

Do gesto repetido ao gozo afirmativo: a escrita da repetição em *Água viva*, de Clarice Lispector

Gilson Antunes da Silva*

Resumo

Objetiva-se evidenciar como, por meio da repetição, opera-se a passagem para um gesto afirmativo em *Água viva*, de Clarice Lispector. Tomo como hipótese a ideia de que, pela ação iterada, o sujeito que narra, faz um mergulho na pulsão dionisíaca para afirmar a tragicidade da vida. Para sustentar essas ideias, leio a obra sob um viés comparatista, à luz dos pressupostos teóricos advindos da Psicanálise de orientação lacaniana e da Filosofia nietzscheana. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica que entrecruza o discurso literário com outros saberes, numa perspectiva interdisciplinar e comparatista.

Palavras-chave: Repetição; Gesto afirmativo; *Água viva*; Clarice Lispector.

Introdução

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*, que, no começo, era o caos, onde reinava um

* Possui graduação em Filosofia (Bacharelado) pela Universidade Católica do Salvador (2004) e em Letras Vernáculas (Licenciatura) pela Universidade do Estado da Bahia (2009). É especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (2007) pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia, em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (2017) pela Universidade Metropolitana de Santos e em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (Instituto de Psicanálise da Bahia/ Faculdade Bahiana de Medicina e Saúde Pública). Mestre em Letras e doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Estuda a obra de Clarice Lispector sob uma perspectiva interdiscursiva, entrelaçando Literatura, Psicanálise e Filosofia. Debruça-se sob os seguintes aspectos: representação, desejo, falta, retorno, repetição e devir. Participa do Grupo de Pesquisa Literaturas, Culturas e Ambientes (GLICAM) no Instituto Federal Baiano (Valença) e atua na linha de pesquisa Literatura e Cultura do Baixo Sul da Bahia, investigando as produções literárias dos autores dos municípios que integram essa região. E-mail: gilsonfi@bol.com.br

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 arcaico 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), esse homem, 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.

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. Esta noção encontra-se no orfismo, no pitagorismo, em Anaximandro, em Empédocles, em Heráclito e nos estoicos. Para eles, tudo que foi retorna no mesmo, de forma infinita. Essa perspectiva 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).

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. Roza 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).

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.

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 accidental 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*).

O tema da repetição com seus vários desdobramentos (insistência da cadeia significativa, 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 recalado (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 dionisiaca) 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 (SILVA, 2015).

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 linguagem um sentido que se mostra escorregadio, sempre outro. Metáfora da literatura, este empilhamento das palavras já ditas, esse texto clariciano 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.

Objetivo, neste texto, evidenciar como, pela repetição, opera-se a passagem para um gesto afirmativo na obra *Água viva*, de Clarice Lispector, de 1973. Parto da hipótese de que, pela ação iterada enquanto gozo diabólico, o sujeito que narra, ao mergulhar na pulsão dionisiaca, afirma a tragicidade da vida, num gesto de heroísmo desesperado. Para sustentar essas ideias, leio a obra, sob um viés comparatista, à luz dos pressupostos teóricos advindos de dois campos do saber: da Psicanálise, valho-me de conceitos como gozo, real, repetição, pulsão; da Filosofia nietzscheana, utilizo noções como afirmação da vida, *amor fati* e pulsão dionisiaca. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica que entrecruza o discurso literário com outros saberes, numa perspectiva interdisciplinar e comparatista.

Um sonâmbulo que simplesmente vai: do tropeço no real ao gozo da escrita

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. 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:

[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa (LISPECTOR, 1999a, 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 (SANT'ANNA, 1990, p. 178).

O sujeito repete, numa perspectiva 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 retornar ao 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” (LISPECTOR, 1999b, p. 37, grifo nosso).

Na acepção psicanalítica mais resstrita, 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. Há uma insistência perene em relação ao *jouissance* do 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, por meio 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).

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” (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, p. 13).

A própria escrita em si já se configura como jogo, embate entre o vazio e o pleno, luta entre Apolo e Dionísio, lugar de contenda e, conseqüentemente, jogo de forças e cenário ideal da repetição. Rogério Miranda de Almeida (2005) pensa a repetição na escrita como lugar da encenação da compulsão à repetição, espaço 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 infundável 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” (LISPECTOR, 1973, 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 direito, 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. (LISPECTOR, 1973, 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 quando diz:

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. (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, 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. Segundo esses 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. É, ainda, efeito substitutivo da pulsão, caminho de satisfação de uma força sempre insatisfeita. Em crônica publicada em *Para não esquecer*, Lispector associa o ato de escrever com a figura do cavalo, quando reflete 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 (LISPECTOR, 1999b, p. 78, grifo nosso).

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 (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, p. 22). O que se tem, em seguida, 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 carnavais 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 (LISPECTOR, 1973, 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 semânticos relacionados a aspectos do dionisiaco, como “nodosas 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 sobrepõem, 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 dionisiaca. 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 chave do poético* (2009), Clarice

Lispector singularizou a ficção moderna em nossa literatura. *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. Não há mais a representação de retratos íntegros de indivíduos, mas imagens borradadas de sujeitos fragmentados, traços errantes de uma individualidade problemática. A pessoa humana é desmontada juntamente com sua certeza cartesiana.

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, “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 represen-

tação 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 representação. 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, fluído 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.

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 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 (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, p. 23). Tal como Odisseu, 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 (LISPECTOR, 1973, 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 (LISPECTOR, 1973, p. 15).

Atraída por uma força incontrolável, 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* (1996) que o real encontra passagem, emergindo para o sujeito em um detalhe. Na ficção de Clarice Lispector, o sujeito 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 (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, 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 preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre (LISPECTOR, 1973, 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.

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 (LISPECTOR, 1973, 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. 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 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 (LISPECTOR, 1973, p. 36).

Nessa primeira intromissão de fatos, recortes alheios à temática maior da escrita, a narradora não consegue se desvencilhar muito do curso maior. Ra-

pidamente retoma a perspectiva adotada no livro e volta novamente ao problema da significação, ao drama da linguagem e ao problema do devir sógnico. E a escrita continua no seu enfeitamento. 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 (LISPECTOR, 1973, p. 39).

O verbo “quebrar” reforça o que se pontuou anteriormente: a necessidade de uma ruptura na tensão do gozo que se processo nessa viagem dionisíaca empreendida pela narradora.

A partir desse aviso prévio, o enunciadador 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 (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, 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 (LISPECTOR, 1999c, 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” (LISPECTOR, 1973, p. 24). Mas é acima de tudo, encontro com aleluias, pois “No fundo de tudo há a aleluia” (LISPECTOR, 1973, 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 crucificação 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 realza). A narradora de Clarice, portanto, não faz esse cami-

nho 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 apegava ao seu lado mais apolíneo. 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, continuada:

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 (LISPECTOR, 1973, 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 (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1973, 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, 2008, 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 travesia, ao longo do livro, estabelece-se 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 de chama. Sigo-a e me estralho. Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie (LISPECTOR, 1973, 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 espreguçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece (LISPECTOR, 1973, p. 76).

Nesse ato da escrita, em *Água viva*, o sujeito parece tocar as zonas da indifferenciação 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 (LISPECTOR, 1973, p. 39).

O sintagma “união com tudo” aponta para esse reencontro com a natureza, abolição da personalidade. A pulsão dionisiaca 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).

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” (LISPECTOR, 1973, p. 57). Diante dessa perda da humanidade na fusão com a natureza e sua reconciliação simultânea com a totalidade, a pulsão dionisiaca caracteriza-se ainda por uma mistura de horror e êxtase em que dor e prazer se aliam.

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** (LISPECTOR, 1973, p. 46-7, grifo nosso).

Há alguns aspectos que fazem ressoar a imagem de Dionísio 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. 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 dionisiaca 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.

Há ainda, nesse fragmento, uma visão dionisiaca 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” (LISPECTOR, 1973, 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 alegre com brio” (LISPECTOR, 1973, 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 nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1973, p. 114). Logo em seguida, a frase se repete: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1973, p. 115). Por fim, a última frase do texto reafirma essa continuidade: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1973, p. 115). O texto não se fecha, como um círculo a se repetir insistentemente. O adjetivo final “enfeitada” automaticamente remete ao início do texto “É com uma alegria tão profunda” denunciando um ciclo inconcluso, mas que se retoma, que se replica infundavelmente. O sujeito da escrita atravessou o processo num

estado de arrebatamento, ofertando ao leitor o produto de sua orgia criativa.

Considerações finais

Clarice Lispector constrói, ao longo de sua produção ficcional, uma verdadeira poética da repetição, na medida em que adota esse fenômeno como recurso não 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 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 (SILVA, 2015)

Em *Água viva*, a repetição se dá no âmago da linguagem, e a autora faz do gesto da escrita uma contínua e insistente procura por algo situado no mais além da representação. Presa no seu próprio cordão umbilical, a voz que narra enovela um canto iterado, ao mesmo tempo em que se enoda nos próprios fios que vai tecendo, embebida em dor, aleluias, em gozo dionisíaco. Imantada nessa pulsão, a narradora faz a experiência da laceração dionisíaca e, num gesto heroico, faz a

opção pelo devir, pelo retorno, pela vida. Do gesto repetido ao gesto afirmativo: esse é o percurso feito em *Água viva* e em outros romances claricianos, como *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, denotando que, em Clarice Lispector, o que interessa aos seus personagens, malgrado todo sofrimento e desamparo a que estão submetidos, é a vida em sua crueldade, o apego apaixonado à existência e em tudo que daí advém.

From the repeated gesture to the affirmative jouissance: the writing of repetition in *Água viva*, by Clarice Lispector

Abstract

The objective is to show how, through repetition, the transition to an affirmative gesture takes place in *Água viva*, by Clarice Lispector. I take as a hypothesis the idea that, through the iterated action, the subject who narrates dives into the Dionysian drive to affirm the tragic nature of life. To support these ideas, I read the novel from a comparative perspective, in the light of theoretical assumptions arising from Lacanian Psychoanalysis and Nietzschean Philosophy. It is, therefore, a work of bibliographic nature that intertwines the literary discourse with other knowledge, in an interdisciplinary and comparative perspective.

Keywords: Repetition; Affirmative gesture; *Água viva*; Clarice Lispector.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BRAUNSTEIN, Nestor. *Gozo*. Trad. Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Antônio M. Magalhães. RÊS-Editora: Porto, s.d.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryio, 1992.
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. IX, p. 13-88.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. (Org. Victor Sales Pinheiro). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97. (Debates, 7).

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.

SILVA, Gilson Antunes da. *Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector*. 2015. Xf. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.