lispector produziu três versões distintas, o que em agosto de 1973 foi publicado com o nome de *Água viva*. Segundo Olga Borelli (1981), apesar de dar a impressão de ser um texto corrido, feito num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. A autora passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo. Por sugestão de Álvaro Pacheco, editor da Artenova, Clarice começa a escrever esses textos, juntando anotações feitas há muitos anos, alguns trechos publicados em sua coluna no Jornal do Brasil. Segundo a sua biógrafa Teresa Montero Ferreira (1999), em julho de 1971, a escritora concluiu *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida. Nesse mesmo mês recebeu a visita do professor Alexandrino Severino, a quem confiou os originais do novo livro para que fosse traduzido para o inglês. Em 1972, Clarice interrompeu *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, que passou a chamar *Objeto gritante*, alegando que não estava atingindo o que queria. Decide não publicá-lo ainda até que o aprimorasse mais. "[...] Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama" (OE, p. 147). Nesse trabalho, Olga Borelli passa a auxiliar a amiga, datilografando seus textos e ajuntando as anotações dispersas. Quando terminava a estruturação de cada capítulo, dava para Clarice fazer as modificações necessárias. De acordo com Teresa Ferreira (1999), a segunda versão do livro *Objeto gritante* sofreu profundas alterações: as passagens pessoais e alguns fragmentos publicados nas crônicas do Jornal do Brasil foram suprimidos. Das 151 páginas originais somente as primeiras 50 e as últimas três tinham algo em comum. Tentando reduzir ao máximo os aspectos autobiográficos da obra, Clarice substitui a profissão da narradora, passando de escritora à pintora que se iniciava no ato de escrever.

Antes de publicar esse livro, a autora sente-se em dúvida e encaminha o material para a apreciação de alguns amigos: Nélida Piñon, Fauzi Arap, José Américo Motta Pessanha e, por fim, Alberto Dines. Quando foi enviado para esse último, o livro já tinha outro título: *Água viva*. Este, por sua vez, escreve a Clarice em 20/07/1973, contando de sua satisfação em relação à leitura do livro. Elogia-o, considera-o um texto acabado, livro-carta, sinfonia que se metamorfoseia continuamente. "Acho que você escreveu uma sinfonia. É o mesmo uso do tema principal desdobrando-se, escorrendo até se transformar em novos temas que, por sua vez, vão variando, etc, etc" (C, p. 285).

Há, portanto, três versões desse livro[97]: duas denominadas *Objeto gritante* e uma denominada *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida. Segundo Maria das Graças Fonseca Andrade (2007), dentre essas duas versões de *Objeto gritante* uma possui 185 páginas e a outra 188. A versão de *Atrás do pensamento*, encontra-se em posse de Alexandrino Severino, como ele deixa claro no texto publicado na *Revista Remate de Males* (1989): "[...] guardo até hoje uma primeira versão de **Água viva**, que na ocasião se chamava 'Atrás do pensamento: Monólogo com a vida'" (SEVERINO, 1989, p. 115 grifo do autor).

O processo de construção de *Água viva* faz-se por meio do trabalho de corte e recorte de textos anteriores como já anunciamos. Clarice utiliza-se de outros textos já escritos, juntando fragmentos e compondo dolorosamente esse texto despedaçado. Quando percebeu que o material estava ficando muito grande, decide reduzi-lo, eliminando algumas páginas, principalmente aquelas que acenavam para o campo biográfico. Entretanto, mesmo depois dessa censura autobiográfica, outros textos, principalmente as crônicas do Jornal do Brasil, permanecem diluídos ao longo do livro. Para Edgar Cézar Nolasco (1997), *Água viva* se constitui especificamente a partir das relações entre textos em que um texto menor (um fragmento) relaciona-se com outro texto menor (outro fragmento), encaminhando-se todos esses fragmentos para a construção da escritura do livro que não se quer escrita concluída. Nessa poética do fragmento, na prática escritural dessa obra, a autora faz frequentemente uma apropriação disfarçada, levando um texto/fragmento de um lugar para outro; reescreve-o, reorganiza-o, desloca-o.

Nesse trabalho de apropriação intertextual/intratextual, Lispector utiliza trechos/textos advindos da segunda parte de *A legião estrangeira* (1999a), que, posteriormente, foi republicado sob o título de *Para não esquecer* (1999b). Além disso, ela aproveita as crônicas

[97] Segundo Sônia Roncador (2002), há duas cópias de *Objeto gritante* disponíveis para consulta no arquivo pessoal e literário de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Considero aqui a terceira versão aquela que foi entregue por Clarice a Alexandrino Severino para a tradução.

publicadas no *Jornal do Brasil*, depois configuradas em *A descoberta do mundo* (1999c) e algumas passagens de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1980)[98]. Aqui mais uma vez nos deparamos com o tema da errância em Clarice Lispector. Nessa circunstância, a peregrinação é do próprio texto, esse fragmento de pulsão plasmado em escrita a errar sobre o sentido que não se dá em definitivo[99]. Essa errância do texto remete também para a própria errância subjetiva da autora, que escreve também para se autocompreender como podemos perceber em fragmentos encontrados ao longo de *Água viva* e, principalmente nas suas cartas e nas crônicas.

Em *Água viva* a menção a essa possibilidade do ato de escrever como tentativa de compreensão aparece, por exemplo, no seguinte trecho quando a narradora confessa ao interlocutor por ela forjado a ser suporte de sua fala/escrita: "Escrevo-te porque não me entendo" (AV, p. 28). Essa "aventura da liberdade perigosa" faz-se pelos caminhos difíceis de si mesmo, configura-se também como tensão que lacera o sujeito diante das possíveis descobertas, do nascer-se diante do mundo obscuro das palavras: "E isto que tento escrever é maneira de me debater. Estou apavorada" (AV, p. 47). Há uma entrega desse sujeito ao processo, corpo que escreve e se embebe nesse mesmo ato: [...] "Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra" (AV, p. 12). Aqui o corpo escrevente cria a si mesmo enquanto produz outras instâncias, como a narrativa, o leitor e um terceiro que é o Tu que a acompanha e a ajuda em todas essas outras produções. A cada investida, esse sujeito vai-se descobrindo, perfazendo um itinerário vacilante que inclui nascimento, formação/deformação e emergência da morte, esta afugentada pelo ato da escrita. As afirmações sobre o parto são gradativas até o momento em que o ato acontece.

Na primeira ocorrência, a narradora afirma que já se encontra em vias de nascimento e descreve com o significante "tonta" esse estado de urgência: [...] "estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer" (AV, p. 34). Entretanto, isso não acontece de imediato, intensificando a espera e o próprio prazer auferido desse estado. [...] "A impressão é que estou por nascer e não consigo" (AV, p. 36). Diante disso, resta a súplica ao outro que funciona como auxílio nessa vereda da agonia: "Você que me lê que me ajude a nascer" (AV,

---

[98] Numa carta ao filho Paulo Gurgel que estava nos Estados Unidos estudando, Lispector confirma esse fato quando lhe confessa: "[...] Além do mais eu pretendo me 'plagiar': publicar coisas do livro A legião estrangeira, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este". (C, p. 276).

[99] Em *Um sopro de vida*, a escrita aparece configurada por meio da imagem da viagem, fenômeno muito recorrente na obra de Clarice, como vimos no primeiro capítulo. Eis o que revela o Autor, personagem e narrador do texto: "Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordaça nos olhos, o terror da escuridão é total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele" (SV, p. 17).

p. 36). A partir daí, como se construísse uma cena em gradação ascendente, a narradora relata seu próprio nascimento:

> Espere: está ficando escuro. Mais
> Mais escuro.
> O instante é de um escuro total.
> Continua.
> Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.
> [...]
> Agora as trevas vão se dissipando.
> Nasci (AV, p. 36)

Observemos no trecho a recorrência do significante escuro (escuridão, trevas) usado para realçar o momento luminescente do nascimento, metáfora aqui da criação literária. Além disso, há uma contraposição que se funde no que diz respeito ao momento do nascer: escuridão e êxtase, apontando para um prazer presente nesse processo. O texto a partir daí envereda pela continuação do processo de vida desse recém-nascido.

Escrever então funciona, dentre tantas outras possibilidades, como meio de se compreender nesse processo de auto fazimento. Nas crônicas isso é mais explícito. Em "Escrever", crônica de 02/05/70, ao falar do episódio que sucedeu após a leitura de *O lobo da estepe* (Herman Hesse), Lispector diz que produziu uma história interminável e lamenta não ter conservado, pois rasgara, "desprezando todo um **esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento**" (DM, p. 286 grifo nosso). Escrever então ganha esse estatuto de sondagem interior, "sempre um senso de pesquisa e de descoberta" (DM p. 306), que continua inacabado, relançando-a sempre no mesmo projeto. "Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento" (DM 237). "Escrever é procurar" (PNE, p. 29), aproximar de algo que resvala em todo lugar: dentro de si, no mundo dos personagens, no próprio mundo das palavras: "[...] devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito" (AV, p. 17). Numa "aproximação gradativa" Clarice persiste nesse trabalho compulsivo: "Se eu tivesse que dar um título à minha própria vida seria: à procura da própria coisa" (DM, p. 144)[100].

Ao comparar os três textos-fragmentos, Edgar Nolasco (1997) conclui que eles são tão iguais quanto diferentes. Iguais porque têm como base a escrita-origem, a do primeiro rascunho,

---

[100] O Autor, personagem de *Um sopro de vida*, indaga-se acerca da possibilidade de o ser humano sobreviver sem essa coisa: "[...] Sempre então me faltará essa coisa? Pode-se viver sem essa coisa?" (SV, p. 146).

da primeira cópia. Diferentes porque são a própria escrita e, enquanto escrita, afirma o autor, são reescritas. Nesse sentido, a escrita é trabalhada de forma que não seja apenas cópia, mas uma tradução, uma citação, e não só do texto-fragmento anterior, como também do posterior, por um processo circular de lembrar-escrever-esquecer do autor na prática com o papel. Diferentes ainda, conclui Nolasco, porque cada um é sua própria origem, seu próprio rascunho e sua própria cópia, mesmo que apresentem traços arcaicos de uma grafia posterior. Há diferenças ainda uma vez que a enunciação é sempre outra. Por fim, são diferentes, sobretudo:

> porque é nas entrelinhas dos fragmentos que se produz uma rede de citações que, por conseguinte, produz outros textos que, por sua vez, produzem outras leituras até o infinito do trabalho da leitura e da escrita, que nada mais são que recortes e colagens, reescritas e releituras (NOLASCO, 1997, p. 246).

Nesse trabalho com a repetição, a diferença é promovida quando "cada escritura busca outra escritura, cada página lembra outra página, cada fragmento reescreve outro fragmento, cada construção reescreve a mesma escritura" (NOLASCO, 1997, p. 247). Ao comentar sobre o nu e o travestido na repetição, Gilles Deleuze (2006) identifica dois tipos de repetição: a repetição do mesmo e a repetição da diferença. A primeira explica-se pela identidade do conceito ou da representação, é estática; a segunda, por sua vez, é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade. Uma é repetição no efeito (a primeira); outra é repetição na causa (a segunda). Em seu trabalho de escritura de *Água viva*, Clarice evoca a segunda repetição, aquela que Deleuze denominou repetição vestida (em oposição à repetição nua), que se mascara e se disfarça, fundada no desigual, no incomensurável ou no dissimétrico.

No âmbito do estilo, há muitos elementos ligados à repetição em *Água viva*. Repetem-se vocábulos, frases, temas e trechos *ipsis litteris* ou com alguma variante, como acontece, por exemplo, com este trecho:

> Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (AV, p. 56-7).

Nas páginas 81-2, a mesma passagem é repetida, mas com algumas pequenas transformações. O primeiro período é levemente modificado e a pontuação das duas últimas orações também sofre uma mudança visível: a substituição dos dois pontos por um apenas.

> Eis que de repente vejo que não sei nada. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É uma sensação atrás do pensamento (AV, p. 81-2).

Clarice também repete na confecção de *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida > *Objeto gritante* > *Água viva* vários outros textos/trechos com pequenas alterações[101]. Dentre eles, podemos destacar, apenas como ilustração, os seguintes: "A pesca milagrosa", "Estudo de um guarda-roupa", (segunda parte de *A legião estrangeira*) "Estado de graça", "Uma experiência", "*Brain Storm"*, "Chorando de manso", "Bichos I", "Ao correr da máquina", "Deus", "Dicionário" (*A descoberta do mundo*). Vejamos um fragmento:

> Então escrever é o modo 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. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (AV, p. 25).

Esse excerto já tinha sido publicado primeiramente na segunda parte de *A legião estrangeira* (depois republicado separadamente sob o título de *Para não esquecer*) com o título "A pesca milagrosa". Também foi publicado no Jornal do Brasil, em 6 de novembro de 1971, sob o título de "Escrever as entrelinhas" (depois aparece no livro *A descoberta do mundo*).

Quanto à aparição em *Para não esquecer*, há apenas poucas alterações: o sintagma da segunda linha que aparece entre dois travessões ("a entrelinha") desaparece e a palavra final do fragmento (distraidamente) é grafada agora entre aspas. Mas a mudança mais substancial do ponto de vista do sentido é a substituição do verbo escrever por ler em "O que salva então é ler 'distraidamente'" (PNE, p. 24).

Já em "Escrever as entrelinhas", crônica para o Jornal do Brasil, depois publicada em *A descoberta do mundo* (p. 385), o trecho aparece semelhante ao de *Água viva*, apenas com a palavra distraidamente em itálico.

Há ainda deslocamentos de fragmentos de textos que foram publicados em crônicas, integraram o texto *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e reaparecem na narrativa de *Água viva*, como fica evidente nos trechos a seguir:

---

[101] Edgar César Nolasco (1997) e Maria das Graças Fonseca Andrade (2007) fazem um estudo minucioso da confecção de *Água viva* a partir dessa colagem de outros textos de Clarice Lispector.

> [...] Tudo, aliás, ganhava uma espécie de ninho que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável (ALP, p. 147)

Já em *Água viva*, o fragmento aparece com algumas modificações, da seguinte forma:

> Tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança de pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável (AV, p. 105-6).

As alterações são visíveis. Em *Uma aprendizagem* os verbos são usados no imperfeito, sugerindo continuidade da ação que não se conclui no passado. Aparecem algumas palavras ou expressões ("aliás" quase em "quase matemática", "pessoa ou coisa", "uma espécie de", "Esta energia é a maior"), que são descartadas em *Água viva*. Há também no trecho de *Água viva* a inserção de palavra como "lembrança" em "vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança de pessoas". Há ainda a substituição do vocábulo ninho por nimbo no último texto.

Essas estratégias se dão no nível da intratextualidade (Clarice copia trechos produzidos por ela mesma) através da transcrição do próprio texto. Esse ato obsessivo coaduna com uma afirmação feita pela autora em uma de suas crônicas publicadas no Jornal do Brasil, quando diz: "Eu às vezes tenho a sensação de que estou procurando às cegas uma coisa: eu quero continuar, eu me sinto obrigada a continuar" (DM, p. 157). Impelido por uma compulsão, o gesto da escrita perfaz uma trajetória inconclusa, o mesmo da pulsão em torno do objeto, daquilo que representa a Coisa. Da mesma forma, a escrita não finda, sempre demanda outra produção, outra tentativa, escavando outro vazio, como afirma Lacan (2003). Como não há meio de tamponar esse vazio, escrever redunda em uma maldição salvadora. "É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação" (DM, p. 134).

Alberto Dines qualificou *Água viva* de sinfonia em metamorfose cujos temas se desdobram em outros, em contínua variação. Encontramos aí a imagem do próprio fazer literário em que o texto nasce de outros textos e a escrita se dá através de leituras e releituras, decifração de signos já existentes. A autora bebe em várias fontes, mas rumina, acima de tudo, o alimento presente em suas próprias obras, que, por sua vez, foram tecidos de outros retalhos.

Desse mastigar chicles[102] infindável, surge sempre a necessidade de se recomeçar, de experimentar novos sabores, de repetir-se em outras circunstâncias.

Água viva é escrita que irrompe entre repetições e transgressões, iteração e diferença, violando as marcas tradicionais da representação. Nesse jogo cambiante, o texto volta para si mesmo, mira-se num espelho que reflete a própria carência da linguagem. Aí, a obra escuta o seu próprio murmúrio, o dos textos da própria autora e, acima de tudo, os das vozes acumuladas na história.

No bojo das reflexões foucaultianas, a literatura é um murmúrio que nunca começou. Murmúrio aqui indica outro mundo de expressão que precede, sustenta e permite dar corpo. Fundo inesgotável. Até o século XIX, a obra de linguagem repetia a palavra de Deus, a verdade. Depois disso, a obra literária repete o empilhamento das palavras já ditas. Deixa de escutar a palavra primeira, escuta-se o infinito do murmúrio. Repete o que foi dito e, pela força de sua repetição, apaga tudo isso. Em *Água viva*, o texto repete esse empilhamento de palavras já ditas: as palavras da própria autora, acumuladas ao longo de seus escritos (aí Clarice retoma a si mesma); as palavras dos textos herdados da tradição, ainda que faça deslocamentos vários, pervertendo seus sentidos. [...] "A obra literária desdobra-se de um *Il y a du langage*, de uma linguagem *sempre já aí*, quer dizer, 'só pode encontrar a possibilidade de uma linguagem *já desdobrada* e não o balbuciar, a primeira palavra a partir da qual todas as línguas e toda a linguagem se tornam possíveis' insere-se sobre um fundo de *já começado*" (MELIN, 2009, p. 425, grifos do autor).

4.1.1 Mutações Faiscantes Caleidoscopicamente Registradas: Reflexos Especulares Encenados no Narrar

Esse jogo cambiante de permutas textuais aparece em *Água viva* representado na figura do espelho, objeto que desdobra, repete e multiplica os fragmentos constitutivos da narrativa. Aí a figura especular reflete o eu-narrador que também se multiplica e se repete quando mergulha na palavra, buscando desesperadamente existir. Ao tentar dizer o indizível, "ele [o espelho] me arrasta para o vazio que para o vidente é seu campo de meditação" (AV, p. 77), confrontando o sujeito consigo mesmo, com suas identidades. Nesse encontro vacilante em que o eu se metamorfoseia para tentar captar "a quarta dimensão da palavra" a narradora assume-

[102] Refiro-me à crônica "Medo da eternidade", publicada no Jorna do Brasil em 06/06/1970. Aí Clarice narra a primeira vez em que ganha de uma das irmãs um chiclete e é aconselhada a mastigá-lo para sempre. A partir dessa experiência, a autora reflete sobre o seu "aflitivo e dramático contato com a eternidade" (DM, p. 289).

se como múltipla e periclitante em sua subjetividade: "[...] Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro" (AV, p. 34). A narrativa em si constitui como essa mutação faiscante que reluz sobre si, gravitando em torno de um mesmo tema. Nesse sentido, forma-se na superfície textual um espelhamento infinito do narrar que se configura, como já aludimos, por meio dos fios inter e intratextuais. No tecer desse caleidoscópio textual, a narrativa cai no âmbito da repetição através das retomadas dos mesmos temas e das migrações textuais. Já dizia Mallarmé que a repetição se presentifica, de certo modo, em todo e qualquer livro:

> Chimère, y avoir pensé ateste, au reflet de ses esquemes, combien le cycle présent au quart dernier de siècle, subit quelque éclain absolu – [248] dont l'échevèlement d'ondée à mes carreaux essuie la trouble ruisselant, jusqu'a illuminer ceci – que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées: même il n'en serait qu'un – au monde, as loi – bible comme la simulent des nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique entre les âges dits civilisés ou – lettrés (MALLARMÉ, 1974, p. 367)[103]

Isso, segundo Laurent Jenny (1979), significa que, fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual a palavra de uma língua desconhecida. Mas, no que diz respeito à repetição criada no seio da intertextualidade, afirma Jenny, não se trata de uma pura repetição, mas de um exercício crítico sobre a forma. Trata-se de "repetir para delimitar, para fechar num outro discurso" (JENNY, 1979, p. 44), re-enunciando-o de uma forma sempre nova. Aí a intertextualidade "é uma máquina perturbadora", pois não permite a fossilização do sentido, evitando o triunfo do cliché por um trabalho de transformação. Ao transformar, ao produzir o outro especular, o intertexto, como afirma Barthes (1999), não tem outra lei senão o infinito das suas repetições.

Em termos formais, o próprio título do livro em análise já remete indiretamente a esse "vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe" (AV, p. 78). A água é, na acepção bachelardiana (1998), o espelho onde Narciso[104] se vê. No título clariciano há uma ideia de movimento, de um espelho que não repousa, e, por conta disso mesmo, não consegue refletir uma imagem estável. Em

---

[103] "Quimera, ter pensado nisso atesta, no reflexo de suas escamas, o quanto o ciclo presente, ou quarto último de século, sofre certo clarão absoluto – cujo emaranhamento de ondeirada em minha vidraça enxuga a perturbação escorrendo, até iluminar isto- que, mais ou menos, todos os livros, contém a fusão de algumas redundâncias contadas: mesmo se fosse apenas um – no mundo, sua lei – bíblia como a simulam nações. A diferença, de uma obra a outra, oferecendo tantas lições propostas em um imenso concurso para o texto verídico, entre as idades ditas civilizadas ou – letradas". Adotamos aqui a tradução de Gilles Jean Abes (2010).

[104] Um dos motivos clássicos associados à figura do espelho é o mito de Narciso, desdobrado psicanaliticamente no conceito de narcisismo. Aqui não exploramos esse viés.

Clarice a água não é dormente nem tranquila; do contrário, pura pulsação, movimento contínuo. Em consequência disso e de tudo que esse devir representa, a narradora não consegue captar essa imagem plácida e estática que a água parada (espelho, segundo a narrativa, "É frio e gelo" (AV, p. 79)) lhe devolveria. O que se tem nesse encontro é uma imagem de caleidoscópio, milhares de fragmentos refletidos em torno de si mesmos. Assim também constitui a literatura de Clarice Lispector, estilhaçada, repetida e retomada em cada um de seus livros.

Essa imagem especular tão recorrente na obra clariciana traz à cena textual uma reflexão sobre a própria constituição da narrativa literária, concebida por muito tempo como reflexo, imitação, *mimese*.[105] Segundo Ruth Silviano Brandão (2012), além desses elementos, o espelho pode remeter também a "tudo aquilo que estabelece relações, sejam elas simétricas, assimétricas ou inversas. Tudo aquilo que cria o duplo, que supõe duas cenas, duas articulações, passagem para uma outra dimensão, que, sendo outra, entretanto, reflete a primeira, **nunca se esgotando como pura repetição**". (BRANDÃO, 2012, p. 109-10, grifo nosso).

Ainda nesse texto, Brandão pensa os espelhos como processo, jogo, maquinismo ou engenho, artefato e bricolagem. Partindo dessa perspectiva, o texto literário é "o lugar da confluência de reflexos, complexo de espelhos que refletem outros espelhos" (BRANDÃO, 2012, p. 110). Tal como o espelho que pode ser plano, côncavo, convexo, a literatura nesse jogo especular, pode inverter, deformar, transformar, configurando-se como esse lugar de encenação, da produção de um espetáculo. A narrativa literária, ao refletir ecos de outras obras, constitui-se como espelhos que produzem uma repetição diferencial. Por outro lado, ela pode também configurar-se como espelho interno, refletindo-se a si mesma, quer ao nível do enunciado, quer ao da enunciação.

Segundo Plínio Prado Júnior (1989), a escritura clariciana é um modo de autorreflexão permanente sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo, sem traí-lo. "Ela vem continuamente meditar sobre si mesma (inclusive para se destituir...)" [...] (PRADO JÚNIOR, 1989, p. 24). Quando em *Água viva* o texto mergulha nesse trabalho de autocontemplação, deixa vir à luz uma construção que se estrutura como *mise en abyme*. Segundo Lucien Dällenbach (1977), este

[105] Esse conceito de literatura como imitação ou mimese, de base aristotélica, vigorou por muito tempo no campo dos estudos literários. A literatura, nessa perspectiva, fala do mundo, representa uma realidade que lhe é exterior, debruçando-se sobre o real. Entretanto, essa noção de mimese foi questionada pela teoria, quando insistiu na autonomia da literatura em relação ao mundo, ao referente, à realidade. Aí já há uma defesa do primado da forma sobre o fundo. Interessa-se mais a expressão em detrimento do conteúdo, o significante ao invés do significado. A literatura, nessa perspectiva, não fala mais do mundo, mas de si mesma. É a fase da autoreferencialidade literária. De um lado estão os representantes da tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista. Para eles, a finalidade da literatura é representar a realidade. Do outro lado, encontram-se os integrantes da tradição moderna e da teoria literária para quem a referência é uma ilusão. Cabe à literatura falar de si mesma. Encontramos uma leitura mais detalhada dessa problemática no texto "O mundo", do crítico francês Antoine Compagnon, presente no livro *O demônio da teoria* (2006).

termo aparece pela primeira vez no *Journal* (1889-1939), usado por André Gide nos seguintes termos:

> J'aime assez qu'en une oeuvre d'art [écrit Gide en 1893] on retrouve ainsi transpose, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tells tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et somber reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet,* la scène de la comédie; et ailleurs dans bienn d'autres pieces. Dans *Wilhelm Meister,* les scènes de marionettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la maison Usher,* la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mês *Cahiers,* dans mon *Narcise* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme' (GIDE, *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 15). [106]

Para Dällenbach (1977), semanticamente, a palavra *abyme* convoca as noções de profundidade, infinito, vertigem e queda. O conceito pode ser resumido como "*toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient*" (p. 18)[107]. Nesse sentido, funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui, um "redobramento especular, 'à escala das personagens', do 'próprio sujeito' duma narrativa" (DÄLLENBACH, 1979, p. 53).

A *mise en abyme* caracteriza-se ainda como elemento de duplicação interior, história dentro da história. Pode funcionar como procedimento capaz de produzir interessantes jogos especulares dentro da narrativa. Ainda sob o lastro das reflexões teóricas de Dällenbach (1979), *mise en abyme* designa um enunciado *sui generis* cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: a primeira é a sua "capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tornar-se analogicamente por tema" (DÄLLENBACH, 1979, p. 54). Já a segunda determinação diz respeito ao seu caráter diegético e metadiegético. Partindo desses pressupostos, continua o crítico, pode-se considerar a *mise en abyme* como uma citação de

---

[106] Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet,* a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister,* as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhuns desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers,* no meu *Narcise* e na *Tentative,* é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo 'en abyme'. (Tradução nossa)

[107] "todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém".

conteúdo ou um resumo intratextual. “Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna” (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Ainda em Clarice Lispector, naquilo que concerne à figura do espelho e à sua simbologia, esse jogo narrativo especular reflete duas inquietações: a que se dá no âmbito da fabulação, em que as personagens se desdobram para atingir algo que lhes escapa; e a que se dá no âmbito autoral, quando a própria Clarice Lispector se encena e se multiplica para dizer o indizível[108].

Quanto ao primeiro aspecto, podemos rastrear essa fixação ao espelho desde o primeiro romance. Segundo Carlos Mendes de Sousa (2013), os espelhos ocupam um lugar quase que obsessivo nos textos de Clarice Lispector. A menção a esse objeto atravessa toda sua obra, quer seja como instrumento de descoberta, quer seja como elemento propulsor para a duplicação subjetiva. As personagens miram-se, contemplam-se, descobrem-se e se estranham diante desse “vazio cristalizado”, externalizando suas inquietações, quando se desdobram sempre outras. Esses procedimentos se dão no âmbito daquilo que chamo aqui de **cenas ao espelho**.

No romance inaugural, o espelho aparece na cena do banho (ver capítulo “O banho”), momento em que a heroína passa por uma grande transformação. Ao emergir da banheira, Joana faz seu rito de passagem da infância para a adolescência. Inicialmente, os espelhos aparecem embaçados, refletindo o próprio mundo interior da personagem que se debate com as sensações que lhe chegam de forma ainda confusa. Tudo nesse espaço denota esse estado de incompreensão: “O quarto de banho é indeciso, quase morto” (PCS, p. 66). Ao levantar da banheira, Joana “é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (PCS, p. 66). Foge para o quarto do internato com o desejo de nada ver, sentir ou ouvir, como se rechaçasse a ideia de uma mudança inevitável. O que encontramos em seguida é uma moça mergulhada em reflexões que se derramam num discurso indireto livre sobre páginas inteiras configuradas em um único parágrafo. Aí Joana faz menção ao espelho pálido e às suas sensações diante dele. Há duas referências reiteradas que apontam para a maneira como a moça apreende seu corpo transformado. “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. [...] Quando me

[108] Aqui só me interessa discutir o primeiro aspecto. Acredito que o segundo elemento é mais recorrente nas obras finais da autora: *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. No texto “O jogo da identidade”, de Benedito Nunes, reunido no livro *O drama da linguagem*, o crítico desenvolve esse aspecto. Nesses dois livros finais, Clarice Lispector encena-se como personagem, “inventa-se ao inventar a personagem”.

surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade." (PCS, p. 68). O espelho aqui serve como elemento que confirma um modo de ser do sujeito, reflete um eu duplicado, espelha a diferença.

Essa cena diante do espelho se repetirá ao longo da ficção lispectoriana[109]. Virgínia mira-se constantemente num espelho amarelado, buscando no outro refletido as marcas do eu sempre fluido: "[...] olhava-se ao espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. Olhando-se ela não conseguiria compreender, apenas concordar" (p. 63). Virgínia coloca-se diante do espelho numa procura insistente por um rosto que não se dá a ver, "o rosto errava em sombras" (L, p, 76). Em *O lustre*, o espelho é este objeto usado como lugar da indagação, ponto de apoio para onde se dirige a protagonista diante de sua inquietação. Em *A cidade sitiada*, Lucrécia empreende o mesmo projeto da protagonista anterior, buscando-se a si mesma no outro duplicado no espelho: "[...] com o chapéu enterrado até a testa olhou-se ao espelho. Fazia-se inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse o modo de se ver mais real. Não chegava no entanto a atingir-se, encantada pela profunda irrealidade de sua imagem" (CS, p. 32). Nas diversas menções a este objeto no livro, o espelho aparece como aquilo que "multiplica as coisas" e como algo que manifesta "o outro presente no eu". Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o espelho devolve a Lóri sua imagem idealizada. Além disso, olhar-se nesse objeto produz também um desconforto, quando o sujeito percebe, no objeto externo, fragmentos do seu mundo subjetivo. Eis a constatação da protagonista:

> Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo (ALP, p. 19)

Diante do espelho o sujeito tem acesso a sua identidade corporal. Segundo Lacan (1998), nessa experiência o sujeito reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas

[109] Não entramos aqui na análise dos contos, apesar de saber que essa cena diante do espelho aí também é muito recorrente. Affonso Romano de Sant'Anna, ao analisar os contos de *Laços de família* e *A legião estrangeira*, identificou a imagem do espelho como um dos dez motivos mais recorrentes nesses textos. Para o crítico, tal figura não é usada para simbolizar a passagem do tempo ou para marcar simplesmente os reflexos narcisistas da personalidade, mas trata-se de "um objeto que ganha mais sentido quando correlacionado com outros tópicos através de um sistema de contiguidade: os olhos, os animais, Eu X Outro" (SANT'ANNA, 1990, p. 170). Ao longo dos outros livros de contos da autora, esse motivo juntamente com suas variantes apontadas pelo crítico, aparecem também com certa regularidade. Quanto ao estudo do tema do olhar em Clarice Lispector, o trabalho de Regina Pontieri dá conta desse aspecto (2001).

este corpo é reconstruído como algo externo. Tem-se aí a gênese do eu, estruturado em etapas, em decorrência de imagos retiradas do outro ou de identificações projetivas. Na fase do espelho ou, como denominou Lacan, estádio do espelho, a imagem devolvida pelo espelho produz na criança efeitos estruturantes, mas ilusórios. Seus efeitos são o imaginário, já que é aí que se produz uma falsa unidade que inaugura um modo de sujeito, um lugar onipotente e uma dialética de identificações conforme esse modo alienante de ser o outro (Vallejo e Magalhães, 1981).

Em *Água viva*, Clarice Lispector faz uma reflexão teórica sobre os espelhos[110]. Se nesses romances mencionados o espelho foi tomado como objeto sobre o qual se debruçam as personagens diante de suas inquietações, em *Água viva* a autora esboça uma poética dos espelhos, abandonando diretamente as cenas diante de tal objeto. Aqui não é a personagem que se mira na superfície refletora, mas é a narrativa que se observa, se insinua e se mostra. Na primeira menção, a narradora apresenta o espelho como instrumento que reflete o rosto, revelando a alma do sujeito, ser solitário e único entre os outros:

> Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago[111]. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexiste um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. (AV, p. 36).

Em seguida, interessada na definição dos espelhos, a narradora destaca uma de suas funções: arrastar o sujeito para dentro de si, lançando-o ao encontro do silêncio interior.

> [...] Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros (AV, p. 77).

---

[110] Os fragmentos em que aparece essa reflexão sobre os espelhos já tinham sido publicados na segunda parte de *A legião estrangeira* em 1964, sob a denominação de "Os espelhos".

[111] Este excerto alude ao mito de Narciso, motivo muito usado quando se trata da figura do espelho em literatura. Essa dimensão especular associada às águas ganha um estudo profundo em *A água e os sonhos* de Gaston Bachelard (1998)

Nesse vazio cristalizado, segundo a personagem que narra, o sujeito vê-se a si mesmo. “Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim. Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho”. (AV, p. 78).

Já em *A hora da estrela*, as cenas ao espelho são retomadas, não mais com a mesma intensidade com que aparecem nos romances primeiros. Aqui, no espelho, não é apenas a personagem que se vê, mas o narrador, Rodrigo S. M. que é refletido quando Macabéa se mira: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e bruto. Tanto nós nos entrecortamos” (HE, p. 28). Em outra cena, o espelho reflete a figura de Macabéa, desnorteada com a possibilidade de perder o emprego. Diferente das heroínas anteriores, a reflexão sobre si de Macabéa fica restrita à sua aparência externa. Ela ainda não consegue encontrar na imagem refletida ecos de seu mundo interior. O espelho aqui apenas repete o mesmo.

> Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se levemente e pensou: tão jovem e já com ferrugem (HE, p. 32)

É nesse mesmo espelho que a nordestina pinta-se exageradamente, quando, abandonada por Olímpico, decide dar uma festa para si mesma, comprando-lhe um batom. “Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga carne (pequena explosão)” (HE, p. 75). Aqui Macabéa já se vê como outra, estranhando-se em si mesma. Segundo Umberto Eco (1989), “[...] A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros” (p. 18). Nesse caso, a imagem vista no espelho é a perspectiva do Outro assumida pelo eu. Nessa cena, o objeto em que a personagem se mira funciona como fenômeno-limiar[112], demarcando um momento de visada subjetiva, quando Macabéa começa a perceber-se outra, quando inicia o nascimento de uma inquietação mais aguçada, precipitando-a nos caminhos de uma consciência de si.

---

[112] Umberto Eco (1989) pensa o espelho como fenômeno-limiar a partir da teoria lacaniana. Para o autor de “Sobre os espelhos”, este objeto demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Trata-se de uma encruzilhada estrutural, momento da passagem do eu especular para o eu social. Em outra perspectiva teórica, esse limiar se dá entre o consciente e o inconsciente, entre o interior e o exterior.

Em *Um sopro de vida*, por fim, já não há mais a cena ao espelho de forma literal. Aqui o olhar-se se dá entre personagem e Autor e entre a autora e seus personagens, de forma que se cria um verdadeiro jogo de identidades. O Autor cria Ângela para que funcione como esse outro que lhe reflete. Para ele, "Ângela é um espelho" (SV, p. 28) com quem possa mirar-se e dialogar: "não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo" ou ainda "[...] inventei Ângela porque preciso me inventar" (SV, p. 31). Apesar disso, não consegue captá-la e, consequentemente, apreender-se a si mesmo, já que "Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa" (SV, p. 47). Já Ângela, não consegue ver-se por completa no espelho, alteridade opaca incapaz de lhe refletir. Para ela, sua vida não passa de "um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Impressão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição" (SV, p. 47). O outro não lhe devolve a imagem buscada, por isso "Eu sou o meu próprio espelho. E vivo de achados e perdidos. É o que me salva" (SV, p. 65). Portanto, desse jogo especular em "ziguezague", nascem as tensões que dinamizam e tensionam o próprio texto.

Numa perspectiva simbólica, o espelho é a metáfora da busca do outro de si mesmo. Pode ainda funcionar como metáfora do outro. Nesse sentido, a alteridade é o espelho que me reflete. Pensando por esse viés, percebemos como isso também é recorrente na obra clariciana. O outro, nessas narrativas, aparece com duas funções antagônicas: ora é o ser em quem as personagens percebem o mais vital de si mesmas; ora é espelho vazio que nada lhes devolvem. Na primeira categoria incluo tudo que, servindo como suporte para uma desagregação subjetiva, oferece às personagens a possibilidade de verem-se internamente no que veem no exterior. A alteridade, nesse caso, devolve-lhes o que há de mais profundo em si, provocando-lhes uma verdadeira transformação subjetiva. Aqui poderíamos citar Ana, protagonista do conto "Amor", que se vê no cego que masca chicles no ponto de ônibus; G. H. que se depara consigo mesma ao encontrar a barata no guarda-roupa do quarto da empregada; a mulher abandonada do conto "O búfalo" que se encontra no outro do mamífero enjaulado. Já na segunda categoria, esse outro opaco que nada reflete de profundo, estão os sujeitos apequenados e sem força, distantes da potencialidade vital das heroínas/personagens claricianas. O outro não reflete o eu profundo das personagens, não lhes devolve a própria imagem porque é sempre percebido por elas como fracos diante da idealização de quem observa. Em *Perto do coração selvagem*, Joana não se contempla nos outros com quem trava relações, uma vez que esses estão sempre aquém de seus desejos. Virgínia, movida pela mesma inquietação, também não encontra um outro que funcione como espelho que lhe devolva a mesma fome, a mesma cara. Ela será sempre nômade

de sua imagem perante os outros. Em *Água viva*, o outro é uma invenção da narradora. Ela cria um tu (o próprio eu) para poder manter-se viva e fazer existir a narrativa. Essa imagem, por sua vez, é sempre procurada, mas jamais encontrada em sua totalidade[113].

No plano autoficcional, Clarice Lispector transmuta-se em outras, traveste-se em suas personagens e se recria em alteridades diferentes, explicitando um desejo de autorepresentar-se na diferença, de se repetir sempre outra. "Eu sou uma atriz para mim mesma. Eu finjo que sou uma determinada pessoa mas na realidade não sou nada" (LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, p. 40) Em *A hora da estrela*, por exemplo, Clarice faz-se personagem do livro, à medida que se identifica com o narrador Rodrigo S. M. e, através dele, com a personagem Macabéa. Em *Um sopro de vida*, a autora se duplica em o Autor e em Ângela ao mesmo tempo. Segundo Benedito Nunes (1989), Lispector nessa fase final torna-se personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro, ortônima no meio de seus heterônimos. Encontramos ainda outros disfarces autorais quando assina, sob pseudônimos, como Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares para escrever a mulheres sobre mulheres. Como Ilka Soares, atriz e modelo, Clarice simula-se em *ghost writer*, assinando a coluna "Só para mulheres" do jornal *Diário da Noite*. Escreve diariamente entre 1960 e 1961. Segundo Alberto Dines, diretor do tablóide à época e responsável pelo convite, Lispector, nesse trabalho, assume-se como heterônima: "Decididamente não era *ghost-writer* mas autêntico heterônimo. Alma gêmea. Soube que se tornou amiga de Ilka Soares, sua vizinha no Leme. Para Clarice nada era casual, tudo devia ser intenso. E verdadeiro", sintetiza o amigo da autora, na página de abertura da coletânea organizada por Aparecida Maria Nunes, intitulada *Correio feminino* (LISPECTOR, 2006). Sob o pseudônimo de Tereza Quadros, a convite de Rubem Braga, Clarice escreve a coluna feminina do *Comício* entre maio e setembro de 1952. A sessão tinha o nome de "Entre mulheres" e aí Clarice dava conselhos utilitários e ensinava a refletir a respeito de fatos do mundo doméstico e do universo feminino. Já como Helen Palmer, Lispector assume a seção "Correio feminino" do jornal *Correio da Manhã*. Esta coluna é publicada no segundo caderno do jornal sempre às quartas e sextas-feiras, entre agosto de 1959 e fevereiro de 1961.

Na crônica "A encarnação involuntária" (04/07/1970), Lispector narra como se dá o processo de intrusão de si em outra pessoa. "Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para

[113] Poderíamos pensar em Lóri como aquela que, de fato, encontra-se no espelho refletido no outro. Há esse encontro, mas, por sua vez, a busca de ambos continua, indicando que essa imagem jamais é dada em sua totalidade. Em termos psicanalíticos, o outro não é completo, pois lhe falta um significante, aquele que daria um sentido último à vida, à história. Nesse caso, são sempre duas faltas que se encontram e nunca se completam.

conhecê-la" (DM, p. 295). Feita essa introdução, conta como assume a vida de uma missionária, que viaja consigo no mesmo avião. Começa a repetir os gestos e atitudes da freira, tornando-se outra: "Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária" (DM, p. 296). Ao assumir-se como outra, compreende o mundo interior desse ser que agora vive nela: "Entendo, entendo. Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão" (DM, p. 296). Quanto ao processo de saída de cena da personalidade alheia, isso dura dias, ou talvez esses traços sempre a acompanhem. "Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações" (DM, p. 296). E nessa produção contínua de fantasmas, a autora deixa escapar um desejo de repetição pautada na diferença. Encarnar-se nos outros implica assumir a vida alheia, experimentar-se como outra e repetir-se na diversidade. É isso que Clarice faz quando escreve, quando se traveste em seus personagens, quando se imita na própria ficção. Na voz de Martim, talvez Clarice sintetize tudo isso quando diz: "Com tanta fome que preciso ser mais de um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões" (ME, p. 334).

4. 2 PACIÊNCIA DE ARANHA FORMANDO A TEIA: O TRABALHO DAS FIANDEIRAS EM *ÁGUA VIVA*

Desde sua primeira publicação, a escrita ficcional de Clarice Lispector provocou certo incômodo no meio crítico, desestabilizando as formas tradicionais de julgamento do texto literário. Trinta anos depois, quando a escritora já se instalara definitivamente no âmbito da literatura brasileira, em agosto de 1973, surge mais uma obra que ainda produz desconforto ao meio literário. Trata-se de *Água viva*, "livro estranho e fascinante, alguma coisa nova em termos de literatura brasileira", como afirma Álvaro Pacheco, o editor da Artenova, na orelha do livro em sua segunda edição (1973). A própria escritora o chamou de ficção, por não conseguir (ou não querer) enquadrá-lo nas nomenclaturas dos gêneros tradicionais. E faz um alerta, no próprio texto, a respeito dessa questão quando diz: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (AV, p. 14).

Como água a se esvair sem se deixar apreender em sua fluidez, *Água viva* evidencia o próprio devir da escrita em sua dinâmica entre o gozo e a frustração, entre o prazer e o desprazer, entre o grito de aleluia e o lamento de dor. *Eros* e *Thânatos*, Apolo e Dionísio se digladiam

compulsivamente na arena da escrita numa tensão que não se resolve, numa travessia líquida que se mostra numa repetição infindável. *Água viva* apresenta a escrita em seu fazer-se, em sua agonia (no sentido grego do termo, *ágon*, luta, combate, disputa) diante da impossibilidade de uma representação plena. A cena/ato da escrita nesse livro de Lispector remete à imagem de Penélope em seu trabalho permanente e à de Aracne enrodilhada em sua própria teia, cosendo e descosendo, num êxtase orgíaco tal Bacante em ritual festivo.

Nesse sentido, o processo da escrita em *Água viva* remete ao trabalho das Fiandeiras naquilo que concerne aos aspectos de continuidades e rupturas[114]. Segundo Lúcia Helena (1997), Clarice Lispector é a fiandeira de achados e perdidos que constrói um universo ficcional permeado por retomadas, paradoxos e desarmonias: "Fruto da habilidade de uma paciente fiandeira, o universo pelo qual a obra de Lispector nos conduz é regulado pela articulação engenhosa, quase um bordado, entre a *repetição* e a *dissonância*" (HELENA, 1997, p. 34 grifos da autora).

Há uma tradição na Grécia Antiga de mulheres fiandeiras que, com seus fios, tecem o destino, costuram novas formas[115]. As Moiras (Átropos, Cloto e Láquesis) determinavam o destino das criaturas humanas, fixando desde o nascimento a duração da vida e seu curso mediante um fio que uma delas fiava, outra enrolava e a terceira cortava quando chegava a hora prefixada para a morte. Ariadne, com seu fio de desejo, de proteção e de conservação, tece o destino de Teseu e o ajuda a vencer o Minotauro. Através desse recurso, ela dá a Teseu o poder e os meios de continuar vivo, "dom quase da imortalidade", segundo Hughes Liborel (2005). Calipso, outra fiandeira clássica, transforma o fio do desejo em fio da viagem, renunciando a seu amante, o grande Odisseu, deixando-o seguir viagem afora rumo aos fios de outra tecelã: Penélope. A deusa-ninfa, depois de aprisionar o herói grego em sua ilha por dez anos, liberta-o a mando de Zeus, fornecendo os meios para a construção de uma nau que o levasse de volta a Ítaca. Antes, tece os fios de seda com que serão feitas as velas da embarcação. Aracne, exímia na arte de fiar, desafia a deusa Atenas e acaba presa de sua própria atividade, transformada em aranha, fiandeira de sua própria teia. Penélope, por sua vez, a rainha amante presa no desejo da volta de seu esposo da guerra, dividida entre sustentar essa espera e decidir-se por um dos

---

[114] Yudith Rosenbaum (2006) constata que em "Os desastres de Sofia", conto de *A legião estrangeira*, há essa aproximação entre a narradora e as tradicionais fiandeiras, quando afirma: "A autora-personagem se torna, assim, uma tecelã da palavra e irmã das mulheres fiandeiras míticas" (ROSENBAUM, 2006, p. 53).

[115] Em *A hora da estrela* aparece o estilema da cerzideira que se alia ao das Fiandeiras. "A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideirinha mosquito. Carregar em costas de formiga um grão de açúcar" (HE, p. 32-3). Já em *Um sopro de vida*, aparece o lexema rendeira, também usado como metáfora da escrita: "AUTOR. – Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira" (SV, p. 105).

pretendentes, age astuciosamente, tecendo de noite o manto de Laertes e destecendo-o durante o dia. Aquela que tece, a esposa de Ulisses já traz em seu nome essa vocação: do grego *pene*, fio de tecelagem e, por extensão, trama, tecido. O substantivo penélope significa dor. Portanto, Penélope é a que tece na dor, enquanto espera pacientemente a volta de seu homem.

Na linha do pensamento lacaniano, a dor pode conter uma centelha de prazer. É o que parece acontecer na atividade de Penélope, metáfora do trabalho do artista na produção de seu texto. Ela goza infinitamente mais com a textura e desfiadura da espera de Ulisses do que com a visão de sua chegada[116]. Segundo Rogério Almeida (2005) isso se dá porque:

> É que nós só escrevemos o ainda não dito, só repetimos o que ainda está por nomear-se, por significar-se, para completar-se. Para chegar. É aquele pequeno resto que permanece suspenso, e a que continuamente aspiramos como a algo que finalmente viria trazer saciedade e apaziguamento, mas que, ao invés, nos burla e se subtrai a toda tentativa de conquista, apropriação e repleção definitivas. É algo destacado de nós e que faz parte de nós ao mesmo tempo, que está constantemente a evocar a iminência de uma perda e, simultaneamente, de uma nova descoberta (ALMEIDA, 2005, p. 124).

Há ainda outra fiandeira exímia, não mais pertencente ao universo dos gregos. Trata-se de Scherazade, aquela que por meio de suas narrativas intermináveis prende o seu homem, vence o poder do Sultão e salva sua própria vida. Embora essa personagem faça parte de outra cultura e esteja associada diretamente ao mundo das narrativas orais, optamos por não prescindir de sua inserção nesse contexto devido a sua influência incontestável na literatura universal. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2004), trata-se daquela que vence a morte através da Literatura, "a maior apologia da Palavra, de que se tem conhecimento" (p. 37).

Referências à história de Scherazade são feitas por Clarice Lispector de forma explícita no conto "A quinta história", de *A legião estrangeira*, publicado em 1964. Este mesmo texto reaparece em forma de crônica, intitulada "Cinco relatos e um tema", publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de julho de 1969. Aí se narra, de maneira insistente, o exercício do mal por meio da arte de matar baratas. "Esta história poderia chamar-se 'As Estátuas'. Outro nome possível é 'O Assassinato'. E também 'Como Matar Baratas'. Farei então pelo menos três histórias,

---

[116] No plano da ficção, isso pode ser corroborado com uma passagem do romance *Os maias*, de Eça de Queirós. Trata-se da cena do capítulo II do Segundo livro, num dos encontros entre Carlos Maia e Maria Eduarda, quando ele questiona-lhe acerca do bordado que nunca se conclui.

> - Parece que nunca se acaba, esse bordado! disse elle por fim, impaciente de a vêr, tão serena, a ocupar-se das suas lãs.
> - E para que se ha de acabar? O grande prazer é andá-lo a fazer, pois não acha? Uma malha hoje, outra malha amanhã, torna-se assim uma companhia... Para que se ha de querer chegar logo ao fim das coisas? (QUEIROZ, 1888, p. 87).

verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. **Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem**."[117] (LE, p. 74, grifo nosso). A partir daí, a narradora sádica vai soltando os fios narrativos num gesto repetitivo que lhe proporciona prazer e gozo. Como "mutações faiscantes" de um mesmo tema, a história é contada sob diferentes perspectivas narrativas, o que resulta na multiplicação das variantes. Segundo Rosenbaum (2006), faz-se nesse conto uma referência irônica à tradição milenar da narrativa, "já que Scherazade vence a morte através da palavra, enquanto aqui a protagonista se empenha meticulosamente para consumar um assassinato" (ROSENBAUM, 2006, p. 133).

A primeira história ("Como matar baratas") é bem objetiva. Nela se narra em poucas linhas e em orações coordenadas o assassinato das baratas: "queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas. Assim fiz. Morreram" (LE, p. 74). Já na segunda ("O assassinato"), a narradora é mais subjetiva, descrevendo seus sentimentos diante do ato: "Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe" (LE, p. 74-5). A partir daqui entra na história a figura do galo, "tecendo a manhã"[118]. A terceira denomina-se "Estátuas" e a ênfase cai sobre o encontro com as baratas esturricadas na "escuridão da aurora", como se a narradora testemunhasse o primeiro "alvorecer em Pompéia". Aqui a voz que conta aproxima-se do mundo das baratas (às vezes, personificando-as) para poder contar os horrores da petrificação. Como *voyeur* sádico, "de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo". (LE, p. 76). A quarta história não tem nome e "inaugura uma nova era no lar". A narradora põe-se a observar os destroços de seu ato e a prever a repetição que se sucederá a partir dali. "Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito" (LE, p. 76). Por fim, a última história, que não se narra, mas deixa em suspense para que o leitor continue a tecer os fios sádicos, chama-se "'Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia'. Começa assim: queixei-me de baratas" (LE, p. 76). A história é "interrompida em seu eterno recomeço", acenando mais uma vez para a moldura das mil e uma noites. Segundo Rosenbaum (2006), o texto clariciano consuma a morte e a vida

[117] Carlos Mendes de Sousa (2011) vê aqui o narrador no papel de contador de histórias.
[118] Talvez fosse interessante desenvolver um estudo que se ativesse na figura do galo e em sua simbologia presente ao longo das obras claricianas. Trata-se de uma figura muito recorrente nos textos da autora. Encontra-se, entre a crítica, referências às galinhas, mas ao galo que canta, os estudos ainda são incipientes.

paradoxalmente. “Ao interromper sua última história [...] nossa narradora parece agir como Scherazade, impedindo que o leitor finalize a leitura apaziguado. O conto prossegue agora na imaginação de seu receptor, fazendo o enredo ressurgir mesmo após ter sido executado por um ponto final”[119] (ROSENBAUM, 2006, p. 142).

Enquanto conta as histórias, a narradora age sobre o leitor de forma ambígua, seduzindo-o para destruí-lo ao final. Mais uma vez aqui ecoam traços imagéticos da tecelã do Oriente. “A astúcia de Scherazade se reproduz aqui ao prender seu leitor/ouvinte nas garras de seu texto, embora a narradora clariciana o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (ROSENBAUM, 2006, p. 134).

Esse desdobramento de narrativas numa mesma história também aparece em *A hora da estrela*. Segundo Benedito Nunes (2009), aí se encontram duas histórias diferentes e entrelaçadas, além de dois narradores: um, postiço, Rodrigo S. M. e o outro, o autor declarado, cujo nome figura na capa do livro, Clarice Lispector. A primeira história narra a vida rala de uma nordestina que Rodrigo se propõe a contar, movido por uma compulsão desde o momento em que a vê. Já a segunda história, afirma o crítico, aparece em função da primeira e é a história do próprio narrador imaginário. Benedito Nunes identifica ainda uma terceira história em *A hora da estrela*: a da própria narrativa. Com isso, o livro atinge um estado de ficção contemporânea como termo de revolução romanesca operada por Marcel Proust, Virgínia Woolf e James Joyce, quando sua ficção questiona o real, questionando a si mesma. Nesse sentido, “Clarice Lispector pessoalizou e singularizou a tendência da ficção moderna a partir da qual a revolução romanesca se produziu neste século” (NUNES, 2009, p. 206). Em Clarice Lispector encontra-se a presença de uma atitude de suspeita, de reserva crítica, obrigando o escritor a indagar a cada passo sobre a razão de ser, sobre o objeto e o fim de sua arte. Por que narrar? O que narrar? Como e para que narrar? Segundo Benedito Nunes (2009) essas indagações tornaram-se as perguntas fundamentais do narrador, que condicionam a ficção, integrando-se à sua matéria. A obra de Clarice Lispector, segundo Nunes, seria uma resposta a tais indagações.

Quanto à primeira (Por que narrar?), narra-se em Clarice Lispector por conta de uma vocação, nascida do impulso irrefreável, objeto de desejo que penetra a linguagem, reproduzindo-se através do tempo. “Desejo sem nome ou o nome do desejo em sua

[119] Nossa proposta aqui não é fazer uma análise minuciosa do conto. Rosenbaum detém-se nesse texto com muita profundidade, ao fazer uma leitura crítica dos contrastes entre o enquadramento narrativo de um simples receituário de como matar baratas e um enredo terrificante e aterrador. Nessa empreitada, ela busca decifrar a matriz simbólica do conto (as baratas) como expressão dos conteúdos inconscientes recalcados.

indeterminação, impulso erótico que se objetifica, o Eu à busca do seu outro mais profundo, personificando-se e fazendo-se personagem, o porquê de narrar nunca é puro" (NUNES, 2009, p. 207). O impulso para narrar vem da necessidade de contar histórias, da disposição para construir um mundo de acontecimentos, inerentes aos mitos, às sagas e às epopeias. Quanto à segunda indagação (O que narrar?), Benedito Nunes afirma que em Clarice Lispector não há material privilegiado ao narrador: tudo entra na substância impura da ficção. "Ela é história que se desdobra em histórias, comentário reflexivo, visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhe o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um jogo de linguagem praticado com a seriedade de uma especulação intelectual" (NUNES, 2009, p. 209). Narra-se tudo, entretanto, tudo também culmina para o inenarrável. As histórias não se bastam a si mesmas, são sempre histórias de outras histórias que as englobam numa sucessão infindável. O crítico aqui também acena para a presença de ecos de Scherazade na ficção clariciana: "Quem conta, mesmo perdendo os fios da oralidade, transforma o encanto ingênuo das noites de Scherazade na ciência do mecanismo noturno do contar. **Narrar uma história é recomeçar as *Mil e uma noites***" (NUNES, 2009, p. 211, grifos nossos). Em relação à pergunta seguinte, como narrar?, o crítico-filósofo é objetivo: basta combinar as duas respostas anteriores.

> A necessidade expressiva levando ao improviso e a prática poética à proliferação ilimitada da substância narrada – a multiplicidade dos temas encadeados – impõem à forma algo vital que se recusa aos florilégios da escrita, à dissipação literária, à preocupação de fazer estilo. O improviso verbal é, acima de tudo, um exercício existencial (NUNES, 2009, p. 211).

Quanto à última questão (Para que narrar?), a resposta é também imediata: revelar o que existe, testemunhar a vida e expor a tessitura do viver, depondo a favor da natureza humana.

Conforme a narradora de "Os desastres de Sofia", "uma história é feita de muitas histórias", da mesma forma que "um tapete é feito de tantos fios". Assim também é feito o livro *Água viva*, é feita a literatura produzida por Clarice Lispector; assim também é tecida a literatura de modo geral, erigida a partir de retalhos, de vozes advindas "dos mil focos da cultura". Seguindo essas diretrizes, retomemos aos ecos da fiandeira das *Mil e uma noites* derramados sobre *Água viva*, esse "bordado paciente" confeccionado com fios diversos.

Scherazade é a personagem que atravessa as *Mil e uma noites*, servindo como pretexto para os demais contos. Trata-se da história de Schariar, sultão de todas as Índias, da Pérsia e do Turquestão que, por meio de seu irmão, Chahzaman, descobre que sua esposa o traía. Nessa revelação, o sultão também é informado que a mulher de seu irmão também cometia adultério.

Manda degolar sua esposa e, a partir desse dia, passa a se deitar a cada noite com uma mulher, matando-a na manhã seguinte. A cidade fica desolada. O grão-vizir, servo de Schariar, tinha duas filhas: Scherazade e Duniazad. A primeira (a que aqui nos interessa) é descrita como aquela que havia lido inúmeros livros e conhecia a história dos povos, reis, poetas dos tempos antigos e modernos. Era eloquente, e sua voz tinha um timbre melodioso muito agradável. Ela, então, decide acabar com esse problema, casando-se com o Sultão. Combina um plano com sua irmã: Duniazad deveria deitar-se no quarto nupcial e, uma hora antes do romper do dia, deveria acordar a irmã mais velha, pedindo-lhe que contasse uma de suas histórias. E assim se sucedeu. Obtida a permissão do Sultão para narrar, Scherazade interrompe a história no auge de seu suspense, prometendo continuá-la na noite seguinte, caso houvesse a permissão de seu esposo. Na segunda noite, ela satisfaz a curiosidade do Sultão, acaba a história iniciada e começa uma nova, interrompida no clímax, ao romper da aurora. E assim, noite após noite, Scherazade vai alimentado a curiosidade do esposo e garantindo a própria vida. Chegando a milésima primeira noite, o Sultão se rende e renuncia à lei estabelecida. Scherazade passa a ser considerada como a libertadora de todas as virgens que deveriam ser imoladas a cada dia.

Como Scherazade, a narradora de *Água viva*, por meio de sua atividade, posterga a vida, ludibria a morte[120]. Aqui, escrever é tentativa de escapar à morte que ronda o sujeito a todo instante[121]. Tendo Blanchot como referência, em "Le langage à l'infini" (2001), Michel Foucault interpreta a morte como o vazio a partir do qual, para o qual ou contra o qual se fala, como limite que possibilita uma linguagem infinita, que, no limiar da morte, reflete-se em um jogo de espelho ilimitado, constituindo-se como auto-representação, reduplicação, repetição. "[...] *du jour où on a parlé vers la mort et contre elle, pour la tenir et la détenir, quelque chose est né, murmure qui se reprend et se raconte et se redouble sans fin, selon une multiplication*

---

[120] Aqui, claro, respeito as suas devidas especificidades e levo em consideração as duas culturas que separam os dois textos.

[121] Em entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner em 01 de fevereiro de 1977, no programa Panorama da Tv Cultura de São Paulo, Clarice afirma que, quando não escreve, está morta. Segue um pouco do diálogo em que isso fica evidente:

Júlio Lerner: - A sua produção ocorre com frequência ou você tem períodos de produzir?

Clarice Lispector: - Tem períodos de produzir intensamente e tem períodos... hiatos em que a vida fica intolerável...

Júlio Lerner: - Esses hiatos são longos?

Clarice Lispector: Dependem, podem ser longos e **eu vegeto nesse período** ou então eu, para me salvar, me lanço logo numa outra coisa como, por exemplo, acabei a novela, tô meio oca, então tô fazendo a história para criança, um livro infantil.

Júlio Lerner: - Rilke, em suas *Cartas a um jovem poeta*, respondendo a uma das missivas, perguntava a um jovem que pretendia se tornar escritor, 'se você não pudesse mais escrever, você morreria'? A mesma pergunta eu transfiro a você.

Clarice Lispector: - Eu acho que **quando não escrevo eu tô morta**. (transcrição nossa, a partir do vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU).

et un épaississement fantastiques où se loge et se cache notre langage d'aujourd'hui" (FOUCAULT, 2001, p. 280)[122]

Nesse texto, Foucault distingue dois grandes períodos da linguagem na história da humanidade que expressam duas maneiras de lidar com a morte. O primeiro período vai do aparecimento dos deuses homéricos até o afastamento dos deuses com Hölderlin. Nessa fase, falar da glória do herói, como na poesia épica, ou falar para ameaçar os homens com a morte que ultrapassa toda glória, como no cristianismo, era querer se proteger do perigo da morte através de uma promessa de imortalidade. Nesse período, a obra de linguagem só manifesta sua repetição constitutiva quando afronta a morte, colocando o infinito fora dela, ou seja, colocando fora dela uma Palavra infinita, primitiva, absoluta, que ela deve imitar, espelhar, repetir, para se constituir como obra de linguagem. O segundo período dá-se a partir da modernidade, com a morte dos deuses. A linguagem não mais pode se instaurar a partir da palavra do infinito; agora depende somente de si mesma, de seu próprio curso para manter a morte afastada. Para tanto, a linguagem volta para si mesma, torna-se um espaço de repetição e de reduplicação do já dito. O texto de Lispector, reduplicando o já dito, repele a morte, construindo-se dos escombros da própria morte. Enquanto Scherazade interrompia a história mimética para continuá-la na noite seguinte, em *Água viva* há a interrupção do fio anti-mimético para a inserção de trechos fatuais, de pequenas histórias, ainda que fragmentadas. De forma semelhante à da virgem das *Mil e uma noites*, a narradora de Clarice assim faz suas interrupções:

> Tenho que interromper porque – Eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou de noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra 'João'. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressoando profundamente (AV, p. 71-2).

E, em seguida, ela volta ao seu trabalho de fiandeira, tentando enformar a escrita em seu discurso fragmentado, em sua tarefa incansável à procura de um sentido fugidio no falso buraco

[122] "No dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje". Sigo a tradução de Inês Autran Dourado Barbosa feita para a versão brasileira dos *Ditos e escritos* organizada por Manoel Barros da Mota (FOUCAULT, 2009)

da linguagem. A narradora encena essa ameaça da morte quando tenta parar de escrever e, – impossibilitada – retorna. Essa atitude é recorrente no livro, conforme fragmentos a seguir:

> [...] Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir[123].
> Levantei-me (AV, p. 46)[124]

Aí a ameaça da morte toma quase toda a extensão do trecho, com os sintagmas "silêncio", "morte" e "dormir". Ela faz uma breve invasão quando a narradora interrompe o texto com um ponto final. Mas, no momento seguinte, eis que ressurge a narradora da sua antecâmara mortuária. Continua com suas ameaças ao leitor: "Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais" (AV, p. 59). E, mais uma vez repete o gesto e o discurso, quando diz:

> Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.
> ... Não. Não consegui morrer. Termino aqui esta 'coisa-palavra' por um ato voluntário? Ainda não (AV, p. 65)

Nesses momentos de rupturas, há uma invasão da morte sobre a vida, mistura de *Eros* e *Thânatos*, em que o último parece prevalecer. Entretanto, é através da palavra que a narradora retorna à vida, garantindo a sobrevivência tal qual Scherazade em seu desespero cotidiano[125].

Diferente das Moiras, capazes de interromper o fio da história individual, a narradora lispectoriana não consegue cortar o fio da vida, prolongando-a *ad infinitum*, permanecendo no circuito do desejo. A narradora de *Água viva*, por outro lado, age diferentemente de Rodrigo S.M., narrador de *A hora da estrela*, que, de forma análoga a Átropos, corta o fio da vida de sua personagem, jogando Macabéa no chão sujo da esquina, muito embora não lhe restasse

---

[123] Aqui reverbera, ainda que timidamente, a reflexão de Hamlet em sua dúvida crucial. Em Hamlet, a dúvida surge como uma trinca do próprio ser do homem. Ao abandonar-se a si mesmo, ele acaba perdendo a fé em si. Restam a carne, o pensamento e o sofrimento que o pensamento inflige à carne. O fragmento clariciano alude ao fragmento em destaque: "Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra o mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo? **Morrer... dormir; nada mais!** E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? **Morrer... dormir! Dormir!... Talvez sonhar**! Sim, eis aí a dificuldade!" (SHAKESPEARE, 1988, p. 568, grifos nossos). O que produz o sofrimento ao jovem Hamlet é a sua desconfiança, a incapacidade de decidir e de agir, é o "esgotamento de todas as suas forças na interminável tentativa de pensar uma saída para o dilema; o que o aflige é sentir-se condenado a se consumir infinitamente numa condição impossível" (SANTOS, 1990, p. 211). Em Clarice, a dúvida aparece, mas é logo apagada quando o sujeito põe-se em ação, continua no projeto de escrita e – consequentemente – no jogo da vida.

[124] Fugimos aqui às normas de citação recomendadas pela ABNT para destacar a forma como a autora constrói esse jogo, finalizando com ponto e retomando o texto no parágrafo seguinte.

[125] Em *Um sopro de vida*, aparece a ideia de uma escrita compulsiva como forma de afastar a morte, porque "parar de escrever é parar de viver" (SV, p. 46).

outra escolha, como ele mesmo tenta justificar: "[...] Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo" (HE, p. 103). Aqui nos deparamos mais uma vez com uma das figuras centrais da obra lispectoriana, o personagem predileto[126] de Rodrigo S.M em *A hora da estrela*. Embora a figura de Thânatos perpasse toda a narrativa desse texto último de Lispector, é a vida que faz ecoar seu grito horrendo nas últimas páginas dessa obra. A maior afirmação aqui aparece justamente num grito desesperado para não perder a vida. Nem narrador nem personagem desejam a morte. "O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda" (HE, p. 97). A fórmula do *amor fati* parece insinuar nessa luta muda da nordestina. Ela não foge à dor, mas aceita a vida que pulsa também no sofrimento, vida que se mistura e se confunde com a morte, vida que se autodevora, como fica mais claro neste jogo de imagens usado pelo narrador para contar a morte da personagem: "E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida" (HE, p. 102). Nessas últimas imagens da vida que devora a si própria reverberam as mesmas imagens presentes desde as primeiras páginas do romance inaugural: "uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer" (PCS, p. 13), num jogo de retomadas e de reapropriação feito pela autora sobre sua própria escrita.

Em *Água viva*, o grito diante da iminência da morte é dado através do ato de narrar. É preciso fiar para não sucumbir. "Tenho que falar porque falar salva" (AV, p. 85). Como Aracne, a narradora deste texto está condenada a fiar continuamente, construindo sua própria morada: "Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê" (AV, p. 81). Nesse desenrolar contínuo do fio, o que é construído é feito no improviso, no deixar-se fazer sem uma arquitetura prévia. A escrita resulta do ato desarvorado de uma pulsão amorfa que, tal qual a aranha, tece em direções várias. Pela escrita o sujeito dá continuidade ao existir, relança o desejo, ludibria e adormece a morte: "A escrita, símbolo de morte, é também veículo de vida, de alento artístico, de impulso criativo, que retira da lama que sujou sua 'aura' o esboço ético de uma virada estética e dá continuidade à expressão artística" (HERRERA, 1996, p. 83).

---

[126] "A morte que é nesta história o meu personagem predileto" (HE, p. 101).

A imagem da aranha diligente que se encontra no trecho acima possibilita-nos fazer algumas incursões simbólicas. Ela remete à ideia de fragilidade, de poder demiúrgico e de repetição do ato. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2006), a teia construída pela aranha evoca, tanto na cultura ocidental quanto na oriental, o sentido de fragilidade, conforme versos do *Livro de Jó* 27, 18 (Construiu como a aranha sua casa/ E como o guarda fez a sua choupana) ou do Corão 29, 40 (Mas a morada da aranha/ é a mais frágil das moradas). Dessa mesma fragilidade é feita a teia ficcional, edificada à base das palavras, símbolos furados que se repetem indefinidamente, miséria da linguagem como afirma Michel Foucault:

> [...] a linguagem só fala a partir de uma falta que lhe é essencial. Dessa falta, experimentamos o 'jogo' – nos dois sentidos do termo – no fato (limite e princípio ao mesmo tempo) de que a mesma palavra pode dizer duas coisas diferentes e de que a mesma frase repetida pode ter um outro sentido. Daí, decorre todo o vazio proliferante da linguagem, sua possibilidade de dizer as coisas – qualquer coisa –, de conduzi-las ao seu ser luminoso, de produzir no sol sua muda verdade, de 'desmascará-las'; mas disso resulta, igualmente, seu poder de dar existência, pela simples repetição por si mesma das coisas jamais ditas, nem ouvidas, nem vistas. Miséria e festa do Significante, angústia diante de tantos e tão poucos signos (FOUCAULT, 1999, p. 146).

A sensação de insuficiência da linguagem é experimentada pela narradora clariciana ao longo de sua tarefa: "Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível" (AV, p. 87). E na tentativa de romper o impossível, de sobrepor-se o campo da possibilidade, ela continua na escrita, aranha a confeccionar sua teia. Nesse jogo, segundo Foucault (1999), a linguagem tem como função denunciar seu defeito, pondo "à luz seu minúsculo óbice que a impede de ser a representação exata do que ela representa, ou ainda de preencher o vazio de um enigma que ela deixa sem solução" (p. 20). Por conta disso, o sujeito recria a realidade, apresentando-a de outra maneira, sempre de outra forma: "Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi" (AV, p. 78).

Ao mesmo tempo em que a linguagem em sua insuficiência apresenta-se ao sujeito como suplício, ela é também possibilidade de criação, aliás, única salvação, "lâmina ínfima que fende a identidade das coisas, as mostra irremediavelmente duplas e separadas de si mesmas até em sua repetição" (FOUCAULT, 1999, p. 20). Ainda segundo o filósofo, a linguagem, em sua essencial e maravilhosa pobreza, ao avançar no infinito labirinto das coisas, retorna a si mesma, evidenciando seu poder de metamorfose: "dizer outra coisa com as mesmas palavras, dar às mesmas palavras um outro sentido" (p. 82). Nessa insistência da linguagem em sua repetição,

a narradora de *Água viva* erige formas, constrói sua própria morada através da escrita, substituindo tintas da pintura por palavras:

> 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 (AV, p. 26)

Embora portadora dessa “liberdade de escrever” o que deseja, a frase construída pela narradora remete à própria desterritorialização da linguagem através dos significantes “peregrinos, mercadores, pastores, caravanas, caminhos difíceis”, figuras representativas da busca, do cuidado e da barganha, mas acima de tudo, da labuta árdua perante seu ofício. A labuta do narrador/escritor pintando formas por meio da linguagem resulta na repetição, escavando “um vazio onde o ser se submerge, onde as palavras se precipitam na perseguição das coisas e onde a linguagem indefinidamente desmorona-se em direção a essa central ausência” (FOUCAULT, 1999, p. 121). Diante desse vazio, o sujeito só tem a certeza de que “Há uma coisa que me escapa o tempo todo” (AV, p. 87), cujo sentido é sempre rarefeito, temporário, deslizante, água viva. O que resta, diante disso, é repetir, autoduplicar-se, porque “Escribir no es contornear la repetición necesaria del linguaje; **escribir, em sentido literário, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra** [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 87, grifo nosso)[127]

Ao formular algumas reflexões sobre linguagem e literatura, Michel Foucault afirma que a literatura é um fenômeno tipicamente moderno cuja marca principal é a repetição infinita. Quando escreve, em 1963, “*Le langage à l’infini*”, o pensador francês já pensa a literatura como um fenômeno de repetição da própria linguagem.

> *Peut-être ce qu’il faut appeler en toute rigueur ‘littérature’ a-t-il son seuil d’existence là précisément, en cette fin du XVIIIe siècle, lorsque apparaît un langage qui reprend et consume dans as foudre tout autre langage, faisant naître une figure obscure mais dominatrice où jouent la mort, le miroir et le double, le moutonnement à l’infini des mots* (FOUCAULT, 2001, p. 288)[128].

---

[127] “Escrever não é contornar a repetição necessária da linguagem: escrever, no sentido literário, é situar a repetição no âmago da obra”. Utilizo a tradução feita por Roberto Machado em *Foucault, a filosofia e a literatura* (2005).

[128] “Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de ‘literatura’ tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o turbilhão ao infinito das palavras”.

Nesse momento, o espaço da linguagem não é mais definido pela retórica, mas sim pela biblioteca. A linguagem agora é infinita porque não mais se apoia na linguagem infinita da tradição, mas recua para um espaço que é análogo a si mesmo, o espaço do já dito, esse lugar do murmúrio infinito, a fim de, repetindo-o, transgredi-lo e constituir-se como livro. Assim, a fonte da literatura é o murmúrio inesgotável, interminável, que se desdobra sem fim, da própria linguagem. A literatura começa, segundo Foucault (2001):

> *quand le livre n'est plus l'espace où la parole prend figure [...] mais le lieu où les livres sont tous repris et consumés: lieu sans lieu puisqu'il loge tous les livres passés en cet impossible 'volume' qui vient ranger son murmure parmi tant d'autres – après tous les autres, avant tous les autres* (FOUCAULT, 2001, p. 289)[129].

A literatura constitui-se, portanto, de uma linguagem desdobrada, que só diz a si mesma, que tem como ser a auto-implicação, a reduplicação, o desdobramento, a repetição do já dito, das palavras já faladas. Anterior à linguagem não há nada, só ela mesma. Escrever, nesse contexto, significa repetir as palavras já ditas, o já dito da linguagem, implica fazer jogo da linguagem com ela mesma. Em *As palavras e as coisas* (1991), Foucault aponta para a intransitividade da linguagem literária, na medida em que ela se configura como uma operação reflexiva, existe perpetuamente voltada sobre si mesma, inteiramente referida ao ato puro de escrever, centrada no ato de apenas afirmar sua existência:

> [...] a literatura distingue-se cada vez mais do discurso de ideias, e fecha-se numa intransitividade radical; destaca-se ela de todos os valores que podiam na idade clássica fazê-la circular [...] rompe com todas as definições de 'gêneros' como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que não tem por lei senão afirmar – contra todos os outros discursos – a sua existência abrupta; não lhe resta então senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se o seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão o dizer a sua própria forma: dirige-se a si como subjectividade específica do acto de escrever, ou procura apoderar-se, no movimento que a faz nascer, da essência de toda literatura. (FOUCAULT, 1991, p. 341-2).

A linguagem literária é, nessa perspectiva, reduplicação, repetição indefinida, *"un lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito"* (FOUCAULT, 1996, p. 81)[130]. Em "Lenguaje Y literatura" (1996), Foucault pensa a linguagem literária como ausência, assassinato, desdobramento e simulacro. Enquanto repetição e ausência, *"la literatura, en sí misma, es uma distancia socavada em el interior del linguaje, una distancia*

---

[129] "quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura [...] mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível 'volume', que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros".

[130] "uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito".

recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; la literatura es una especie de linguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio" (FOUCAULT, 1996, p. 66)[131]. Para Foucault, essa estrutura de repetição é constitutiva do ser mesmo da literatura, encontrada no canto VIII da *Odisseia* quando Homero narra o episódio em que Ulisses, estando entre os feacios e não sendo reconhecido por esses, escuta um aedo cantar as suas próprias aventuras. Aí a *Odisseia* repete-se, espelha-se, enrola-se sobre si e desenrola-se de si própria. Outro exemplo é o que acontece nas *Mil e uma noites* em que uma dessas noites consagra-se à história narrada por Scherazade sobre Scherazade, obrigada a narrar durante mil e uma noites. A obra aparece nesse episódio como que em miniatura de si mesma. Entretanto, Foucault faz uma distinção entre essas estruturas de repetição e a estrutura de repetição interna encontrada na literatura moderna. A *Odisseia* repete-se dentro dela mesma. A repetição aí diz respeito ao próprio conteúdo do livro, acrescentando-lhe novos episódios. Já na literatura moderna (*Ulisses*, de Joyce como exemplo), *"la autorreferencia es probablemente mucho más silenciosa que esa larga desencajadura contada por Homero. Es probable que en el espesor de su linguaje sea donde la literatura se repita ella misma, y, probablemente, mediante aquel juego del habla y del código del que les hablaba hace un instante*" (FOUCAULT, 1996, p. 88)[132].

Água viva, essa "palavra infinitamente repetida em canto gregoriano", murmura as vozes alheias, repete-se em cantilena, cavando no vau da linguagem o desejo de ser, de fazer-se enquanto obra. Nesse ato de escrita, o sujeito constrói e se constitui ao mesmo tempo. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2004), Scherazade vai formando o Sultão, curando-o de sua afetividade doente por meio da narração. Propicia-lhe uma transformação interior, "consistindo numa reorganização estrutural da personalidade: trata-se de recuperar a capacidade amorosa do Sultão" (MENESES, 2004, p. 53). Nesse caso, há uma formação do outro através das narrativas de todas as noites. Em *Água viva*, ao contrário, é através do ato que a narradora se constrói para, logo em seguida, desconstruir-se, nesse jogo permutável: "Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço" (AV, p. 47). Esse caroço, entretanto, não é consistente, mas fluido, água viva, matéria amorfa: "sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos" (AV, p. 87). O sujeito da escrita, portanto, oscilando entre um significante e outro, configura-se no próprio devir do fazer artístico, no movimento do retorno, na dança dionisíaca:

---

[131] "A literatura é, em si mesma, uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração sem mover-se do lugar".

[132] "a auto-referência é provavelmente muito mais silenciosa do que esse longo desencaixe contado por Homero. É provável que seja na densidade de sua linguagem que a literatura se repete e, provavelmente, por um jogo da palavra e do código, do qual lhes falava."

“troto para frente e para trás sem fronteiras” (AV, p. 90), fiando e desfiando num eterno recomeçar, num eterno retorno.

4.3 HISTÓRIA DE UMA QUEDA, FRACASSO DE UMA LUTA: DA NECESSIDADE DE REPETIR

Ao tentar dar conta de uma realidade por meio da linguagem, vem à tona no texto de Lispector a imagem do Adão enlabirintado[133], o sujeito potencializado de uma autoridade enganosa diante da linguagem. Nas primeiras páginas da narrativa, a narradora afirma ao interlocutor que, para escrever, precisa retornar ao “estado de jardim”, a esse instante primeiro, momento de indiferenciação, paraíso perdido, onde Adão reinava soberanamente:

> Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mas existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida (AV, p. 20).

A atmosfera criada na cena acima tenta recompor a imagem do paraíso em que Adão reinaria com seu poder de nomear, de fazer surgir as coisas em sua primeiridade. Entretanto, há, em meio a tudo isso, um senso de expulsão, de corte, de fenda aberta. A narradora pressente a tragédia humana: o corte, o furo, a hiância que, através da linguagem, distancia-a daquilo que ele quer nomear, separando definitivamente palavras e coisas, conduzindo-a ao “oceano perdido”, imagem do movimento repetitivo, do devir da linguagem em sua tentativa incessante em apreender o real.

Em outra cena do texto, a narradora-personagem toma consciência plena dessa expulsão do paraíso, quando afirma:

> [...] **Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo.** Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. **Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom** (AV, p. 33, grifos nossos).

---

[133] Adão enlabirintado: o neologismo enlabirintado surge a partir do neologismo enlabirintamento criado por Michel Foucault em *Raymond Roussel* (1999) para designar a relação da linguagem com a repetição, em busca perene por uma via de retorno. Adão enlabirintado aqui remete ao fato de Adão não mais possuir o poder pleno da linguagem, mas, enredado nela mesma, apenas possuir uma ilusão de poder, vivendo dessa mesma atividade. A linguagem como expulsão do paraíso, mas também como a única possibilidade de comunicação entre os humanos.

O fragmento apresenta uma intratextualidade com uma passagem de *Perto do coração selvagem*, quando Joana, desafiando a tia católica, ostenta um poder fálico, qual Satã possuído pela inveja do Criador. Vejamos o trecho do romance inaugural e como esse desejo é enunciado.

> - Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... **Eu posso tudo**, me disse ela depois de roubar. Imagine... fiquei branca. (PCS, p. 50, grifo nosso).

Em relação a essa passagem, em que a tia de Joana confessa a Alberto, seu esposo, o desaforo ouvido da pequena órfã, Antonio Candido, ao comentá-lo, alude a essa perda do poder adânico, quando diz:

> [...] Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se entre aquelas 'formas vãs e as aparências', de que o poeta julgou ter se libertado; e, como ele, apenas entrevê a zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida. 'Eu posso tudo'. **A pobre Joana nada pode, como todos nós** (CANDIDO, 1977, p. 129-30, grifo nosso).

Semelhante à narradora de *Água viva*, Joana, embora pareça negar isso, também se configura como Adão enlabirintado, distanciado da coisa, prestes a tocar o coração selvagem, a pegar, qual Martim, personagem de *A maçã no escuro* (1998), o signo perdido: "Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E os instantes eu lhes tiro o sumo da fruta" (AV, p. 13). Portanto, nesse processo insistente à procura do signo perfeito, a narrativa clariciana caminha para um fracasso-potência, a força da própria repetição. É quando a linguagem falha em seu intuito que ela cava o sulco da repetição, tornando-se potência, possibilidade do novo, provocando o devir.

Além dessa queda adâmica, esses dois fragmentos trazidos à discussão (de *Água viva* e *Perto do coração selvagem*) remetem a outra queda, a queda do Anjo, símbolo aqui dessa impotência frente à lei, frente ao Outro. Em Clarice Lispector a menção a esse declínio aparece com certa frequência, quer de forma direta, quer de maneira alusiva, quando se fala da impotência da linguagem.

O Anjo caído é um demônio, ser intermediário entre homem e Deus, que, após uma guerra nos céus, afastou-se do mundo divino, tornando-se espírito do mal. Trata-se de um anjo que cobiça maior poder, querendo igualar-se a Deus. Movida por esse desejo, Lúcifer (ou Satanás) forma uma legião que se rebela contra o Criador, mas são vencidos, condenados e

precipitados para sempre no Inferno. A *Bíblia* faz referência a este episódio de forma alegórica em Isaías 14, 12-15, conforme citação abaixo:

> Como caíste do céu,
> ó estrela d'alva, filho da aurora!
> Como foste atirado à terra,
> vencedor das nações!
> E, no entanto, dizias no teu coração:
> 'Subirei até o céu,
> acima das estrelas de Deus e colocarei meu trono,
> estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia,
> nos confins do norte.
> Subirei acima das nuvens,
> tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo'.
> E, contudo, foste precipitado ao Xeol,
> nas profundezas do abismo (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1276).

No excerto, encontramos algumas marcas da *hybris* do anjo: subir aos céus, erguer o trono, pôr-se acima de Deus, ser o Altíssimo e soberano. Em *Apocalipse* 12, 7-9, deparamo-nos mais uma vez com a imagem da queda, narrada nos seguintes termos:

> Houve então uma batalha no céu: *Miguel* e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada — foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 2154)

Na literatura, é a *Divina Comédia* que consagra a imagem de Satanás e seus anjos fracassados. A primeira parte dessa obra é dedicada ao Inferno, reino fundado por Lúcifer após a grande rebelião contra o Criador. Nesse espaço formado por nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas habitam os que praticaram todo tipo de mal e estão sob a égide de Dite (outro nome de Satã), guardados por seus discípulos. No canto VIII da primeira parte, Dante e Virgílio encontram-se às portas da cidade de Dite, mas seus anjos não querem permitir a passagem. Aí o poeta nos apresenta em dois versos (82 e 83) a legião desses seres: "Dos caídos do Céu grande coorte / vi sobre as portas que, raivosamente/ gritavam: " (ALIGHIERI, 2009, p. 79). É no último canto da primeira parte (XXXIV) que é enfim descrita a imagem do grande Lúcifer, o anjo guardião do Inferno, agora caído: "Se belo foi quão feio ora é o seu modo/ e contra o seu feitor ergueu a frente, / só dele proceder deve o mal todo. " (ALIGHIERI, 2009 , p. 248). A partir daqui, Dante procede a uma descrição minuciosa de Satã, realçando seus aspectos físicos. Preso no gelo até o meio do peito, o anjo peludo aparece com enormes asas

formadas por membranas como as do morcego no lugar de penas. Possui três cabeças com as quais morde os três maiores traidores da história: Judas, Brutus e Cassius.

Outra grande obra em que a imagem do Anjo caído é retomada com grande vigor é o épico de John Milton, *Paraíso perdido*, publicado no século XVII, que descreve a história cristã da queda do homem que, ao ser tentado por Lúcifer é expulso do paraíso. O livro tem como inspiração primeira o mito do Éden, narrado nos primeiros capítulos do *Gênesis*. Milton, por sua vez, faz uma reelaboração desse mito, pondo Satã como uma das grandes figuras do livro a partir do seu conflito com o Criador.

No primeiro canto, o poeta faz um breve resumo da queda de Satã com seu exército de anjos rebelados. Movidos pelo desejo de igualar-se a Deus, os revoltosos opõem-se à vontade do Criador, mas são vencidos e precipitados no Abismo. O poeta faz essa apresentação inicial nos seguintes termos:

> Confiado num exército tamanho,
> Aspirando no Empíreo a ter assento
> De seus iguais acima, destinara
> Ombrear com Deus, se Deus se lhe opusesse,
> E com tal ambição, com tal insânia,
> Do Onipotente contra o Império e trono
> Fez audaz e ímpia guerra, deu batalhas.
> Mas da altura da abóbada celeste,
> Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
> O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,
> Mar lúgubre de ruínas insondável,
> A fim que atormentado ali vivesse
> Com grilhões de diamante e intenso fogo
> O que ousou desafiar em campo o Eterno (MILTON, 2006, p. 24)

O Diabo é portador de um desejo excessivo e violento, impelindo-o a ir além de suas possibilidades, transgredindo os limites da lei. Seu desejo quer tudo, almeja mais e mais poder. Entretanto, já caído, o Anjo parece modalizar essa vontade rebelde: “Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo/ Sempre serei, – e quanto posso, tudo? .../ Tudo... menos o que é esse que os raios/ Mais poderoso do que nós fizeram!” (MILTON, 2006, p. 33). A vontade de poder absoluto condena-o à condição de criatura, jamais Criador, o que o torna ainda mais revoltado. Em passagem do canto V, o Arcanjo Rafael diz-nos do poder de Lúcifer e da estima por ele gozada perante o Rei da criação:

> Porém com este fim Satã não vela
> (Tal hoje o chamam; seu primeiro nome
> Não mais foi desde então nos Céus ouvido.)
> Ele que de um dos principais arcanjos
> Tinha o lugar, se o principal não era,

> Grande em poder, no grau, na estima grande,
> Encheu-se de atra inveja aquele dia
> Em que o Filho de Deus, com toda a pompa
> Feito, aclamado por seu Pai imenso (MILTON, 2006, p. 213)

A revolta do anjo, por sua vez, não diminui com a queda; do contrário, Satã continua a desafiar seu Criador por meio de sua inteligência e artimanha. Decide, então, rasurar a perfeição no Éden, incitando Eva a desobedecer as ordens do Pai Celestial. Satã convence a Mãe dos homens a transgredir a lei, comendo do fruto do conhecimento. Portanto, mesmo decaído, o antigo espírito de luz dedica-se a reverter a situação. Jamais se acomoda em sua condição inferior, nem admite ser apenas um degenerado querubim. Insiste até encontrar meios de tornar concreta sua contestação. Coloca no homem o seu desejo, sua marca maior: a rebeldia, fazendo-o ver e sentir-se humano.

Se no primeiro canto, o eu-lírico antecede ao leitor a transformação de Lúcifer em Satanás, é a partir do canto V que conheceremos com mais detalhes os pormenores desse ato. Eva tinha sonhado com o ato que realizaria posteriormente: provar do fruto proibido. Deus, preocupado com a integridade do casal que habitava o Éden, envia Rafael a admoestá-lo. O Arcanjo alerta Adão de seu estado e das artimanhas e poderes de seu inimigo. Para tanto, começa a descrever quem é esse inimigo, o modo e os motivos que o tornam quem ele é e, nesse sentido, narra-lhe o começo da revolta no Céu, quando Satã não se contenta com a coroação de Jesus como Messias e, movido por cruel inveja, rebela-se, afastando-se dos desígnios de Deus. Vejamos um fragmento dessa narrativa em que a inveja é posta como elemento decisivo:

> E em seu orgulho suportar não pôde
> Tal vista, idéia tal, que o desluziam.
> Respirando desprezo e ardente raiva,
> Decidiu, tão depressa à meia-noite
> (Tempo mais próprio do silêncio e sono)
> A hora escura bater a martelada,
> Ir-se com todas as legiões que manda
> E deixar do alto Deus o trono augusto
> Em desprezo, sem culto e sem louvores (MILTON, 2006, p. 213).

No canto VI narra-se a grande batalha com a sua respectiva consequência: a queda dos revoltados. Miguel e Rafael foram mandados para combater Satã e seu exército de rebelados, o que perdura por três dias. Neste último, Deus envia o Messias ao combate, a quem tinha reservado a glória de vencer. Este pede aos aliados que permaneçam firmes na luta. Passa ao meio do inimigo com seu carro e seus raios, perseguindo-os até as muralhas do céu, que se

abrem, fazendo com que os anjos revoltados caiam no Abismo. A queda, que dura nove dias, por fim, é assim narrada:

> Descobrem do atro Abismo o imenso vácuo.
> Vendo tão pavorosa perspectiva,
> Lá recua de horror o bando impuro;
> Mas, dos raios que o seguem mais receoso,
> Avança logo às temerosas margens
> E da altura dos Céus se precipita,
> Indo o eternal rancor sempre após ele
> Do Báratro pelo âmbito insondável.
> O Inferno, ouvindo tão feroz estrondo
> E crendo que arruinado o inteiro Empíreo
> Vinha sobre ele desabando a prumo,
> Tremeu, – e fugiria amedrontado,
> Se invencível o fado o não prendera
> Em fundos alicerces, arraigados
> Do tenebroso Abismo à base imóvel
> Nove dias durou a enorme queda:
> O Caos mui espantado, ribombando,
> Sente elevar-se décupla desordem
> Entre sua congênita anarquia
> E de hórridos destroços entulhar-se.
> Por fim o Inferno, galardão dos ímpios,
> Da dor e mágoa habitação hedionda,
> Cheio de eterno, devorante lume,
> Abriu as amplas, famulentas fauces,
> Sorveu-os todos, e as fechou sobre eles (MILTON, 2006, p. 255)

A imagem ou a remissão à figura do Anjo caído aparecem na obra de Clarice Lispector de maneiras várias e sutis. Podemos acompanhar essa menção ao degenerado querubim desde *Perto do coração selvagem*. Associada a Satã pelos que a cercam, Joana também é portadora de uma indômita vontade que a precipita no abismo de si mesma. Comporta-se diante do objeto de desejo tal qual o anjo rebelde. A arrogância do "Eu posso tudo", o "desejo de ser herói", o "desejo-poder-milagre" que a acompanham desde pequena são indícios que aproximam dessa figura condenada a ser criatura, submissa a uma vontade maior. Joana, "a herege", decaída na possibilidade de tudo atingir, também não se conforma com sua castração, lugar de falta. Do contrário, insiste na busca, procura os meios para reafirmar o desejo de totalidade. Fraqueja, em alguns momentos da caminhada, mas continua a reafirmar a *hybris*, buscando a todo custo esse coração selvagem atravessado por um corte estrutural.

Ao longo das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, podemos rastrear algumas menções diretas ou indiretas a essa imagem enfraquecida do anjo, símbolo de um poder em ruínas, da incapacidade de atingir o alvo. Esse fracasso aqui remete também à *hybris* do próprio escritor que se arvora no desejo de dizer o impossível usando a linguagem. Segundo Antonia

Herrera (1996), o escritor sofre duplamente a sintomatologia de uma perda, de uma queda, passível de análise em dois níveis: do ser e do estar. Numa perspectiva mais universal, "ele interioriza a experiência humana de uma queda, vivenciando a existência ontológica de **um anjo decaído**, e sintomatizando um estado de carência, a eterna dor original, oriunda da dissociação, da parcialidade" (HERRERA, 1996, p.159, grifo da autora). Isso aparece em, pelo menos, três crônicas. A primeira, publicada em 30 de dezembro de 1967, denomina-se "A entrevista alegre". Lispector narra o encontro feliz com Cristina, jornalista da Civilização Brasileira que fora fazer-lhe uma entrevista para ser publicada num dos livros da série *Livro de cabeceira da mulher*. Clarice conta aos leitores a respeito do encontro agradável, da afeição em relação à moça, algumas perguntas feitas pela jovem relativas ao universo literário. Quando perguntada sobre se a literatura compensaria, responde: "De jeito nenhum. Escrever é um dos modos de fracassar" (DM, p. 60). Essa imagem do escritor que alça voo e cai diante da impossibilidade de tudo dizer usando palavras é um dos motes da escrita clariciana. Embora admita a queda, o anjo escritor clariciano realiza-se na tentativa, no ir e vir sisifiano a rolar pedra monte acima: "Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo que eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos". (DM, p. 143). Essa crônica foi publicada em 12 de dezembro de 1968 sob o título de "Delicadeza" e foi seguida de "Amor a Ele". Nesta, a escritora assume a consciência da queda, o que funciona como oportunidade para amar o Nada. "A consciência de minha permanente queda me leva ao amor do Nada. E desta queda é que começo a fazer minha vida. Com pedras ruins levanto o horror, e com horror eu amo" (DM, p. 143). A visão da queda representada nessas crônicas positiva o ato negativado pela concepção cristã. A queda é a condição mesma do existir. Nela o sujeito reconhece sua dimensão de falta e de miséria, mas não para aí permanecer; do contrário, ergue a trajetória, constrói o amor, assume para si o risco e vive-se.

Numa outra crônica denominada "A mágoa mortal", num tom melancólico e poético, a autora aproxima o anjo caído do pássaro de asa quebrada. Aí ecoa a tristeza do paraíso perdido, a errância do sujeito sem lugar certo nesse mundo, como um *gauche* a perambular com sua falta. Apesar da extensão, vale a pena citá-la na íntegra pela sua riqueza de imagens e pelo tom poético que se sobressalta a cada linha:

> Os telhados sujos a sobrevoar, arrastas no vôo a asa partida. Acima da igreja as ondas do sino te rejeitam ofegante até a areia da praia. O abraço consolador não podes mais suportar pois amor estreita asa doente. Sais gritando pelos ares em horror, sangue escoa pelos telhados. Foge, foge para o espanto da solidão, pousa na rocha, estende o ser ferido que em teu corpo se aninhou: tua asa mais inocente foi atingida. Mas a

> cidade te fascina. Insistes lúgubre em brancura carregando o que se tornou o mais precioso: a dor. Voas sobre os tetos em ronda de urubu. A asa pesa pálida na noite descida em pálido pavor. Sobrevoas persistente a cidade fortificada e escurecida – capela, ponte, cemitério, loja fechada, parque morto, floresta adormecida, folha de jornal voa em rua esquecida. Que silêncio na torre quadrada. Espreitas a fortaleza inalcançável. Não, não desças, não finjas que não dói mais – é inútil negar asa partida. Arcanjo abatido, não tens onde repousar. Foge, assombro, foge, ainda é tempo – desdobra com esforço a asa confrangida. Foge, dá à ferida a sua verdadeira medida e mergulha tua asa no mar (DM, p. 423).

Aqui o narrador dialoga com o anjo abatido, que insiste em permanecer na dor, mergulhado na mágoa mortal, como antecipa o próprio título. Cria-se uma atmosfera sombria e melancólica que se identifica com o próprio estado do Arcanjo abatido. Dentro desse mundo sombrio, encontra-se o sujeito deslocado, no limiar de um espaço que não lhe pertence. *Gauche*, caído, não pode mais permanecer nas alturas; do contrário, a terra também não é lugar para esse ser. "Arcanjo abatido, não tens onde repousar". Encurralado, não lhe resta alternativa. É preciso fugir, abandonar o estado de revolta e assumir a dor de uma maneira positiva. O conselho dado no período final é bem positivo: "Foge, dá à ferida a sua verdadeira medida e mergulha tua asa no mar". É preciso assumir-se como sujeito ferido, anjo abatido de fato. Para tanto, faz-se necessário mergulhar a asa partida no mar. Batizar-se como sujeito fraturado, renascer numa outra condição e, a partir daí, tentar alçar novos voos, mas aceitando-se como se encontra nesse novo estado. É preciso fugir para "o espanto da solidão" para poder encontrar-se com as verdadeiras motivações que o dominam. Se de falta sou constituído, é da falta mesmo que vou viver, conduzindo minha existência para além de uma mágoa ressentida. Mergulhar a asa partida no mar, além dessa renovação sugerida, o que resultará num novo sujeito, aponta para o suportar e o gozar na própria dor, quando a ferida é exposta às águas salgadas. Desse modo, assume-se o "ser ferido que em teu corpo se aninhou", tomando para si não mais um ressentimento por estar decaído em sua condição, mas viver essa mesma condição tal como ela é. É preciso, portanto, assumir a castração e habitar o vazio que nos constitui como humano. Martin, personagem de *A maçã no escuro* dá-se conta desse estado ao longo de sua jornada:

> [...] ele não sabia mais como se explicar, só sabia que se sentia cada vez mais um homem, cada vez mais ele se sentia os outros. **O que, ao mesmo tempo que lhe parecia a grande decadência e a queda de um anjo, pareceu-lhe também uma ascensão**. Mas isso só entende quem, em esforço impalpável, já se metamorfoseou em si mesmo (ME, p. 292-3, grifos nossos).

Essa aceitação da queda como condição mesma do sujeito desejante é reafirmada com mais contundência em *Água viva*. A narradora, confrontada com o "drama da linguagem" e com a necessidade de narrar que mesmo assim se impunha, assume o estado de fracasso como

situação positiva. "[...] E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. **Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal**" (AV, p. 73, grifo nosso). Anjo aleijado é o novo significante que aparece na escrita clariciana para nomear o desajuste, o desencontro entre sujeito e objeto mediado pela sombra da palavra. Longe de mergulhar na "mágoa eterna", esse anjo que se desajeita vive a gozar infinitamente essa condição a que foi submetido[134]. Encontramos a identificação da voz narradora com esse anjo rebelado em algumas outras passagens do texto, evidenciando a adesão a esse estado diabólico, que acaba sendo elemento vital para o sujeito da escrita. Opondo-se a uma existência rala e medíocre, a vida satânica aparece com a força da violência, com a potência vital que reside no mal:

> [...] É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira desse bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. (AV, p. 70-1).

Na descrição desse estado, sobressaltam alguns significantes que foram associados ao diabólico ao longo da tradição cristã, que aqui ganham uma dimensão afirmativa: violência, feiticeira e salamandra. Tais significantes atravessam a obra de Clarice Lispector, enlaçando a vida com o que há de mais miserável da condição humana. "[...] Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida" (AV, p. 38).

Na condição de anjo caído, o sujeito experimenta a liberdade, mesmo que esta se constitua como longas e sucessivas quedas, movidas pelo ato repetido de sempre apanhar algo evanescente. "[...] Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama." (AV, p. 27). Cair é aqui modo de ser que possibilita ao sujeito a experiência da liberdade, ainda que esta seja "pequena e enquadrada" a constituir "meu último refúgio", uma "liberdade perigosa [...] que me leva à morte", e "[...] que pode escandalizar um primitivo". Como afirmam os Anjos Invisíveis de *A pecadora queimada e Os anjos harmoniosos*, "queda de anjo é direção" (OE, p. 57)[135].

---

[134] "[...] ninguém é tão forte assim, só os que se danam é que tem força" (ME, p. 268).

[135] Aqui também a menção ao anjo caído aparece de forma rápida feita logo no início do texto. *A pecadora queimada e Os anjos harmoniosos*, drama com apenas seis personagens, trata-se de uma pequena tragédia em que uma mulher de nome desconhecido é condenada à fogueira por cometer adultério. Escrito entre 1946 e 1948, o texto só foi publicado em 1964 no livro que reunia crônicas, contos e fragmentos denominado *A legião estrangeira*.

Viver como anjo caído é aceitar a vida que obliquamente se oferece, distante das coisas por uma falta que nos constitui. "[...] É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. (AV, p. 68). É este sonso traço enviesado que nos distancia da nossa completude, a barra que fende o sujeito, o Outro que nos atravessa e nos faz castrados, fruto roído: "Sou uma fruta roída por um verme" (AV, p. 67) Sob essa barra, não mais gozo da coisa em sua fonte, mas tenho que insistentemente levantar a mão e apanhar, com a sombra da palavra, a representação do objeto. Mas as personagens claricianas, que não são especializadas em desejo algum[136], são pura insistência e vivem a procurar corajosamente alternativas para burlar esse hiato que nos constitui: "[...] Sobre essa vida enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal" (AV, p. 68). Entretanto, apesar desse combate diário, há uma aceitação desse modo de ser, quiçá uma compreensão desse estado.

> A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espaventaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (AV, p. 70).

Viver sob o estado decaído é ainda viver de lado, "lugar onde a luz central não me cresta" (AV, p. 70), no eterno desencontro das palavras a se repetirem infinitamente sobre o corpo liso das coisas. Mas, é, acima de tudo, lugar de gozo, porque à narradora, "o que apenas importa é o dardo" (AV, p. 17). Atirar continuamente o dardo num alvo escorregadio é dar corda à pulsão da escrita que se satisfaz nesse jogo incansável e retomado. E é nesse alvejar sem trégua que habita o gozo da escrita e o gozo do próprio sujeito, como podemos constatar

---

A partir da segunda edição (1977, Ática), esse livro é desmembrado em duas partes: uma, a de contos, mantém o título primeiro; a outra, de crônicas e fragmentos, ganha o título *Para não esquecer*. A partir daí *A pecadora queimada* já não figura mais entre esses textos, reaparecendo no livro *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo, publicado pela Rocco em 2005.

[136] Essa ideia de não especialização em desejo algum nasce de uma passagem de *A maçã no escuro* que diz, ao falar de Martim: "[...] ele nunca se especializara realmente num desejo" (ME, p. 42). Especializar-se num desejo significa, numa perspectiva psicanalítica, fixar-se continuamente num objeto, relançar toda a libido, investindo-o com toda energia possível. Aí o sujeito perde o encanto pelo resto do mundo, e o desejo fica preso em seu movimento. Isso não acontece normalmente com as personagens claricianas. Elas, por sua vez, estão sempre relançando o desejo sobre objetos diferentes.

na atitude de Martim, ao descobrir-se como sujeito de falta, incapaz de representar a Coisa por meio da linguagem.

> Sofrimento? Pensou com o rosto irreparavelmente ofendido a encarar o papel branco. Mas como não amar mesmo a Proibição? se ela o empurrara até onde ele podia ir? se o empurrara até aquela resistência última onde... Onde a única solução irrazoável era o grande amor. Quando um homem é acuado só o grande amor lhe ocorre. Sofrimento? **Só não podendo é que um homem sabia**. Um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte? **Aquele homem gozava sua impotência assim como um homem se reconhece**. Estava espantadamente fruindo o que ele era (ME, p. 174, grifos nossos).

A escrita, para a narradora de *Água viva*, constitui-se na pura tensão, que, por sua vez, resulta em continuidades e repetições. De um modo geral, a escritura clariciana é profundamente irreconciliada e não reconciliante (PRADO JÚNIOR, 1989). O arco está sempre tenso a disparar a flecha que, por sina, sempre erra o alvo. Escrever é combate agônico com a pulsão insatisfeita, luta às escuras com um anjo que não oferece a bênção. A luta de Jacó com o Anjo aqui é aludida metaforicamente, mas ganha outra dimensão, porque aqui não há vitória, a bênção não vem em sua totalidade.

Jacó é o terceiro patriarca da Bíblia, filho de Isaac e irmão gêmeo de Esaú, de quem rouba a bênção. A luta com o anjo é narrada no livro do *Gênesis* 32, 23-33. Era noite, quando o patriarca atravessou o vau do rio Yaboc com sua família e seus pertences. Estando só, eis que se dá o conflito, uma luta de caráter corporal com alguém desconhecido. “E alguém lutou com ele até surgir a aurora. Vendo que não o dominava, tocou-lhe na articulação da coxa, e a coxa de Jacó se deslocou enquanto lutava com ele” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 77). Ao amanhecer, o desconhecido pede-lhe que o solte, mas Jacó insiste, estabelecendo uma condição: “Eu não te deixarei se não me abençoares”. O anjo pergunta-lhe o nome e obtém resposta do antagonista e aquele lhe responde: “Não te chamarás mais Jacó, mas Israel, porque foste forte contra Deus e contra os homens, e tu prevaleceste”. Depois disso, o anjo o abençoou.

A narrativa bíblica nos apresenta um combate espiritual que dura uma noite. É nesse período que os fantasmas reinam em nosso inconsciente e atormentam o sujeito. Jacó, fragilizado e vulnerável diante do rio, mergulha nas sombras do inconsciente para execrar os fantasmas que o atormentam e acaba vencendo a si mesmo, quando encontra o Grande Outro que o governa. Esse mergulho no seu duplo, apesar da bênção obtida, resulta numa perda fálica, quando o herói segue coxeando, fragilizado diante de sua força. Jacó, aquele que trapaceia e usurpa o lugar de Esaú, transforma-se agora em Israel, o que vê a Deus por meio do domínio. Essa mudança de nome resulta também na transformação do caráter do herói bíblico: a partir

daqui não mais conseguirá as coisas por meio da luta física, da trapaça, mas por meio da ajuda divina que lhe chega através da oração. "Su cambio de nombre implica un cambio de misión en la vida. El astuto Jacob se convierte en el Israel que asume una misión divina, padre del pueblo elegido y objeto especial de la protección de Dios" (SAN JERONIMO, 1971, p. 125)[137].

Jacó é o homem que viu Deus face a face, o que teve acesso ao Grande Outro. A visão direta do Deus comporta, para o homem, um perigo mortal. Permanecer vivo implica um favor especial concedido pela divindade. Esse favor é-lhe dado, mas ele permanece com a marca da castração a apontar-lhe sua condição fragilizada de criatura. Nesse sentido, Jacó é o Édipo bíblico (COUFFIGNAL, 2005) que trava um duelo com o Criador, o grande Pai, a fim de atingir um ideal. Esse conflito representa a luta por aquilo que nos transcende, o que nos falta e que, por isso mesmo, continua sendo o Ideal.

Há uma diferença entre esse mito bíblico e os mitos gregos conforme Couffignal (2005). O homem bíblico escapa às fatalidades edipianas e é convidado por Deus a superar seus desejos secretos e a chegar à plena posse de si mesmo no reconhecimento de seu Pai celeste. O homem grego, por sua vez, caminha para o inevitável, não há esse apaziguamento da busca, o que resulta na morte. Quanto ao homem moderno (e aqui eu penso as personagens de Lispector), este é o sujeito mergulhado num conflito irresoluto, o que os torna fragmentados e inquietos. Para esse sujeito, a luta com o Anjo é contínua, tarefa diária: "que sou eu sem a minha luta? Não, não sei ter paz" (SV, p. 145).

Essa empreitada noturna é feita pela narradora de *Água viva*, sujeito que se arvora a tocar um ideal por meio da linguagem. Nessa peleja inglória, "luta com a vibração última", o Ideal não se deixa ver, apenas oferece sombras de sentido, espectros de uma possibilidade. "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" (AV, p. 29). Há entre o desejo e o objeto, entre o sujeito e o Ideal uma defasagem capaz de manter o indivíduo na existência. A obra clariciana de modo geral resulta nessa luta mítica, tensão contínua e contumaz com a palavra[138]. Essa contenda, "é uma tarefa trágica por excelência, que é também de preencher o vazio de Deus, aclamar sua gloriosa insubordinação com o pecado da arte e entre o fascínio e a suspeita perante o signo" (GUIMARÃES, 2012, p. 148). Há em Lispector a

[137] "Sua mudança de nome implica uma mudança de missão na vida. O astuto Jacó se converte em Israel que assume uma missão divina, pai do povo eleito e objeto especial da proteção de Deus". Tradução nossa.
[138] "[...] a coisa é muito mais do que consegui dizer, então na verdade eu fiz muito: eu aludi!" (ME, p. 177).

consciência do empobrecimento da palavra, ainda que esta seja a única via de representação[139]. A tragédia em Clarice resultaria desse saber-se incapaz perante as coisas, mesmo quando se tem a linguagem ao alcance. Diante disso, resta o trabalho laborioso de Tântalo, o que acaba num exercício metalinguístico, em que a autora se alimenta "com minha própria placenta" (AV, p. 43) ou ainda "Eu não tenho do que me nutrir: eu como a mim mesmo" (SV, p. 109).

Em Clarice Lispector, Jacó é o sujeito coxo em descompasso com o Ideal que não se dá à bênção em sua totalidade. "O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma das minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição" (DM, p, 165). Mais uma vez aparece nessa crônica a consciência da condição ferida e a sua aceitação como possibilidade de viver e de dizer de si. "não abro mão de minha luta e de minha indecisão e o fracasso – pois sou um grande fracassado – o fracasso serve de base para eu existir. Se eu fosse um vencedor? morreria de tédio. 'Conseguir' não é o meu forte. Alimento-me do que sobra de mim e é pouco" (SV, p. 46).

Desse trabalho insistente com a linguagem a partir da ciência de uma ferida que lhe faz mancar, Clarice Lispector produz uma escrita do desassossego. Ao mesmo tempo em que tem consciência dessa condição, a autora vinga-se dessa falta e materializa a perda, transformada agora em texto. Há uma espécie de aproveitamento desse estado, quando, da fraqueza, a autora retira a força que sustenta seu próprio labor.

4.4 ESCRITA COMO CAÇA DIABÓLICA: REPETIR PARA GOZAR

Ao mesmo tempo em que há em *Água vi*va a busca por um sentido no seio da linguagem, sentido esse sempre rasurado, há também um desejo obsessivo em tocar o real, em transpor as barreiras do simbólico e deixar a coisa exposta em si mesma, desprovida dos sentidos maquiados pelo matiz civilizacional. Há ainda, paradoxalmente, à medida que o sujeito se aproxima desse real, uma vontade de caos, de desordem dos sentidos, demarcados pela narradora logo nas primeiras linhas da narrativa. "Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. [...] Quero a experiência de uma falta de

[139] "Mas ao mesmo tempo essa condição linguageira, esta finitude humana, se muitas vezes ela faz a infelicidade do filósofo, ela constitui entretanto um trunfo para o artista: sua fraqueza é a sua força, seu fracasso será sua glória" (PRADO JUNIOR, 1989, p. 26).

construção" (AV, p. 31). Os significantes "inconcluso", "desordem" e "potencialidade" atados entre si na mesma cadeia de significado entram na trama do próprio desejo ou, mais precisamente, no jogo da própria pulsão de morte, princípio disjuntivo que direciona o sujeito para uma busca sempre repetida, mas, por sua vez, lugar de gozo, zona de satisfação.

Há ainda, nesse mesmo excerto, um sujeito enunciador que se mostra firme em sua decisão, através da reiteração do verbo querer no tempo presente e enfatizado mais uma vez pelo dêitico "aqui". Desse modo, a voz enunciativa delimita claramente sua perspectiva em relação ao percurso inconcluso/desejante que se estabelece em *Água viva*. Embora esse querer reiterado pareça perder, aos olhos do leitor desatento, um pouco dessa vitalidade durante uma *maiêusis* em construção (construção do sujeito narrador, do texto e do próprio leitor, este representado na figura do tu interlocutor), ele perdura *ad infinitum*, quando a narrativa termina não finalizando, mas se propaga num eterno devir, evidenciando o contínuo querer de uma fonte que jamais se esgota, pulsação perene[140]. O desejo aqui deseja o desejo, almeja o movimento, busca por um signo que não o completa, que sempre se desfaz para, logo em seguida, fazer-se semblante novamente. "Erige dentro de ti o monumento do Desejo Insatisfeito. E assim as coisas nunca morrerão, antes que tu mesmo morras. Porque eu te digo, antes mais triste que lançar pedras é arrastar cadáveres" (OE, p. 20). Lançar pedras, atirar flechas e apanhar a maçã no escuro são significantes usados no universo ficcional clariciano que funcionam como metáforas de uma escrita errante. Tais significantes se aproximam – pela sua insistência – da ordem do desejo e da pulsão.

A epígrafe usada no livro[141], citação do pintor francês Michel Seuphor já ilustra o que será uma das grandes questões da obra:

> Tinha que existir uma pintura totalmente livre de 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 incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (AV, p. 07)

---

[140] Parece que esse desejo de permanecer no processo da escrita/narrativa acompanha Clarice desde a infância. Numa entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976, a autora conta a Affonso Romano de Sant'Anna, Mariana Colasanti e João Salgueiro (os entrevistadores) que, antes de aprender a ler e a escrever já fabulava. Lembra-se de uma história que construíra junto com uma amiga que não acabava. "**Era o ideal, uma história que não acabasse nunca**" (OE, p. 139, grifos nossos). Quanto à história, ela acrescenta: "A história era assim: eu começava, tudo estava muito difícil; os dois mortos... Então entrava ela [a amiga] e dizia que não estavam tão mortos assim. **E aí recomeçava tudo outra vez**..." (OE, p. 139, grifos nossos).

[141] Na versão de *Objeto gritante* (a de 188 páginas) há ainda três outras epígrafes. Uma de Man Ray ("---- e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo. "). Outra de Roland Barthes ("---- não há arte que não aponte sua máscara com o dedo. ") e a outra de Henry Miller ("Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma").

A metáfora da escrita como pintura muito recorrente ao longo da narrativa[142] confirma o desejo de fazer vir à tona pela escrita aquilo que não se pode ter, deixar emergir o resto, aquilo que sucumbiu a toda significação, o que escapou ao campo do simbólico, e que, desse modo, ficou fora do campo da linguagem, da representação. "Quero apossar-me do é da coisa" (AV, p. 10). Ou ainda, como ela (a narradora) explicita logo nas primeiras linhas de sua narrativa: "[...] – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta" (AV, p. 09). A narradora quer resgatar o rebotalho através de uma escrita sem sentido, escrita alógica que se identifica com o it/id. "[...] quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração [...] ambiciono beber água na nascente da fonte [...]" (AV, p. 19). Nesse fragmento, vários significantes reforçam o desejo de real, no sentido lacaniano do termo: "primeira", "geração", "fonte" (reiterado), "água" e "nascente" que remetem para um ponto inicial, anterior à linguagem, aquilo que fica atrás do pensamento, como a personagem indica ao longo de sua escrita. Nesse sentido, seguindo as reflexões de Plínio Prado Junior (1989), podemos dizer que a escrita clariciana inscreve uma ausência, faz alusão a algo que se evola, atesta "que há um resto".

O pensamento, por sua vez, começa sempre a partir da posição do sujeito dentro do campo simbólico, ou seja, o sujeito elabora seu pensamento a partir do suporte que lhe é dado na própria linguagem. A obsessão da figura que anima a narrativa de *Água viva* é justamente tocar com palavras aquilo que se encontra para além disso, uma vez que "Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento" (AV, p. 14). Deseja romper os limites da representação, ultrapassar as possibilidades da própria linguagem. As palavras (aqui metonímia da própria linguagem) é esse instrumento ambivalente que separa e devolve o gozo, marcando-o sempre com um *minus*, com uma perda que, segundo Néstor Braunstein (2007) é a diferença irrecuperável entre o significante e o referente, entre a palavra e as coisas. Nesse sentido, a palavra "é o rastro que corre atrás do barco, o sulco que não pode alcançar o arado que o causa. Mas do arado e do barco é impossível saber senão pelas marcas que deixam em seu caminho" (BRAUNSTEIN, 2007, p. 40). Dessa forma, somos todos náufragos resgatados de um gozo perdido no momento em que adentramos na linguagem, momento em que o sujeito

[142] Para Carlos Mendes de Sousa (2011), a atmosfera pictórica parece contaminar a escrita de Clarice Lispector em aspectos mais ou menos visíveis como nos jogos de luz e sombra, nos recortes formais, nas descrições. Além disso, referências de diversa ordem evidenciam o interesse da autora pelas artes plásticas e, de modo particular, pela pintura. Em *Água viva*, num jogo de desdobramentos, a voz enunciativa oculta-se na figura de uma pintora que escreve. E, reversivamente, pintar aí assemelha-se ao escrever. Em *Clarice Lispector*: pinturas (2013), Sousa é mais enfático quando afirma: "É inevitável que se vá até *Água viva* quando se trata de falar de pintura na obra de Clarice Lispector. [...] neste livro a pintura configura uma tematização evidente" (SOUSA, 2013, p. 101). Nesse livro clariciano, continua o crítico, a pintura entra no texto, ou seja, o texto faz-nos ver a pintura por dentro. Trata-se ainda de uma obra que vai mais longe no campo dos diálogos interartísticos e que incorpora a terminologia sobre arte de escrever e de pintar. "No entanto, mais do que isso o livro faz-nos ver o pintor em ato, o escritor em ato" (SOUSA, 2013, p. 105).

veio a existir. Como produto disso, portanto, surge a distinção linguageira da pluralidade e da variedade dos objetos do mundo. “O sujeito nasce e se integra à realidade consensual e compartilhada a partir de seu exílio da Coisa, essa Coisa que cria o silêncio ou o caos como o que havia anteriormente. A pátria é um efeito do exílio e da nostalgia” (BRAUNSTEIN, 2007, p. 40).

O real, na teoria psicanalítica de orientação lacaniana, é o que escapa à simbolização. É o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita e, por consequência, não cessa de se escrever. Trata-se de um tempo anterior à palavra, uma espécie de momento pré-simbólico ou pré-linguístico. Segundo Bruce Fink (1998), o real lacaniano é sem zonas, sem subdivisões, é antes um tipo de tecido inteiro, indiferenciado, entrelaçado de forma a ser completo em todos os lugares, não havendo espaço entre os fios que são sua matéria. Como confirma Lacan, “Não há ausência no real” (LACAN, 1985, p. 390). Ou ainda, como reitera no *Seminário IV*: “Pois, no real, nada é privado de nada. Tudo o que é real basta a si mesmo. Por definição, o real é pleno” (LACAN, 1995, p. 224).

A divisão do real em zonas fragmentadas se dá, portanto, a partir da emergência da ordem simbólica. “Ao neutralizar o real, o simbólico cria a ‘realidade’, a realidade entendida como aquilo que é nomeado pela linguagem e pode, portanto, ser pensado e falado” (FINK, 1998, p. 44). Desse modo, o real pode ser compreendido como aquilo que ainda não foi simbolizado, resta ser simbolizado ou até mesmo resiste à simbolização. Como diz o próprio Lacan no *Seminário VII*, o real é aquilo que padece do significante, o que escapa ao universo da linguagem, mas por outro lado, não cessa de insistir na cadeia significante, gerando a repetição.

O desejo de fazer uma escrita que exceda o campo da representação (o campo simbólico) e mergulhe nas zonas do indiferenciado, do ainda sem sentido é percebido pela narradora – aparentemente – como frustração, pois se trata, a princípio, de uma empresa infrutífera: “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (AV, p. 12). O sintagma “o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano” presente no primeiro período do fragmento, com a aliteração da consoante /r/ traz à tona a noção de vibração, atrito, rompimento, abalo, força, reafirmando a vontade inicialmente posta de ultrapassar as barreiras do possível. Entretanto, essa vitalidade é sufocada no segundo período, denotando uma força que recua para poder explodir mais tarde com mais intensidade. Os elementos linguísticos “não posso” e “sílabas cegas” confirmam isso. Esse movimento oscilante que se faz entre avançar e recuar traduz ou antecipa a própria configuração do texto

clariciano em sua totalidade. Há, inicialmente uma tentativa de rompimento, em seguida, há um recuo aparente, acompanhado de uma postergação intencional para culminar, por fim, no devir pura potência. O texto progride, desse modo, entre avanços e recuos, externalizando uma tensão permanente, evidenciando um jogo de forças que não cessam de repetir na arena da escritura. Nessa tensão não há fechamento, não há conciliação, mas o que resta é apenas devir, o vir-a-ser em sua potência, aproximando daquilo que dissera Gilles Deleuze em *Crítica e clínica* (1997): "Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. [...] A escrita é inseparável do devir" (p. 11).

Nesse percurso *ad infinitum* da escrita em *Água viva*, há uma consciência do fracasso da linguagem, não só enquanto representação plena da coisa, mas também enquanto possibilidade de atribuição de sentido ao que não tem sentido. Aqui "a própria coisa se esquiva sempre" (DERRIDA, 1994, p. 117), restando somente aquela certeza de que "não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem" (DELEUZE, 1997, p. 12) A palavra, representação da coisa, ao tentar dar conta da matéria bruta, distancia-se do que quer dizer, criando uma outra coisa em lugar da primeira, como se deslizasse infinitamente sobre o it.

> Ouve-me, ouve meu silêncio. **O que falo nunca é o que 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 silêncio (AV, p. 35, grifo nosso).

O sujeito da escrita, certo de que as palavras em sua significação traem a coisa, opta, em algumas circunstâncias, pelo silêncio, esse intervalo entre os sentidos. O leitor aí é invocado como suplemento para a falência do sujeito-narrador, sujeito-objeto de uma escrita agônica. Descentrado em seu papel, esse anunciador da falta parece renegar a pretensão de um sentido posto e, por conta disso, distribui o peso dessa impossibilidade para um outro, aquele capaz de ouvir, no intervalo, fragmentos dispersos de um sentido que não se mostra, mas, ao contrário, evola-se vertiginosamente em sua pulsação primitiva. O sujeito narrador, em tom de súplica desesperada, lança seu grito a um outro, para que assim o sentido ecoe e possa vir à tona. Esse Tu erigido na narrativa, semelhante ao que aparece em *A paixão segundo G.H*, além de interlocutor imediato da narradora, funciona também como elemento que tensiona o texto, contribuindo para a emergência da repetição. Além disso, ajuda o sujeito agonizante a falar continuamente e, consequentemente, a postergar a narrativa em sua construção, trazendo prazer a quem narra. Esse outro acompanha a narradora do início ao fim do texto, dando-lhe a possibilidade de desenrolar sua lenga-lenga incansável e repetida. A voz que narra usa, para se

dirigir a este seu duplo, estruturas parecidas e encabeçadas quase sempre por um verbo no imperativo ou no presente do indicativo. Dentre esses verbos, aparecem em ordem quantitativa os seguintes: escrever (quase sempre no presente do indicativo), dizer, ouvir (escutar), falar, ler, ajudar e entender. Dentre essas formas de repetir, podemos citar algumas como ilustração desse anseio desesperado por continuar o processo, quando a narradora dirige-se diretamente ao interlocutor a fim de justificar-lhe as razões de seu trabalho:

> Escrevo-te toda inteira (AV, p. 10)
> Escrevo-te como exercício de esboços (AV, p. 18)
> Escrevo-te porque não me entendo (AV, p. 28);
> Escrevo-te na hora mesma em si própria (AV, p. 25)
> Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta (AV, p. 54)
> Escrevo-te este fac-símile de livro (AV, p. 54)
> Escrevo-te à medida de meu fôlego (AV, p. 55)

Enquanto súplica, os verbos ouvir, ler, ajudar, escutar e entender aparecem no imperativo flexionados na segunda pessoa, ora com o uso do tu (predominante), ora oscilando para o uso do você. Nesse sentido, o texto vai-se configurando como uma espécie de cantilena ritmada dirigida e estimulada por esse tu, numa tentativa desesperada por dizer alguma coisa que escapa, espécie de "[...] fio de lamento triste e largo e selvático [que] está na minha voz que te canta" (AV, p. 43). A partir desse movimento insistente, a narradora "repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha" (AV, 91), perfurando a crosta opaca das palavras. É pela insistência que a coisa ressurge em sua sombra, é pela repetição que o sujeito revive o gozo da escrita. Esse interlocutor silencioso funciona também como suporte para as indagações da voz que canta/narra. A protagonista lança-lhe muitas questões e vai respondendo-as em sua maioria, permitindo que o texto progrida e que o desejo escorra por entre as páginas que vão se formando nesse "esboço de texto".

A escrita (aqui como metonímia da linguagem), tentativa de significação e possibilidade dada ao humano para se efetivar enquanto sujeito simbólico, é também símbolo de morte. Lacan, em um de seus textos que compõe os *Escritos*, denominado "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" (1998), parodiando o texto sagrado, reabre a discussão acerca do significante enquanto substituição da coisa. A letra mata, reafirma Lacan, isto é, com o advento do simbólico, cria-se um fosso abismal entre a coisa, o real bruto, e aquilo que o representa. Ela é o gesto, circuito que oscila em torno do objeto impossível de ser apreendido na rede de significantes. O outro nome da letra é pulsão. O sujeito que daí advém, expulso desse "paraíso mítico", tem ao seu dispor um mundo transfigurado em linguagens, uma realidade acessível apenas pela representação e, consequentemente, pelo distanciamento. Há a grande

queda do ser onipotente cuja relação com o mundo era direta e imediata. Agora, depois da queda (falta), tudo se dá pela mediação do símbolo que não cessa de repetir em direção ao sentido absoluto morto ao se criar essa lacuna. O sujeito da linguagem é, antes de tudo, um ser de falta, um hiato entre a coisa e a sua representação. Insistentemente, ele tenta de maneira alucinatória pegar "a maçã no escuro" em sua inconsistência, esse real que resvala, esconde-se e se disfarça obliquamente. "Ninguém jamais teria por um segundo se defrontado com o oco de onde saem as coisas sem ficar para sempre com a indocilidade do desejo. Picado por uma vontade de aproximação, estava indomesticável e afoito" (ME, p. 170).

Se, por um lado, a letra mata a coisa, ela, por outro, também vivifica, faz surgir uma outra instância: o sujeito. Este só vem a ser a partir do momento em que domina a linguagem e, com ela, é capaz de enunciar seu desejo, até então desejo do outro, falado e representado por outrem. É preciso que haja esse corte no real para que o indivíduo aceda à condição de sujeito desejante e seja capaz de dizer seus desejos, tomar o rumo de sua travessia. Desse modo, o surgimento da falta é também momento de aparecimento da subjetividade sem a qual essa não existiria. É preciso que o simbólico se sobreponha ao real, é necessário que haja essa ruptura para que o animal homem se torne o humano homem, esse ser nostálgico, como nomeara Nietzsche em *A genealogia da moral*. Embora imerso nessa saudade de absoluto, a linguagem é sua possibilidade de viver, "sua forma de suportar a vida em cheio" e de criar as condições para essa existência.

Essa nostalgia de um tempo perdido, esse desejo enraizado no homem de encontrar-se no próprio coração do real, será seu grande motivador ao longo de sua existência. Sua história será a história dos embates em torno da Coisa, *das Ding*, como tentativa de retorno ao símbolo não fragmentado, ao âmago do real sem fissuras, sem arestas. Esse exílio da coisa, nostalgia de algo perdido, aparece no texto ficcional de Clarice Lispector quando a narradora de *Água viva* enuncia:

> [...] A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se não entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (AV, p. 96-7).

Se "a realidade não tem sinônimos" é porque é única, indivisível, incapaz de ser partilhada por sujeitos faltosos que usam símbolos para dizê-la. Isso sugere uma incomunicabilidade, certa opacidade discursiva, pois os seres tentam estabelecer entre si uma

significação transparente, uma ponte entre dois abismos. E fracassam sempre, ficando no entremeio, no entrelugar. Seria isso, de fato, um verdadeiro fracasso? Ou essa dinâmica constituiria a própria condição de sujeito da hiância, sujeito de desejo? Se não houvesse esse abismo intervalar, existiria sujeito? Que consequências essa não fissura acarretaria ao campo das subjetividades?

4.4. 1 O Arco Retesado de uma Caçadora Errante: Restos, Insistência e Repetição

O abismo que se configura entre o anterior à linguagem e o plano simbólico é representado em *Água viva* como experiência dolorosa, uma vez que, lidar com a frustração nem sempre é tarefa fácil para o ego, muito embora haja um gozo que sustente essa prática (no plano do inconsciente). Às vezes, a narradora parece querer abandonar a escrita, diante dessa falência da linguagem: "Renuncio a ter um significado" (AV, p. 30); em outras, aceita sua danação, seu suplício: "[...] sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas." (AV, p. 30), reconhecendo-se como impotente frente ao real. Sem paliativos, a voz que narra opta por dizer o que é possível, usando o recurso que lhe é cabível, que está e estará a seu dispor: as palavras em sua opacidade, em sua ilusão referencial.

Enquanto tentativa de plasmar a falta, de saldar a hiância produzida pelo Pai, pela Lei, a escritura configurada em *Água viva* caminha para a repetição e consequentemente para o gozo do ato, afirmação dionisíaca da experiência em meio às ossadas recolhidas nessa caça infinda. Aqui mais uma vez o texto clariciano faz ecoar vozes advindas de outros textos, os rumores de Diana, a Sagitária do arco de ouro.

Diana, a Caçadora, deusa romana assimilada a Ártemis, avessa ao amor e ao convívio dos homens, conservou-se virgem, preferindo a caça a qualquer outra atividade. Ela é a selvagem deusa da natureza, conforme Chevalier e Gheerbrant (2006). Cognominada senhora das feras, é a caçadora que costuma massacrar os animais que simbolizam a doçura e o amor, salvo quando são jovens e puros. Embora virgem, Ártemis é a deusa dos partos e reina sobre o mundo humano presidindo o nascimento e o desenvolvimento dos seres. Em outros momentos, associam-na a uma deusa lunar, vagando como a Lua e brincando nas montanhas. "Como Apolo tende a se tornar o Sol, sua irmã é o astro das noites" (BACHÉS, 2005, p. 97). É acompanhada por feras em suas caminhadas que simbolizam os instintos, inseparáveis do ser humano.

Diante desses símbolos associados à deusa Diana, podem-se ler na narrativa de Lispector alguns desses traços. O primeiro dele é o da caça acima destacada. A narradora é a que perambula pela floresta dos signos em busca de alimento para sua escrita, munida com seus

instrumentos de guerra à procura de elementos para sua composição que não se fecha. Ela é Diana "fracassada" em sua procura, perdida no bosque onde os animais são escassos, apanhando apenas ossadas, restos de uma caça farta, sinais de uma abundância agora não mais possível. Tal como a deusa, a voz central do texto encontra sinais, simulacros de uma coisa à deriva nesse encontro faltoso, nessa captura frustrada. Se Diana, "a de arco-de-ouro do Longe-vibrador irmã fragueira" (HOMERO, 2008, p. 705), recusa os restos e prefere continuar sua empreitada à busca de animais dóceis e frescos, a personagem-narradora de *Água viva*, ao contrário, prefere alimentar-se dessa sobra, opta por arriscar-se nessa floresta de símbolos vagantes e vacilantes, na certeza de que a caça ideal jamais será capturada: "[...] Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição" (AV, p. 49). Entretanto, semelhante à filha de Zeus, ela também aposta na procura, insiste na empreitada, fazendo disso uma situação de prazer, mesmo quando os animais almejados já estão sob o reino da decomposição: "[...] Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas" (AV, p. 49).

Iconograficamente, Diana é representada com vestes curtas, pregueadas, com os joelhos descobertos, à maneira das jovens espartanas. É seguida por uma matilha de cães mais velozes que o vento, e das ninfas suas companheiras. De forma semelhante a seu irmão Apolo, carrega o arco e a aljava cheia de setas temíveis e certeiras. Arqueira como Apolo, a deusa usa das mesmas armas para combater ou castigar (Brandão, 1991). Essa imagem da deusa guerreira e caçadora aparece na narrativa clariciana sob duas formas: metonimicamente, quando se faz referência aos instrumentos de guerra e, metaforicamente, quando se faz menção ao Sagitário. Vejamos como se processam essas remissões.

No decorrer do texto, a narradora faz menções aos instrumentos de guerra, os mesmos associados à deusa romana em sua descrição iconográfica. "O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo" (AV, p. 17), [...] "o que importa é o dardo" (AV, p. 17); ou ainda quando identifica palavras com dardo como nesse já citado fragmento: "Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: " (AV, p. 27). Nessas remissões, construímos a imagem de uma caçadora no reino das palavras, não tão certeira como a deusa romana. À narradora clariciana interessa mais o ato em si, o trabalho de captura, a errância sobre o alvo. Para ela, o arco está sempre retesado, prestes a disparar sobre um animal que sempre resvala por entre as florestas densas e penumbrosas.

> Há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e a flecha. O arco pode disparar a qualquer momento e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo (AV, p. 53).

Este trecho anuncia a segunda remissão à imagem iconográfica da deusa: Sagitário com o arco em punho. Nesse sentido, ela é símbolo do movimento, dos instintos nômades, da independência e dos rápidos reflexos (Chevalier e Gheerbrant, 2006). É, em *Água viva*, o deslizar contínuo da escrita, texto em pulsação que caminha em direções várias. "Não sei sequer o que vou te escrever na frase seguinte. A verdade última a gente nunca diz" (AV, p. 64). Enquanto a flecha usada por Diana simboliza o controle sobre a caça, a utilizada pela narradora clariciana serve para mantê-la viva. Atingir o alvo implica risco de morte, tocar o Absoluto, voltar à Coisa. Repetir aqui implica viver, manter-se no percurso.

Outro traço que se pode encontrar representado em *Água viv*a é aquele que associa Diana à fecundidade, aquele que a relaciona com a deusa que protege os partos e preside o nascimento e o desenvolvimento dos seres. Segundo Juanito Brandão (1991), a essa deusa, em Bráuron, eram-lhe consagradas as vestes das que faleciam ao dar a luz. Com o epíteto de "a que alimenta, a que educa", Diana acompanhava as meninas em sua fase de crescimento. As noivas, às vésperas de seu casamento, ofereciam-lhe uma mecha de cabelo e uma peça do enxoval, para implorar-lhe proteção e fertilidade. Na narrativa de Lispector, a narradora está em vias de parto da escrita: "[...] Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria" (AV, p. 41). Ou ainda: "[...] Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer" (AV, p. 41). O livro é também a representação dessa *maiêusis* lenta e gozosa cujo produto é aquilo que é presenteado ao leitor: uma água viva cintilante e escorregadia.

Ligado a esse mesmo aspecto, Diana é ainda a deusa lunar, irmã de Apolo. Segundo Brandão (1991), esta deusa estava associada à Hécate e a Selene, personificação antiga da Lua, cujo culto à filha de Leto suplantou inteiramente. Desde muito cedo Ártemis (Diana) foi identificada com a Lua, devido o caráter ambivalente desse satélite. A Lua-Ártemis surge na mitologia com um tríplice desdobramento, o que se pode chamar de deusa triforme. Inicialmente a Lua era representada por Selene, mas, dada a índole pouco determinada de Selene e as diversas fases da Lua, foi a Deusa-Lua desdobrada em Selene (que corresponderia mais ou menos à Lua Cheia); Ártemis (Quarto-Crescente); e Hécate (Quarto Minguante e Lua Nova). Cada qual age de acordo com as circunstâncias, favorável ou desfavoravelmente. Percorrendo as várias fases, manifestam as qualidades inerentes a cada uma delas. No Quarto-Crescente e Lua Cheia, normalmente é boa, dadivosa e propícia; no Quarto Minguante e Lua

Nova, é cruel, destruidora e malévola. Como símbolo da Lua, a narradora de livro em questão é aquela que repete, que não cessa de dizer, não termina sua história porque ela não se fecha, tensionada por um ciclo infinito. Antes de mais nada, ela é o símbolo da transformação, da metamorfose e do devir. É a que conhece o nascimento e a morte constantemente no seu ato de narrar, nessa tarefa de paradoxos, de tensão e de aleluias, como fica claro no trecho a seguir:

> Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito.
> Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em 'ele' ou 'ela'. Por enquanto o que me sustenta é o 'aquilo' que é um 'it'. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar (AV, p. 54).

É nesse tecer e destecer que a narrativa se constrói e ao mesmo tempo, o sujeito da escrita vai se criando, em meio à dor e alegria. O sujeito que se constitui nesse processo é periclitante, declinante, lua em várias fases a se mover infinitamente no espaço tracejado do texto. Nessas fases, a narradora também revela traços de personalidade diferentes: ora é suave e sutil, ora é diabólica e violenta, conforme esta declaração: "[...] meu demônio é assassino e não teme o castigo: mas o crime é mais importante que o castigo. Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição" (AV, p. 75).

Segundo Jean-Louis Backés (2005), na Idade Média, o nome de Diana é frequentemente associado a caçadas selvagens e a cortejos noturnos de feiticeiras, ditas conduzidas por Herodíades, dama de Abonde ou Diana. Na narrativa de Clarice, há um aceno ligeiro a essa era, quando a narradora, logo após identificar-se à Diana, relembra sua infância, que aqui se confunde com a infância da própria humanidade. Enfeitiçada no ato da escrita, ela é a discípula de Satã a pintá-lo em seus seios de ouro, Bacante arrebatada em seu furor dionisíaco.

> [...] Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitiçado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média – Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas, usa-se o sangue e este é bebido (AV, p. 30-1).

A narradora de Lispector é aqui a guardiã da fertilidade, aquela que em círculos contínuos tenta contornar o real, dando-lhe uma existência fantasmagórica através da escrita. É

ela o oleiro que dá contorno a um vazio, através da criação de um vaso, “objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa” (LACAN, 1997, p. 153).

4.4.2 Um Sonâmbulo que Simplesmente Vai: Tropeço no Real, Gozo, Escrita e Repetição

O trabalho incansável de narrar realizado em *Água viva* é atravessado, do início ao fim, por um grito de aleluia e de dor. Narrar implica lidar com o impossível, palmear um vazio que se insinua, fazer aparecer uma face que não se dá a ver como deixei explícito nas páginas anteriores. Nesse embate com o impossível, o sujeito retorna sempre ao mesmo lugar, cavando um sentido no buraco da linguagem. Aí ele é condenado a repetir e a repetir-se até que, nesse ato, a palavra sugira alguma coisa, como já evidenciamos na introdução deste trabalho com este trecho antológico: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (DM, p. 240). Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a repetição em Clarice está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a procura. “[...] Essa escrita que se repete faz da repetição seu modo de construção. Repete-se circularmente num exercício de modelos inconscientes dos quais a autora não se desgarra, antes, cultiva insistentemente, tanto mais professa a ideia de que escrever é procurar” (SANT’ANNA, 1990, p. 178).

O sujeito repete (aqui penso a partir de uma perspectiva psicanalítica de orientação lacaniana) porque não consegue articular em símbolos a experiência anterior à letra, aquele momento mítico pré-linguístico de que trata Lacan ao longo de seu ensino. O sujeito repete porque não consegue encontrar *das Ding*, não pode adentrar no caos da indiferenciação. É em torno desse objeto perdido que o sujeito conduz sua vida, sempre se relançando, incansavelmente, em novas possibilidades. O sujeito repete, acima de tudo, porque almeja o gozo da Coisa, deseja gozar mais uma vez da mesma forma que gozara quando ele ainda não era e – acima de tudo – goza nessa repetição ao redor desse gozo primeiro. “[...] **repito por gosto de felicidade**; quero a mesma coisa de novo e de novo” (PNE, p. 37, grifo nosso).

Há uma significação vulgar para gozo, aquela comumente divulgada nos dicionários, que convertem, em sinônimos, gozo e prazer. Na acepção psicanalítica, gozo aparece ora como excesso intolerável do prazer, ora como uma manifestação do corpo mais próxima à tensão extrema, à dor e ao sofrimento. Aparece, portanto, em algumas circunstâncias, associado a uma grande alegria de prazer extremo, de júbilo e de êxtase.

O gozo relaciona-se diretamente com *das Ding*, com a Coisa lacaniana. Nada mais é que o passeio ao redor desse vazio-presença, o circuito contínuo da pulsão: "[...] Em todo caso, poder-se-ia afirmar que o gozo é o saldo do movimento pulsional ao redor do objeto porque isso que se delineia neste caso é o vazio da Coisa, o tropeço com o real como impossível" (BRAUNSTEIN, 2007, p. 63). Entretanto, esse gozo da Coisa está perdido. Somente será possível atravessando o campo das palavras. Mas será, por sua vez, sempre outro gozo: frustrado e evocador, gozo nostálgico.

Na tentativa de gozar mais uma vez desse objeto mítico, o sujeito é enredado nas tramas da repetição, no jogo da pulsão de morte, estímulo em potencial do retorno. Nesse turbilhão inconsciente, ele depara-se sempre com o novo, com a diferença:

> [...] Da Coisa absoluta do ponto de partida, absoluta porque não conhecia obstáculos nem mercados de renúncia, apenas ficam objetos fantasmáticos que causam o desejo desviando para outra coisa, as coisas do Outro, as que somente são marcadas, quando alcançadas, pela diferença frustrante, pela perda relativa à Coisa que pretendiam (BRAUNSTEIN, 2007, p. 57)

Há uma insistência perene em relação ao *jouissance* da qual o sujeito jamais escapa. Por isso ele sempre repete pelo e para o gozo:

> [...] O gozo rechaçado volta por seus foros, insiste. É o fundamento da compulsão à repetição. O perdido não é o esquecido; mais ainda, é o fundamento mesmo da memória, de uma memória inconsciente que está além da erosão, de um desejo infinito de recuperação que se manifesta em outro discurso, o do inconsciente, o da cadeia da enunciação que corre subterrânea e que alimenta e perturba a cadeia do enunciado (BRAUNSTEIN, 2007, p. 58).

Esse retorno é sempre um erro, um engodo, pois o que se busca pelo desejo, o que se procura através da pulsão é sempre um objeto substituto, cópia imperfeita, simulacro vazio.

> [...] O retorno erra tanto em relação ao ponto de chegada quanto ao ponto de partida e é assimilável ao arco descrito por Lacan no seminário XI. Sua repetição, ou seja, a repetição das demandas que deixa o saldo incobrável do desejo, volta a tensionar o arco do qual sairão disparadas as flechas que novamente voltarão como bumerangues a um lugar próximo ao da partida. Esta repetição, nunca se insistirá o bastante, não é o ato intencional de um sujeito psicológico, mas o sujeito é o efeito dos sucessivos lançamentos da flecha. A pulsão é acéfala. **A história de cada um é resultado dos modos de fracasso dos encontros com o gozo e do voltar a se lançar atrás dele** (BRAUNSTEIN, 2007, p. 82-3, grifo nosso).

Ainda segundo Néstor Braunstein (2007), podemos destacar três tipos de gozo, embora todos estejam aliados à Coisa e ligados entre si, de alguma maneira: o gozo fálico, o gozo do ser e o gozo do Outro. Ele os define nos seguintes termos:

> [...] o gozo fálico: gozo ligado à palavra, efeito da castração que espera e se consome em qualquer falante, gozo linguajeiro, semiótico, fora do corpo, é a tesoura que separa e opõe dois gozos corporais distintos, deixados fora da linguagem, que eram, de um lado, *o gozo do ser*, gozo perdido pela castração, mítico e ligado à Coisa, anterior à significação fálica, apreciável em certas formas de psicose e, de outro, *o gozo do Outro*, também corporal, que não foi perdido pela castração, mas que emergia além dela, efeito da passagem pela linguagem, mas fora dela, inefável e inexplicável, que é o gozo feminino (BRAUNSTEIN, 2007, p. 133)

A escrita clariciana tenta captar o it amorfo e atemporal e, quando faz isso, resvala para o ato repetido: "[...] escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma" (AV, p. 11). Novelo que se enrodilha sobre si mesmo, água de riacho que flui e retorna ao mesmo lugar (mas sempre outra tal qual a água do rio heraclitiano), a escrita em *Água viva* encena o próprio movimento da pulsão à procura de um gozo além do princípio de prazer, além da representação, no lugar do acaso, da desordem: "[...] quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz" (AV, p. 13).

A própria escrita já se configura como jogo, embate entre o vazio e o pleno, luta entre Apolo e Dionísio, lugar de contenda e, consequentemente, jogo de forças e cenário ideal da repetição. Rogério Miranda de Almeida (2005) pensa a repetição na escrita como espaço da encenação da compulsão à repetição, arena do devir e do mais gozar:

> [...] Por outro lado, a própria escrita já se revela, dado o seu próprio andamento e o seu contínuo des-enrolar, ou seja, a sua capacidade de criar e gerar novas perspectivas e novas leituras, como um meio através do qual as diferentes figuras e imagens não cessam de brincar, de jogar, de lutar e, portanto, de unir-se, separar-se, reestruturar-se e, de novo, desfazer-se. É por isso que não se pode pensar o movimento da escrita em termos de uma simples oposição ou confrontação, porque o que está em jogo na sua dinâmica de ruptura e reatamento é o próprio entrelaçamento de forças e pulsões, ou o desejo na sua perene tensão, na sua interminável carga e descarga, na sua infindável satisfação-insatisfação ou, numa palavra, na sua incessante repetição. Inocência do devir ou do heraclitiano constante fluir das coisas. Escrita, jogo que exprime a compulsão à repetição no prazer e na dor, no sofrimento e na volúpia, no padecer e no infinito gozar (ALMEIDA, 2005, p. 149-50).

Há na experiência da escrita, ainda segundo este autor, a relação de forças que dissecam, analisam, avaliam, 'se dizem' e 'se desdizem' sem cessar, pois o texto, enquanto efeito de

significantes, é a textura e a tessitura mesma do desejo na sua tensão e no seu gozo inesgotável. Como consequência dessa *agon*, ele é o lugar da repetição e da diferença, do devir em sua inocência, do eterno retorno do outro.

O sujeito narrador de *Água viva* entrega-se aos poucos ao processo dessa escrita cíclica, embora hesite acerca dos perigos dessa odisseia pulsional. Inicialmente tomada pelo medo ("Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido" AV, p. 09), a narradora vai aos poucos imergindo na liquidez do fazer artístico, perdendo os contornos de um discurso calcado no princípio racional. Quando se sente ameaçada por um discurso que beira o ilógico, tenta se justificar:

> [...] Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (AV, p. 14).

Derrubadas as barreiras de um discurso lógico, o leitor vai acompanhando o envolvimento do corpo-narrador diante da escrita que se produz em jorro espesso expelido com volúpia e dor. Aos poucos, a entrega é feita sem muita resistência em que o gozo parece emergir com muita intensidade. Quem faz essa confissão é a própria narradora:

> Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares. (AV, p. 21)

E nesse jogo criativo em que prazer e dor se entrelaçam, aos poucos o inconsciente vai se publicando, amalgamando-se à dimensão racional, em forma de fluxo contínuo, associação livre que tenta ultrapassar a velocidade das palavras. "Deixo o cavalo livre correr fogoso" (AV, p. 21), desafiando as fronteiras do pensamento, destruindo barreiras e seduzindo o campo da razão. Observe que o medo inicial já cede espaço para o prazer que se emaranha em palavras. Uma erotização do ato é evidente no fragmento "sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer". O eu da escrita, ambivalente em suas posições subjetivas, transita entre polos extremos em seu ato: ora o desprazer, a desistência, ora o prazer, a volúpia, evidenciando uma paixão tensionada nessa sua produção cíclica.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), o símbolo cavalo remete às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra, quer surja

das abissais profundezas do mar. É ainda portador da morte e da vida a um só tempo. Ainda segundo os autores, os psicanalistas tornaram o cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente e, arquétipo da impetuosidade do desejo, sinônimo de força, potência criativa. Recorrente ao longo de toda a produção ficcional lispectoriana, a imagem do cavalo aqui está associada à potência da escrita, jorro desenfreado e caótico que cavalga a folha em branco, lançando a narradora no outro lado de si mesma[143]. É ainda efeito substitutivo da pulsão, caminho de satisfação de uma força sempre insatisfeita.

Como que seduzida pela música dionisíaca, a protagonista narradora vai aos poucos perdendo os sentidos, inebriada pelo canto das Bacantes e enfim mergulha no caos da criação: "Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível" (AV, p. 22). O deslizar-se do som sugerido pela aliteração do /s/ e a sugestão desse mesmo som através da assonância presente em "instante", "incessante" e "incessante" contribuem para a criação de uma imagem da embriaguez dionisíaca que vai tomando a personagem, sem que ela resista: "[...] o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus" (AV, p. 22).

O que se tem depois é a confissão da experiência arrebatadora através da escrita, agora também mergulhada nessa intensidade vital:

> Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação (AV, p. 22-3).

A potência dionisíaca é aludida nesse fragmento de várias maneiras. Em primeiro lugar através da referência às Bacantes feita por meio do sintagma "volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes". Em segundo, com a repetição de elementos semanticamente denotadores de potência como "descomunal", "poderosos", fortes". Por fim, há também referência a outros elementos relacionados a aspectos do dionisíaco como "nodosas

---

[143] Em crônica publicada em *Para não esquecer*, Lispector associa o ato de escrever com a figura do cavalo, quando escreve sobre o receio de ultrapassar certas barreiras. "Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, **como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde**. Eu me guardo" (PNE, p. 78, grifo nosso). A referência a esse mamífero atravessa a obra inteira da autora e a crítica já deu conta desse elemento em suas leituras. Por isso não vamos explorar tal aspecto.

raízes", "corpos nus", "carnais desejos", "missa negra", "pedido rastejante". Tudo isso sugere um momento de breve ruptura com a face apolínea da criação, uma irrupção de forças tanáticas e vitais que sobrepujam, ainda que momentaneamente, os limites do controle, da medida, da forma. Aqui a cadeia semântica acompanha a destruição formal, quando se encena no próprio texto essa "orgia na letra", a desestruturação da forma narrativa, subvertendo modelos e instaurando outras possibilidades. Trata-se ainda de uma invasão da desordem criadora, da orgia criativa dionisíaca. Aqui o romance acentua a ruptura com os modelos tradicionais de representação. *Água viva* implode as categorias basilares do romance mimético, quebra a articulação linear da trama e não mais tematiza a mimese como correlato de um mundo análogo a ser representado (Helena, 1997). As estruturas tradicionais do romance também são implodidas. Obra politemática (Nunes, 1989), o livro não tem enredo nem personagens, restando apenas um eu que tenta a todo custo sucumbir a essa ruína.

Como bem destacara Benedito Nunes em *A clave do poético* (2009), Clarice Lispector singularizou a ficção moderna em nossa literatura[144]. *Água viva* envereda pelo esvaziamento tanto do sujeito quanto da narrativa que conta a errância desse mesmo sujeito, ambos dilacerados. Encontramos aí, aquilo que Rosenfeld (2006), referindo-se às artes e ao romance moderno, chamou de desrealização. O texto lispectoriano recusa a intenção realista de tentar reproduzir ou copiar a realidade empírica tal como ela é. O retrato desse real desaparece. Representante daquilo que Rosenfeld chamou de romance moderno, o livro apresenta os traços apontados pelo crítico, como o abalo da cronologia e da continuidade, o esgarçamento da causalidade lógica a partir da ruptura das categorias espaço e tempo e o desfazimento da personagem nítida e de contornos firmes e claros. [...] "Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e de seu caráter que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente" (ROSENFELD, 2006, p. 85). Não há mais a representação de retratos íntegros de indivíduos, mas imagens borradas de sujeitos fragmentados, traços errantes de uma individualidade problemática. A pessoa humana é desmontada juntamente com sua certeza cartesiana[145].

---

[144] Já evidenciamos, a partir de Nunes (2009), como Lispector singulariza essa ficção moderna na literatura brasileira, tomando como referência o livro em questão.

[145] Segundo Rosenfeld (2006), os romancistas do século XIX, representantes do modelo tradicional, enfocavam as suas personagens de dentro ou de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam nitidamente, realçava-lhes a verossimilhança, conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico de encadeamento causal. O romance moderno, por sua vez, veio desconstruir essa ordem.

Enveredando por essa perspectiva, Lúcia Helena em *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector (1997) afirma que a autora de *Perto do coração selvagem* faz um questionamento da representação ao produzir um texto escrevível[146], "onde já não se desenha mais um mundo análogo ao real, nem mais se opera com a experiência de que a obra se configure como representação de uma essência que a precede" (HELENA, 1997, p. 58). Ainda segundo a autora, Lispector, com sua obra, mais que questionar a representação, esgarça ao limite a fresta dessa mesma representação. Em sua produção, a autora de *A cidade sitiada* tematiza a crise da literatura como representação, "abalando os alicerces formais e conteudísticos do modelo representativo." (HELENA, 1997, p. 59). Em *Água viva* esse abalo é radical, quando faz a implosão total desse modelo tradicional de representar. Isso, segundo Lúcia Helena, dá-se, primeiramente pelo questionamento da concepção cartesiana de sujeito. Longe de se configurar como um eu autônomo, centrado na consciência individual, o sujeito de *Água viva* é "gerundivo e em *flashes*, que se constitui como caleidoscópio: um sujeito 'vindo a ser', cujas partículas fluem num marítimo balé entre algas e águas vivas" (HELENA, 1997, p. 80). Trata-se de um sujeito instável, fluido e dissemelhante ao real. No livro, rompe-se ainda a linha de predicação e de linearidade da narrativa tradicional, desfazendo a usual estrutura sintática, a lógica da causalidade linear e a lógica baseada nas ações. Dentro dessa nova construção, dissolve-se esse eu cartesiano, tornando uma imagem fluida que se dramatiza ao longo do livro.

Água viva, ainda segundo Lúcia Helena (1997), pode ser lido, sob a perspectiva barthesiana, como "romance sem romance". O livro desarticula o padrão de escrita e de legibilidade dos "textos legíveis", aqueles textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade. *Água viva* não mais respeita as normas da lógica tradicional, mas se configura como rupturas e colisões.

Ao diluir essas fronteiras formais e subjetivas, a narradora do livro põe-se, ainda que numa atitude afirmativa, permeada por medo ao sentir esse contrapeso no jogo dos opostos Apolo-Dionísio. Questiona-se acerca dessa sensação e, ainda com reservas em fazer a entrega total, pede auxílio ao tu por ela criado, ao interlocutor-leitor:

> Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de

[146] Aqui a autora está seguindo as reflexões de Roland Barthes em *S/Z*, quando o crítico difere texto legível (ou plural modesto) de texto escrevível.

> lembrança do bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajuda-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me (AV, p. 23).

A salvação, entretanto, vem dela mesma, não de ninguém, tal como descobriram Joana e G.H. A narradora mergulha no caos e retorna com a experiência para partilhar com o leitor. "[...] em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá" (AV, p. 23). Tal como Odisseu[147], o sujeito que narra faz a experiência da viagem e consegue retornar do outro lado, das zonas da indiferenciação; não embarca numa viagem sem volta pelas zonas indiferenciadas da pulsão de morte, mas apenas deixa que ela a invada, banhando subterraneamente sua sensibilidade para criar com mais intensidade, com a vitalidade dos fortes. E confessa: "Não, isso tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu" (AV, p. 24). A transfiguração, portanto, é esse ato fronteiriço, esse relance existencial em que alguma coisa se enuncia abruptamente, dando ao sujeito a revelação de algo. No campo da Psicanálise, trata-se do choque no real, o encontro com o real da falta ou ainda, a experiência excessiva do trauma. Em *Água viva*, esse encontro faltoso ocorre entre o sujeito narrador e a própria escrita, como o grande furo no real, o que escapa ao sentido. A partir desse contato com o vazio, o sujeito passa a ter uma percepção mais aguçada da realidade:

> Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita 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 (AV, p. 15).

Atraída por uma força invencível, a narradora não resiste ao canto monótono e insistente, canto de Sereia que a precipita no universo subterrâneo da pulsão de morte, no seio de uma indiferença viva e pulsante. Como um cego que simplesmente vai, ela se entrega, mas ainda lança uma última súplica ao tu por ela criado para que lhe ajude a suportar a travessia.

Freud afirma em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1996j) que o real encontra passagem, emergindo para o sujeito em um detalhe. Na ficção de Clarice Lispector o sujeito

---

[147] Antonia Herrera, em sua tese de doutorado (1996) toma Ulisses como a metáfora do artista. Trata-se de alguém que viaja, luta, vivencia, vence e perde-se no imaginário de suas aventuras, cortando provisoriamente o elo com a realidade (seu retorno a Ítaca). Mesmo envolvido por Circe, embalado pelo esquecimento, ele dribla astuciosamente os encantos das sereias, conquista, engana o ciclope e, por fim, retorna ao porto seguro: Penélope. "Ulysses e Penélope, duas faces do artista e sua dupla experiência: viver, sentir, perceber e arrebanhar, ordenar, tecer" (HERRERA, 1996, p. 54).

depara-se com esse real constantemente também a partir desse detalhe, objetos simples, elementos banais de seu cotidiano. Segundo Néstor Braunstein (2007), no instante de epifania o sujeito pode viver a recuperação do gozo, anulando o tempo na superposição do passado da memória, do presente do fantasma e do futuro do desejo. A narradora de *Água viva* tenta relatar essa experiência nos seguintes termos, apontando para a anulação do tempo: "Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento" (AV, p. 26). Em seguida descreve a sensação de estar nesse momento arrebatador: "É de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade" (AV, p. 26). Em outra passagem ela relembra o momento do trauma, esse instante de excesso: "Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre" (AV, p. 27). O sujeito agora se debate entre o tempo fugidio e o desejo de eternizá-lo em seu momento de êxtase. E continua seu projeto de escrita, fazendo desse encontro com a falta lugar de tortura e glória.

4. 5 GRITO DE FELICIDADE DIABÓLICA: A ESCRITA COMO GESTO DE AFIRMAÇÃO TRÁGICA DA VIDA

Há ainda em *Água viva* traços de uma escrita afirmativa, escrita tensionada por um desejo de continuidade, banhada em dor e aleluias. Nas primeiras linhas do livro, o leitor já entra em contato com elementos que remetem a aspectos dionisíacos, associados ao prazer extremo, ao gozo diabólico, quando a narradora apresenta a sua posição diante dessa escrita que se inicia: "É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica." (AV, p. 09). Dilacerado pela dor, o sujeito da escrita goza nesse estado, evidenciando, logo de início, uma postura afirmativa diante dessa travessia. Para acompanhá-la, a narradora-escritora, demiurgo da escrita, erige um tu masculino, que será seu interlocutor nesse tecer e destecer incansável em torno do real que não se mostra, mas se esconde a cada pincelada e se evola após cada rabisco. No excerto supracitado aparece uma marca insistente na escrita de Lispector e um elemento que pode representar o movimento da escrita em *Água viva*: a tensão entre "aleluia" e "dor de separação", sintagmas que recobrem sentidos opostos, mas que se irmanam ou se fundem na literatura clariciana. É dessa mesma tensão que nasce o devir, o movimento permanente em torno do sentido, ao redor da vida, pura vontade de potência, desejo afirmativo.

Todo o texto de *Água viva* é pura tensão ritmada por pulsações que, ora evoluem bruscamente, ora retardam em demasia, adiando um gozo que jamais vem em pura explosão,

mas gozo que se goza a cada instante, a cada jato de tinta que é expelido nesse processo. A narradora, além de relatar seu parto escritural, insere em certos momentos da "narrativa" elementos factuais, com o intuito de desviar o foco, de adiar um gozo. De repente o leitor depara-se com fatos aleatórios, com paradas bruscas no ritmo da escrita como esta:

> Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar crianças (AV, p. 36).

Nessa primeira intromissão de fatos, recortes alheios à temática maior da escrita, a narradora não consegue se desvencilhar muito do curso maior. Rapidamente retoma a perspectiva adotada no livro e volta ao problema da significação, ao drama da linguagem e ao problema do devir sígnico. E a escrita continua no seu enfeitiçamento.

Dois parágrafos depois a narradora precisa inserir outros assuntos, necessita frear o gozo que a toma com fatos diversos. Agora é a vez da inserção de uma outra narrativa em paralelo, a narrativa onírica. O sonho, automaticamente, remete a outra história, à narrativa fílmica em que um personagem, artista de cinema, realizava ações que eram imitadas por todos. A principal delas era beber uma garrafa de Zerbino. Embora, num determinado momento, o homem dissesse que aquele era um filme de propaganda da bebida, ele mesmo retomava a garrafa, ingeria o líquido e todos repetiam o ato. E conclui afirmando que nesse filme "as pessoas são automáticas e que não há escapatória" (AV, p. 38). Por mais que a narradora busque outras narrativas para fugir do curso primeiro, não há como escapar. Tudo parece retornar, repetir, remeter ao ponto que ela tenta explicar. Há nessas histórias a remissão constante à repetição, à impossibilidade de se ter acesso ao it, ao real em suas fontes primárias, ao é das coisas em sua coisidade. E diante disso a própria narradora conclui: só "O Deus não é automático: para Ele cada instante é. Ele é it" (AV, p. 38). Aqui mais uma vez essa voz encena o próprio processo de construção da narrativa, esse fio sempre retomado e jamais concluído.

Como se percebesse a urgência dessa necessidade de inserção de fatos outros na própria narrativa, a narradora assume perante o leitor/tu, que a acompanha nesse parto dionisíaco, que irá introduzir essas paradas gozosas ao longo da travessia. "De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva" (AV, p. 39). O verbo "quebrar"

reforça o que se pontuou anteriormente: a necessidade de uma ruptura na tensão do gozo que se processa nessa viagem dionisíaca empreendida pela narradora.

A partir desse aviso prévio, o enunciador usa e abusa desse artifício, interrompendo, quando necessário, a narrativa para respirar e aliviar a tensão:

> Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto.
> Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei (AV, p. 40).

Desde então, o leitor vai tendo acesso a várias pequenas histórias, pequenos fatos, descrições menores que vão enxertando o texto maior, prolongando a própria narrativa e adiando o processo. São histórias de animais, de lobos que assustavam aldeias, de rosas e outras flores, lenda da tajá, a planta que fala, e outras histórias menores que retardam um gozo sem controle.

Aqui a figura do *fort-da* freudiano pode ser tomado como imagem desse trabalho que a narradora faz com a escrita e com o gozo que daí advém. Há um jogo de esconde-esconde, um ritmo de presença-ausência como se a narradora quisesse controlar alguma coisa que lhe escapa o tempo todo.

Esse movimento em fluxo e refluxo do texto de Clarice Lispector sugere, portanto, uma ação incompleta, algo que devém, que se quebra para que se reinicie em outro plano. Embora haja, em alguns momentos da narrativa, um desejo de recuo, ou ainda, uma espécie de sofrimento no ato, o sujeito consegue aceitar essa condição, fazendo dela uma estratégia de afirmação já que "[...] não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia" (AV, p. 10). Essa mesma perspectiva é ratificada pela voz de Ângela, personagem de *Um sopro de vida* quando diz "[...] Mas descobri que não me entrego totalmente à prece, parece-me que sei que o verdadeiro caminho é com dor [...] só através do sofrimento se encontra a felicidade" (SV, p. 129).

Lacan, no seminário *O sinthoma* (2007), afirma que "O masoquismo é o ápice do gozo dado pelo real" (p. 76), deixando evidente que não há gozo sem sofrimento, não há paixão sem dor. Essa perspectiva é acenada em *Água viva*, quando a narradora adverte ao seu leitor: "Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida" (AV, p. 24). Mas é acima de tudo, encontro com aleluias, pois "No fundo de tudo há a aleluia" (AV, p. 42).

Atenta a essas agruras do percurso, o enunciador acena para uma forma afirmativa diante da vida, evidenciando, uma espécie de compreensão trágica da existência.

Há ao longo da via *crucis* da narradora de *Água viva* uma alusão aos mistérios do rosário cristão. Ela passeia por entre a glória, a luz, a dor e a alegria, ao mesmo tempo em que copula tais elementos entre si, fundindo-os em suas diferenças. Com isso, ela faz uma subversão dos mistérios, evidenciando que, nos fatos da vida, a dor pode aparecer presa à alegria, que a iluminação pode irradiar da dor, que a alegria pode estar imersa também no sofrimento. Não há, na experiência da narradora, uma vivência separada dos fatos como nos quatro mistérios do rosário, mas, ao contrário, ela os experimenta na sua fusão contínua. O rosário é uma devoção muito antiga a Nossa Senhora e seus inícios remontam à Idade Média. Até 2002 era formado por três mistérios, mas, em outubro desse ano, o Papa João Paulo II publicou uma Carta Apostólica e instituiu um quarto mistério: os mistérios da luz ou os mistérios luminosos. Os mistérios lembram vinte fatos importantes da vida de Nossa Senhora que, por sua vez, são os vinte fatos mais importantes da vida de Jesus. São eles: 1. Mistérios da alegria ou mistérios gozosos que lembram as alegrias de Maria e de Jesus vivenciadas em cinco fatos (Anunciação do anjo, visita de Maria a Isabel, nascimento em Belém, apresentação do menino Jesus no templo e reencontro dos seus pais com o menino-Deus); 2. Mistérios da luz ou mistérios luminosos que simbolizam a manifestação de Jesus em sua vida pública, iluminando com sua própria luz a vida dos homens e anunciando o Reino de Deus. Aí estão incluídos cinco fatos da vida do Cristo (Batismo, Bodas de Caná, vida apostólica, transfiguração no Tabor e instituição da Eucaristia); 3. Mistérios da dor ou mistérios dolorosos que focalizam os sofrimentos de Jesus em sua caminhada (agonia no Horto, flagelação, coroação de espinhos, condução da cruz e crucifixação e morte); 4. Mistérios da glória ou gloriosos que se centram na ressurreição e ascensão aos céus de Jesus, na sua glorificação. Além disso, este mistério contempla os dogmas de Maria (assunção e realeza). A narradora de Clarice, portanto, não faz esse caminho reto que parte da alegria e finaliza na glória. Ela embaralha os percursos, cruzando-os entre si, forjando outros sentimentos, criando novas formas de sentir. Mergulha na dor para de lá tirar a glória, encontrar a alegria, ainda que doída, ainda que sofrida, mas, mesmo assim, alegria de gozo, gozo sofrido.

A compreensão trágica da existência está relacionada com a capacidade de suportar e ousar, com a percepção da natureza e da necessidade até mesmo do sofrimento, sem produzir, a partir disso, sofrimento. O sujeito que faz essa experiência, o tipo dionisíaco e trágico de Nietzsche, é aquele que aprende com a vida sem a necessidade de justificá-la através de um sentido. Diante das dificuldades, ele as encara como estímulos para o crescimento. Nesse

percurso, ele se supera e se suprime na sua decadência, tornando-se um criador e um destruidor. Enquanto um tipo dionisíaco, esse indivíduo não se apega ao seu lado mais apolíneo, afirma Mauro Araujo de Sousa (2009). Sabe conviver com o equilíbrio, a razão, a força plástica criadora apolínea do querer da perfeição, a claridade. Entretanto, convive muito bem com o lado subterrâneo do seu vir-a-ser, da força musical-trágica dionisíaca, de um afirmar a vida em suas condições mais adversas porque ama lutar, ama crescer, ama um querer a mais de vida, desta vida. Gilles Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia* (s.d.), afirma que a essência do trágico consiste na afirmação múltipla ou pluralista, sendo necessário para isso o poder das metamorfoses, a laceração dionisíaca. Consiste, portanto, na multiplicidade, na diversidade da afirmação como tal.

Nessa caminhada, sofrida por vezes, o sujeito deseja mais, certo do prazer obtido nessa empreitada, caminhada que não se perfaz em sua totalidade, porque sempre interrompida, quebrada, mas a todo instante, retomada:

> Equilíbrio perigoso, o meu, perigo de morte de alma. A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras (AV, p. 28-9)

Dentro dessa noite, pulsão criativa e disjuntiva, o sujeito da enunciação almeja agora, dionisiacamente, o fragmento, o inconcluso, o vir-a-ser, mesmo sabendo dos perigos com que se depara, da iminência da morte, mas, acima de tudo, da possibilidade de recomeço: "[...] Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade" (AV, p. 31). E, em seguida, reitera esse desejo de caos, desejo de desejo, porque sempre em processo, jamais estagnado: "[...] Quero a experiência de uma falta de construção" (AV, p. 31). Tem-se, nessa atitude de dilaceramento, uma promessa de vida, pois no fragmento, no inconcluso há sempre possibilidade do nascer de novo, da diferença. "[...] o Dionisos posto em pedaços é uma promessa para a vida: saindo da destruição, ele voltará sempre ao lar, renascido" (NIETZSCHE, 2008a, p. 505).

A metamorfose, marca do trágico afirmativo em Nietzsche, é o estado a que chega a voz enunciativa em *Água viva*, quando se afirma como mutante, caleidoscópica, periclitante. Sua travessia ao longo do livro se estabelece nessa ondulação contínua quando o sujeito se fragmenta e se retoma, espelhando a própria construção textual.

Tomada por essa condição multiforme, não existe mais resistência, não há mais dor; do contrário, há gozo afirmativo, cântico de aleluias: "[...] A ventania me chama. Sigo-a e me estraçalho. Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie" (AV, p. 47). No fragmento, o próprio devir (jogo) é condição para a vida, vida em potência. Não resta alternativa ao sujeito que se posiciona afirmativamente diante da existência. O sujeito, apesar e acima de tudo, goza nesse estado, atinge uma alegria cruel nesse ato: "Não vê que isto é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece" (AV, p. 76).

Nesse ato da escrita, em *Água viva*, o sujeito parece tocar as zonas da indiferenciação em alguns momentos, unindo-se dionisiacamente à natureza, ao todo, numa espécie de ruptura da individuação: "Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Também é assim: não estou toda solta por estar em união com tudo" (AV, p. 39). O sintagma "união com tudo" aponta para esse reencontro com a natureza, abolição da personalidade. A pulsão dionisíaca trabalha no sentido de reconstituir uma espécie de unidade originária da natureza, anterior à diferenciação em indivíduos separados: "Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas laços de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem" (NIETZSCHE, 1992, p. 32)[148]. Abdicando de seu nome (identidade, individuação) a narradora clariciana entra em contato com essa realidade: "[...] Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo" (AV, p. 57). Diante dessa perda da humanidade na fusão com a natureza e sua reconciliação simultânea com a totalidade, a pulsão dionisíaca caracteriza-se ainda por uma mistura de horror e êxtase em que dor e prazer se aliam.

---

[148] Assim como o apolíneo, o dionisíaco é uma noção que aparece desde o começo da obra de Nietzsche. Pulsão de natureza, ela também é a fonte das artes plásticas e, sobretudo, da música. Segundo Patrick Wotling (2011), professor de Filosofia e fundador do Grupo Internacional de Investigação sobre Nietzsche, da mesma forma, Nietzsche caracteriza o dionisíaco a partir de um modelo fisiológico, o da embriaguez, particularmente da embriaguez sexual, orgiástica. Destaca três aspectos na apresentação desse fenômeno: se Apolo é o deus do princípio da individuação, da delimitação bem definida, Dionísio representa, por oposição, a ruptura das fronteiras, notadamente a ruptura da individuação, a abolição da personalidade. Esta pulsão dionisíaca caracteriza-se ainda por um misto de horror e êxtase devido à perda da humanidade do indivíduo e sua reconciliação simultânea com a totalidade. Enfim, percorrido por essa pulsão, afirma Wotling, o próprio homem se torna obra de arte, ritmo, expressão simbólica da essência da natureza, já que o dionisíaco tem a peculiaridade de criar linguagens simbólicas e não imagens idealizadas. Esta noção, por sua vez, não se limita no pensamento de Nietzsche apenas ao campo artístico. "Exprime fundamentalmente uma certa compreensão do devir, pensado como potência irresistível da metamorfose" (WOTLING, 2011, p. 31). Oposto à moral e às interpretações idealistas, o dionisíaco é o lugar da superação de todos os dualismos e de todas as superações. Exprime, nessa perspectiva, a solidariedade da criação e da destruição, do sofrimento e do prazer, e, sobretudo, ele une indissoluvelmente os motivos do assentimento e da totalidade. Longe de ser uma negação do devir, é o dionisíaco que permite a Nietzsche pensá-lo como superabundância de força que celebra, até a destruição, a vida eterna, o eterno retorno da vida

Há definitivamente uma entrega total ao ato da escrita, quando o sujeito da enunciação vai-se afirmando dionisiacamente, num mergulho completo no gozo:

> E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com a luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a conveniência com o mundo. Eu amo a minha cruz, a que dolorosamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite (AV, p. 46-7).

Há alguns aspectos que fazem ressoar a imagem de Dionísio[149] no fragmento citado. O elemento fogo alude ao nascimento do deus. Enciumada por causa da traição de Zeus, Hera se vinga da amante de seu marido, grávida de Dionísio. Disfarçada de aia, Hera persuadiu Sêmele a suplicar a Zeus para que aparecesse diante dela na mesma forma que aparecia à sua esposa, de modo que a conhecesse como era o abraço de um deus. E a amante assim o fez e Zeus, forçado pela promessa, ao aparecer à mãe de Dionísio, carbonizou-a com seus raios divinos, dirigindo-a ao mundo subterrâneo, ao Hades. "Naquele instante Zeus, filho de Cronos,/proporcionou-te um abrigo seguro/de onde nascerias: ele mesmo/ te pôs num talho feito em tua coxa/valendo-se de grampos feitos de ouro/ e te escondeu da ciumenta Hera. (EURÍPEDES, 2005, p. 208). A imagem do fogo remete ainda para os rituais das Mênades, discípulas do deus, em seus rituais, quando, tomadas em êxtase, portavam fogo no alto de suas cabeças e este não a queimavam.

Outro aspecto relacionado a Dionísio diz respeito ao disforme, ao feio: "A feiura é meu estandarte de guerra". Para Nietzsche, a pulsão dionisíaca está relacionada ao feio na medida em que retrata o gosto pelos horrores do existir, pelo aspecto cruel do mundo, experimentado pelos gregos na época trágica. Esse anseio pelo grotesco, como forma de perceber a existência em sua face terrível, serve como motivo para afirmar a vida, ao invés de negá-la.

---

[149] A perspectiva dionisíaca do Nietzsche passa por transformações ao longo de sua produção. Na primeira fase, segundo Lebrun (1985) Dionísio carregava resquícios da metafísica de Schopenhauer em que o mundo era bipartido entre ser e aparência, vontade e representação. Já o segundo Dionísio é um deus bifronte, pois integra em si os traços do apolíneo, simbolizando a unidade dos contrários.

Há ainda, nesse fragmento, uma visão dionisíaca da existência, quando o sujeito afirma a vida, dizendo sim reiterado ao destino: “Eu amo a minha cruz, a que dolorosamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite” (AV, p. 46). Encontram-se, aí, reverberações do *amor fati* nietzschiano, amor ao destino. Amor à vida como ela é, ainda que esta venha imbuída em sofrimentos. Entretanto, não se trata de amar o sofrimento, mas a vida que não existe sem ele. O *amor fati*, ao invés de desviar o olhar diante dos sofrimentos, é o assentimento, o dizer sim para com a realidade. Não uma resignação em face da fatalidade inelutável, mas, do contrário, a aceitação alegre, e mesmo o fato de sentir a necessidade como uma forma de beleza.

> Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num alegro com brio” (AV, p. 94).

Como que em transe, o sujeito da enunciação interrompe sua escrita num ato de prazer intenso. Antes disso, anuncia reiteradamente ao leitor esse descanso sabático: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está na entrelinhas” (AV, p. 114). Logo em seguida, a frase se repete: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (AV, p. 115). Por fim, a última frase do texto reafirma essa continuidade: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (AV, p. 115). O texto não se fecha, como um círculo a se repetir insistentemente. O adjetivo final “enfeitiçada” automaticamente remete ao início do texto “É com uma alegria tão profunda” denunciando um ciclo inconcluso, mas que se retoma, que se replica infindavelmente. O sujeito da escrita atravessou o processo num estado de arrebatamento, ofertando ao leitor o produto de sua orgia criativa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Clarice Lispector, no exercício da escrita, o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, despir o homem aos outros homens. E, ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal. Ainda segundo a ficcionista, a "literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre o sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida" (LISPECTOR, *apud* BORELLI, 1981, p. 73). Ao longo de sua produção, a escritora soube expor a alma humana com suas vicissitudes, pondo em primeiro plano as inquietações que atravessam e que sustentam o ser humano. Com sua literatura, Clarice Lispector não só nos conduz a questionar o sentido da vida, mas também nos permite vislumbrar novas formas de se colocar no mundo. Neste trabalho que por agora se encerra, percorremos o universo ficcional da autora e deparamo-nos com seus personagens instalando um modo de se pôr diante da vida. Nessa escolha, que é sempre a do sacrifício, como nos assevera a narradora de "A quinta história", a vida em sua potencialidade é sempre o horizonte maior para o qual tudo converge. E é também o que as personagens, na sua maioria, escolhem. Segundo Antonia Herrera (1999, 1996), os romances de Clarice Lispector terminam com um grande sim, afirmativa incondicional da vida e da existência.

Ao isolar o fenômeno da repetição e verificar como ele se processa na obra de Clarice Lispector, parti da hipótese de que esse era um recurso usado para afirmar a vida. Tomei como *corpus* principal para análise três romances da autora: *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Embora nossos esforços interpretativos estiveram concentrados nesses três livros, fiz incursões em vários outros textos da autora com o intuito de comparar/contrastar o elemento de análise com as obras do *corpus* primeiro. Nesse sentido, abarquei textos das três fases[150] da obra clariciana e pude perceber como o tema da repetição perpassa sua produção em sua totalidade. Clarice constrói ao longo de sua escrita, uma verdadeira poética[151] da repetição, na medida em que adota esse fenômeno como recurso não

[150] Conforme Benedito Nunes (1989), a ficção de Clarice Lispector passou por duas fases quanto à receptividade dos leitores brasileiros. A primeira começa com a publicação de *Perto do coração selvagem* em finais de 1943. A segunda começa com o aparecimento de *Laços de família*, quando conquista o público universitário e despertou interesse pelos outros livros da autora. A última fase de recepção se dá com a morte da autora em 1977, com o surgimento de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

[151] Tomo poética aqui no sentido de "determinado entendimento de poesia – ou de literatura em geral – característico de certo autor, época ou gênero literário, depreensível das obras por meio da análise" (SOUZA, 2006, p. 164).

só enquanto aspecto estilístico (aliás, já bastante explorado pela crítica), mas principalmente, como fenômeno psíquico que mobiliza as personagens e – consequentemente – o próprio enredo. Quer seja em sua dimensão simbólica (retorno dos signos, insistência do desejo), quer seja na sua vertente real (encontro traumático com a falta), a repetição atravessa todo o universo ficcional da autora, essa cantilena do mesmo e do outro, canto monótono e afirmativo, cuja sedução nos prende em seu tecido narrativo também emaranhado por fios discursivos advindos de outros textos.

Em *Perto do coração selvagem*, a repetição dá-se, principalmente, no âmbito do desejo insatisfeito que relança continuamente a protagonista em constantes investidas sobre o coração selvagem que se mostra e se esconde num jogo perene que oscila entre gozo e sofrimento. Nessas metamorfoses do desejo, Joana articula a fantasia e a transferência como estratégias para aplacar uma falta estruturante, jamais tamponada. Como não consegue resolver essa tensão, a heroína viaja, apontando para uma repetição como condição para viver de novo e, desse modo, ela afirma a existência, diz sim a vida e ao desejo. A repetição é, nesse livro, uma re-petição, um pedido que se renova com insistência[152], mas jamais atendido. Trata-se de uma demanda sempre reiterada, cantilena recomeçada e afirmada.

Em *A paixão segundo G.H.*, a repetição é representada como força que impele o sujeito às origens, retorno ao começo do "ser". Se no primeiro romance Joana é lançada para frente, em busca do objeto totalizador, aqui a personagem faz o caminho de volta, numa Odisseia negativa[153] e primordial. Constrangida a repetir, a narradora faz seu caminho de volta, perde sua configuração subjetiva e depara-se com o real em sua miséria. O que sustenta a repetição nesse capítulo é a expressão de uma vontade de recomeçar a partir do nada, força que põe em questão o ser para continuar criando novas formas. A vida, "indiferença titânica" interessada em caminhar, precisa ser repetida, necessita ser desarranjada para que novos sentidos sejam criados. A atitude da heroína, apesar da resistência inicial, é a de um sonâmbulo, a de quem não foge a esse chamado vital, e que, apesar do risco, entrega-se a essa potência disfórica. Nesse posicionar-se diante da vida, G.H. também aceita o destino, afirma o existir com suas contradições.

Por fim, em *Água viva*, livro que evidencia o gesto repetido no ato do fazer poético, a repetição é tomada como condição mesma dessa escrita nômade. Repetir é procurar no seio da

---

[152] Colette Soler (2006) refere-se a essa grafia (re-petição) usada por Lacan em "O aturdito" quando ele se refere ao transfinito da demanda.

[153] A ideia de uma Odisseia negativa é defendida por Rosenbaum (2006). Trata-se de "uma viagem de retorno à pulsão primordial com passagem inevitável pela ilha do mal, da qual o sadismo e suas vicissitudes seriam expressão e sintoma" (ROSENBAUM, 2006, p. 28).

linguagem um sentido que se mostra escorregadio, sempre outro. Metáfora da literatura, este empilhamento das palavras já ditas, o texto em análise é o lugar onde a repetição se faz continuamente, resultado da tensão entre o achar e o perder, jogo de máscaras entre fazer e desfazer-se. Aí a voz que narra mergulha na palavra e faz uma aventura fascinante e desesperada por existir. Nessa agonia ritmada pela alegria e pela dor, a protagonista-narradora, assume também o risco da metamorfose, faz um mergulho nas zonas abissais para experimentar a vida em sua força titânica e, por fim, assume os riscos dessa vida lacerada que se lhe mostra. Aí também a repetição, força irreconciliadora, produz uma cantilena insistente, conduzindo a personagem a um trânsito contínuo, retomado.

Nesse percurso, tomei como teoria de base a Psicanálise, ciente de que esse campo discursivo alia-se à Literatura na compreensão do humano. Tanto a Psicanálise quanto a Literatura configuram-se como práticas que experimentam a linguagem como material primário e voltam-se para as paixões humanas em suas incoerências. A crítica de base psicanalítica busca ler a profundidade e a complexidade do texto literário, evidenciando suas implicações mais complexas e as multiplicidades e contradições aí presentes. Nesse entrecruzamento discursivo, a Psicanálise pode oferecer instrumentos, princípios e meios capazes de auxiliar numa leitura mais precisa da Literatura. Os dois campos discursivos, portanto, resguardado as suas especificidades, imbricam-se e se aproximam, como sugere Bellemin-Noël no fragmento que agora transcrevo:

> Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência em alguma parte. O fato literário só vive de receptar em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las. O conjunto das obras literárias oferece um ponto de vista sobre a realidade do homem, sobre o meio onde ele existe tanto quanto sobre a maneira como ele capta ao mesmo tempo este meio e as relações que mantém com ele. Este conjunto é uma série de discursos e uma concepção do mundo: os textos e a cultura sem interrupção. A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que reconstroem o psiquismo profundo, e modelos de decifração. Se o corpo dos textos e o instrumental teórico pertencem a ordens diferentes da realidade (um material contra os instrumentos de investigação), é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-letras e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos leituras. Literatura e psicanálise 'lêem' o homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico. Elas se assemelham mais profundamente por excluírem qualquer metalinguagem: não há diferença entre o discurso que se faz sobre elas e os discursos que as constituem. Sabe-se que nunca chegaremos a nos desligar verdadeiramente daquilo de que falamos, e entretanto fixamos como finalidade chegar a verdades falando do homem que está falando (BELLEMIN-NOËL, 1978, p.13).

Foi a partir da Psicanálise que constatamos as muitas facetas da repetição representadas nos textos lispectorianos. Aqui isolei alguns fenômenos em que ela aparece. Levando em consideração as suas duas vertentes determinadas por Lacan (*tiquê* e *automaton)*, no primeiro capítulo, por exemplo, priorizei a sua vertente simbólica. Enfatizei o estudo do desejo como eterna e incansável investida sobre o objeto que, por sua vez, é sempre metonímico. Outro mecanismo manifesto dessa face da repetição aí isolado foi a brincadeira infantil e a transferência. Já no segundo capítulo, investiguei as duas faces desse fenômeno, tanto sua face simbólica (insistência dos mesmos signos – a falta), quanto na sua face real (o encontro de G.H. com o real da falta). Seguindo o fluxo da narrativa, priorizei a vertente real já que o texto caminha para esse grande encontro/desencontro. Por fim, no último capítulo, concentrei minha atenção novamente nas duas vertentes da repetição, embora tenha me debruçado mais detidamente na função de *atutomaton*, quando evidenciei como a narradora, na tentativa angustiada por existir, repete, na diferença, outros textos, outras palavras, outros signos. Portanto, as análises debruçaram sobre o aspecto interno da repetição. Na perspectiva kierkegaardiana (que utilizamos em algum momento no capítulo primeiro), a repetição pode ser externa e interna (retomada ou repetição diferencial). Apesar de a primeira aparecer com certa frequência na obra da autora (penso aqui os percursos inacabados de Joana, Virgínia, Lucrécia, etc), priorizei a segunda forma, quando as iterações se dão no mundo subjetivo das personagens.

Em todos esses fenômenos, ao longo das análises, observamos a presença de uma cota de prazer intenso aliado, por outro lado, a um certo sofrimento, o que não inibia as personagens a recuarem em seus propósitos. Joana, G.H. e a narradora de *Água viva*, apesar de conscientes da *via crucis* da trajetória, enfrentaram o *fatum*, realizaram seus percursos de maneira afirmativa. Isso nos permite defender a ideia de que a repetição, na ficção de Clarice Lispector, presta a uma maneira imperativa de afirmar a vida, esse gesto repetido de querer de novo a mesma coisa, com a mesma intensidade, com a mesma potência.

Outro elemento que se fez visível ao longo dessas análises foi a profunda solidão que acompanha essas protagonistas em seus percursos. Desprovidas de consolos metafísicos aos quais parecem negar, às heroínas cabem apenas caminhar consigo mesmas, com suas dores e alegrias, com a certeza de que a vida consiste em rolar pedra continuamente. A palavra, arma necessária nessa jornada, acaba por intensificar esse sentimento quando as distancia do mundo e de si mesmas. A maçã restará sempre no escuro, mesmo quando há o brilho de uma estrela enferrujada que lampeja em torno desse coração selvagem. Mesmo em noite de água viva, o sopro de vida é sempre uma pulsação, uma felicidade clandestina que se dá a ver no instante fugaz. Esta é a *via crucis* desse corpo pulsional, cidade sitiada por uma cárie, por uma legião

estrangeira que o torna cindido, fragmentado. Entretanto, malgrado toda essa impossibilidade, as personagens permanecem no jogo inacabado, mantém-se na arena e aí constroem sua morada. A morada do ser é na travessia que, por sua vez, implica tornar a fazer, dizer mais uma vez, tentar simbolizar. "O sujeito, além de toda lei, está condenado a repetir" (LACHAUD,1997, p. 243). Portanto, o que lhes sobra é a vida em sua face mais crua. É preciso, qual Tântalo, retomar sempre seu projeto, num trabalho alegre e feliz. Como já salientara Benedito Nunes (1989), as personagens claricianas demonstram um interesse apaixonado pela existência, o que as impele para a vida.

Compreendemos que, apesar de todo esforço dedicado ao estudo da repetição na obra de Clarice Lispector, essa nossa cantilena não deu conta de muitos aspectos. A primeira dessa lacuna diz respeito à não abordagem de alguns livros da autora como *A via crucis do corpo*, *Onde estiveste de noite* e os considerados livros infantis (*A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade*, *O mistério do coelho pensante* e *Como nasceram as estrelas*). Apesar de nosso trabalho centrar-se em três romances, tomamos outros textos como periféricos, ainda que rapidamente, o que nos possibilitou acompanhar o desdobramento da temática em seu universo ficcional. A escolha desse *corpus* periférico se deu por conta da intimidade com tais textos e pelas pistas deixadas pelos críticos.

Outra necessidade que se impôs ao longo das análises foi a possibilidade de trabalhar o aspecto ritualístico da repetição, o que não fizemos em virtude do tempo e da exigência de se explorar outros aspectos. Entretanto, verificamos esse traço em sua recorrência em textos como *A paixão segundo G.H.*, "Uma história de tanto amor", "O crime do professor de matemática", "A repartição dos pães", etc.

Além disso, desejaríamos ter construído um último capítulo a fim de abordar o viés patológico da repetição. Segundo Juan-David Nasio (2013), há duas formas de se conceber a repetição. A primeira, a sadia, acontece quando o inconsciente nos impele a repetir serenamente os mesmos comportamentos bem-sucedidos. O inconsciente, nesse caso, é uma força de vida. Já a segunda forma, ocorre quando o inconsciente nos impele a repetir os mesmos erros e os mesmos comportamentos de fracasso. Aí o inconsciente é uma força de morte. Nesse caso, há um retorno compulsivo de um passado traumático que explode em comportamentos irreprimíveis, liberadores de tensão, por vezes violentos e sempre doentios. "Um passado ansioso por se exteriorizar repetitivamente, furando de um modo brutal a casca do eu para ali ganhar a forma de um sintoma ou de uma passagem ao ato" (NASIO, 2013, p. 40). Tive o desejo de verificar se isso se configura na escrita clariciana ou se, de alguma forma, essa noção de patológico é subvertida pela autora.

Portanto, por compreendermos que muita coisa ainda resta por dizer, esperamos que essas fendas possam ser tamponadas por outros trabalhos e que, a partir mesmo dessas lacunas, outras perspectivas possam ser tomadas. Como afirma a própria Clarice, em *Água viva*, que a "verdade última a gente nunca diz", o que aqui se concretizou foi apenas uma leitura entre as várias possíveis acerca das diferentes formas da repetição. Como fragmentos de desejos, esta tese seguiu uma perspectiva, recortando um todo em sua complexidade, a fim de tentar acercar esse coração selvagem que se mostra e se fecha em seus recônditos, em suas intermitências. Entretanto, como G.H. deparo-me, neste final de percurso, com a seguinte constatação: "Eu sempre havia pensado que a realização é um final - e não contara com a necessidade sempre nascente" (PSGH, p. 208). Agora "caminho em direção à destruição do que construí" (PSGH, p. 209), porque "A coisa é muito mais que isto" (PSGH, p. 191).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABES, Gilles Jean. *Uma tradução de 'Crise de verso', de Mallarmé*: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. *TRAD TERM*, 16, 2010, p.149-74.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud*: eterno retorno e compulsão à repetição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si*: uma leitura de *Objeto gritante* e *Água viva* de Clarice Lispector. 2007. 225f. (Doutorado Letras: Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007.

AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a aurora de uma nova ética*. São Paulo: Humanitas; Ijuí; Unijuí, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHÉS, Jean-Louis. Ártemis. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 95-9.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardino *et al*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. *S/Z.* Lisboa: Edições 70, 1999. (Coleção signos).

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1978.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. 2 ed. Porto: Mário Figueirinhas Editor, 1996. Vol. 1 (A-H).

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Vol I A-I. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A narrativa literária: um jogo de espelhos. Belo Horizonte, *O eixo e a roda*, v. 21, n. 01, 2012, p. 109-115. Jan./jun.

BRAUNSTEIN, Nestor. *Gozo*. Tradução de Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.

BRUNEL, Pierre. Sísifo. . In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 840-6

BRIGHT, John. *História de Israel*. Tradução de Luiz Alexandre Rossi e Eliane Cavalhere Solano Rossi. 7 ed. São Paulo: Paulus, 2003.

CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si*: doença e vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal. São Paulo: Paulus, 2012.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos.* 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125 – 31.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20 ed. Rio de janeiro: José Olympio, 2006.

CIXOUS, Hélène. Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 39-54, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COUFFIGNAL, Robert. Jacó. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 512-516

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidade*s. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

_____. *Le récit spéculaire*: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2 ed. Rio de janeiro: Graal, 2006.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. RÉS-Editora: Porto, s.d.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DINIS, Nilson. *Perto do coração criança*: imagens da infância em Clarice Lispector. Londrina: Eduel, 2006.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Introdução à leitura de Lacan*: o inconsciente estruturado como uma linguagem. Tradução de Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 1989.

_____. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Tradução de João Bastos e André Telles. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Editores, 1991.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia*: à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (Para ler Freud).

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryio, 1992.

EURÍPEDES. As bacantes. In: _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (A tragédia grega; vol. 5).

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. Le langage à l'infini. In:_____. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Quatro Gallimard, 2001. p. 278-89.

_____. Lenguaje y literature. In:_____. *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996. p. 63-103.

_____. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos Manoel de Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2009. Ditos e escritos, III.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 1991.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996a, v. IV e V. (Tomos I e II).

_____. Projeto Para Uma Psicologia Científica. In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e rascunhos não publicados***.** Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996b. v.I.

_____. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: _____. "*Gradiva" de Jensen e Outros trabalhos* (1906-1908). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996c, p. 187-204, v.IX.

_____. O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996d, v. XXI.

_____. Além do princípio de prazer. In: _____. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996e, v.XVIII.

FREUD, Sigmund. Transferência. In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (Parte III) (1915-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996f, p. 433-48. Vol. XVI.

_____. O futuro de uma ilusão. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996g, v. XXI.

_____. Totem e tabu. In: _____. *Totem e tabu e Outros trabalhos* (1913-1914). Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996h, v. XIII.

_____. Fixação em traumas – o inconsciente. In: _____. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise* (parte III) (1915-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1996i, vol. XVI, p. 281-92.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In:_____. "*Gradiva" de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1996j, vol. IX, p. 13-88.

_____. Escritores criativos e devaneios. In: _____. "*Gradiva" de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1996k, vol. IX, p. 131-43.

_____. Recordar, repetir e elaborar (1914). In:_____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ('O caso Schreber'), Artigos sobre a técnica e Outros textos (1911-1913)*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 193-209. Obras completas, volume 10.

_____. Observações sobre o amor de transferência (1915). In:_____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ('O caso Schreber'), Artigos sobre a técnica e Outros textos (1911-1913)*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 210-28. Obras completas, volume 10.

_____. Psicologia de grupo e análise do ego. In: _____. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996l, v. XVIII.

_____. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e Outros textos* (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

_____. Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1996m, vol. XVI, p. 281-92.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Sobre as afasias (1891); O projeto de 1895*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004 (Introdução à metapsicologia freudiana; v. 1).

_____. *Freud e o inconsciente*. 23 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. *Acaso e repetição em psicanálise*: uma introdução à teoria das pulsões. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *O mal radical em Freud*. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Além do princípio do prazer*: um dualismo incontornável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 (Para ler Freud).

GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la litterature latino-americaine, des Caraibes et africaine du XXe. siècle. Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Coleção Arquivos, v. 13), p. 161-95.

_____. *Clarice*: uma vida que se conta. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.

GROSSMANN, Judith. Os grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice. *Revista Tempo Brasileiro (Função da crítica)*, Rio de Janeiro, n. 60, p. 52-8, jan-mar. 1980.

GUEGUEN, Pierre-Gilles. A transferência como logro. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Orgs.) *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 93-107.

GUIMARÃES, Cláudio Dias. *Clarice Lispector e Friedrich Nietzsche*: um caso de amor fati. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra*: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

HERRERA, Antonia Torreão. *A ética da escrita literária:* por uma teoria dos valores morais no universo ficcional de Clarice Lispector. 1996. 232f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e

Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. O sentido e a lei: A paixão segundo G.H. *Qvinto Império*: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, nº 11, vol. 1, p. 47-56, ag. 1999.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. 3 ed. São Paulo: Iluminuras,1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*: as bases conceituais. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, vol. 1.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, vol. 2.

JULIEN, Philippe. *O manto de Noé*: ensaio sobre a paternidade. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

JUSTO, José Miranda. Introdução. In: KIERKEGAARD, Soren. Tradução de José Miranda Justo. *A repetição*. Lisboa: Relógio D'água, 2009, p. 09-22.

KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector*: entre o biográfico e o literário: uma ficção possível. São Paulo: EDUC, 2003.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 1995.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 469- 96.

_____. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 363 - 382.

_____. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: O olhar.

KIERKEGAARD, Soren. Tradução de José Miranda Justo. *A repetição*. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACHAUD, Denise. Repetição. In: *Dicionário de psicanálise*: Freud e Lacan, I. Trad. Leda Maria Fischer Bernardino et al. Salvador: Ágalma, 1997, p. 225-46.

LACÔTE, Christiane. Agalma. In: KAUFMANN, Pierre (Ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise*: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 15-8.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.

_____. *O seminário, Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O seminário, Livro 11*: *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *O seminário, Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. *O seminário, Livro 5*: *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge zahar Ed., 1999.

_____. *O seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O seminário, Livro 10*: *A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O seminário, Livro 6: O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In:_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 496-533.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. In: _____. *Nomes-do-pai*. (Trad. André Telles). Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 09-53.

_____. *O seminário – Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEAL, Carlos Eduardo. A arca dos homens. In: JULIEN, Philippe. *O manto de Noé*: ensaio sobre a paternidade. Rio de Janeiro: Revinter, 1997, p. 103-24.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dionísio. *Kriterion*, vol XXVI, n. 74/75, Belo Horizonte, 1985.

LÉON-DUFOUR, Xavier (Dir.) et all. *Vocabulário de teologia bíblica*. Tradução de Frei Simão Voigt. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

LIBOREL, Hughes. Fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 370-84.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*: ficção. 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Laços de família*. 29 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. *A bela e a fera*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Outros escritos (OE)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Correspondências*. (Org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *A legião estrangeira*: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *Para não esquecer*: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

_____. *A hora da estrela*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *A descoberta do mundo*: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. Correspondências. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Outros escritos*. ORG. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Um sopro de vida* (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

_____. *Correio feminino*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *A cidade sitiada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. Felicidade clandestina. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LURKER, Manfred. *Dicionario de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. Foucault, a filosofia e a literatura. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 360-368.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MAURANO, Denise. *A transferência*: uma viagem ao continente negro. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de formação em perspectiva histórica*: O tambor de lata de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico.* 10 ed. São Paulo: Paulus, 2011.

MEES, Lúcia Alves. *Abuso sexual*: trauma infantil e fantasias femininas. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2001.

MELIM, Nuno. *A linguagem em Foucault*. Lisboa. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2009.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007, p.229-34.

MELLO, Denise Maurano. *Nau do desejo:* o percurso da ética de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da Palavra*: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MEZAN, Renato. O estranho caso de José Matias. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 329-82.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2006.

NASIO, Juan-David. *A fantasia:* o prazer de ler Lacan. Tradução de André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *Por que repetimos os mesmos erros*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NESTROVSKI, Arthur. Catástrofe e representação. Porto Alegre: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, nº 15, p. 51-65, nov. de 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008a.

_____. *O anticristo*: maldição ao cristianismo: *Ditirambos de Dionísio*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 17 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*: uma leitura (des)construtora dos processos de criação das escrituras de Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres e Água viva. 1997. 266f. (Mestrado em Letras: Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1997.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates) p. 91- 139.

_____. A narração desarvorada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez, 2004, p. 292-301.

_____. *O drama da linguagem:* uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A clave do poético*. (Org. Victor Sales Pinheiro). São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio *et al*. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 269-81

_____. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 63-70, 1989.

_____. Introdução do coordenador. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la litterature latino-americaine, des Caraibes et africaine du XXe. siècle. Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Coleção Arquivos, v. 13), p. XXIV-XXXIII.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

OLIVÉ, Carlos. A transferência: um conceito fundamental. In: BARROS, Elias Mallet da Rocha *et al*. *Transferências*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 79-.94.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*: o romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. 3 ed. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. *O prazer da aprendizagem*. In: LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres. 19 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 5-12. (Apresentação).

PAZ, Rafael. Introdução à transferência. In: BARROS, Elias Mallet da Rocha *et al*. *Transferências*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 17- 46.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio *et al*. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 307-27.

PEREIRA, Lúcia Serrano. *O conto machadiano*: uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

PERNOUD, Régine. *Joana D'Arc*: a mulher forte. Tradução de Jairo Veloso Vargas. 4 ed. São Paulo: Paulinas, 2004. (Coleção testemunhas. Série santos).

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 181-198, 1989.

PEYRONIE, André. Dédalo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 216-21.

PRADO JÚNIOR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 21-9, 1989.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector*: uma poética do olhar. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*: episódios da vida romântica. Porto: Livraria Chardon – Lugan & Genelioux Editores, 1888, volume II.

RANK, Otto. *O duplo*: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz (Coord.). Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha explica).

_____. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006. (Estudos de Cultura; 17).

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97. (Debates, 7).

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 665-72.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline. Trauma. In: KAUFMANN, Pierre (Ed). *Dicionário enciclopédico de psicanálise*: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 558-9.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Clarice Lispector*: a travessia do oposto. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SAN JERONIMO. *Comentario biblico "San Jeronimo*". Dir. Raymond Brown, Joseph Fitzmyer, Roland Murphy. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1971.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. Laços de família e a Legião estrangeira. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 157-84.

_____. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives dela litterature latino-americane, Del Caraibes ET africane Du XXe. Siècle. Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Coleção Arquivos, v. 13), p. 237-57.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Lautréamont e o desejo de não desejar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 209-20.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. *O conceito de repetição em Freud*. São Paulo: Escuta, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelos caminhos do coração selvagem, sob o signo do desejo. *Tempo Brasileiro*, Rio de janeiro, n. 104, p. 83-100, jan.-mar.1991.

SEVERINO. Alexandrino E. As duas versões de Água viva. Campinas: *Revista Remate de Males*, nº 09, p. 115-18, 1989.

SGARBOSSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente*: com uma antologia de escritos espirituais. Tradução de Armando Braio Ara. 3 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

SHAKESPEARE, William. Hamlet: príncipe da Dinamarca. In: _____. *Obra completa*, volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1988, p. 529-619.

SILVA, Gilson Antunes da. *Fragmentos desejantes em devir*: uma leitura de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. 2010. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. A viagem, o desejo e a afirmação da vida em *Perto do coração selvagem*. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10C, p. 123-38, fev.2013. Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art9.pdf. Acesso em 09 jul. 2014.

_____. Pelas veredas do desejo: perspectivas éticas em *Perto do coração selvagem* à luz da filosofia e da psicanálise. ENCONTRO REGIONAL DE ESTUDANTES DE LETRAS, 11, 2009, Feira de Santana. *Anais do XI Encontro Regional de Estudantes de Letras*. Feira de Santana: UEFS, 2010, p. 01-10.

_____. O cenário da dispersão passional: matizes do infantil em Clarice Lispector. *Revista Inventário*, 9 ed. 2011. Disponível em < http://www.inventario.ufba.br/09.htm>. Acesso em 14 de maio de 2015.

SOLER, Collete. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUSA, Carlos Mendes de. Escrever o âmago. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 175-90.

_____. *Clarice Lispector*: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. Clarice Lispector: Pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUSA, Mauro Araujo de. *Nietzsche*: viver intensamente, tornar-se o que se é. São Paulo: Paullus, 2009. (Coleção Filosofia em questão).

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. Campinas: *Revista Remate de Males*, nº 09, p. 171-5, 1989.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.130/131, p.123-43, 1997.

STEINER, George. *Lições dos mestres*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TASCA, Norma. A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la litterature latino-americainr, des Caraibes et africaine du XXe. siècle. Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Coleção Arquivos, v. 13), p. 258-88.

TAVARES, Renata. *Do silêncio à liberdade*: uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Lacan*: operadores de leitura. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. *Com a morte nos olhos*: figurações do outro na Grécia antiga Ártemis, Gorgó. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. Campinas: *Revista Remate de Males*, nº 09, p. 207-09, 1989.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectivas: FAPESP, 2003 (Estudos).

WOTLING, Patrick. *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.