

A PALAVRA REPETIDA EM CANTO GREGORIANO: REFLEXOS ESPECULARES EM *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR

THE WORD REPEATED IN GREGORIAN CHANT: SPECULAR REFLECTIONS IN ÁGUA VIVA, BY CLARICE LISPECTOR

Gilson Antunes da Silva¹³

RESUMO: evidencio como Clarice Lispector toma a figura do espelho e a utiliza como estratégia de repetição no livro *Água viva* (1973). A autora faz isso valendo-se do espelhamento narrativo (fios inter e intratextuais), da reflexão sobre a própria narrativa (*mise en abyme*), do uso metafórico da imagem do espelho (âmbito da fabulação e âmbito autoral) e no esboço de uma poética dos espelhos. Tudo isso converge para potencializar a estratégia da repetição na obra. A leitura do livro, a partir desse enfoque, é feita em cotejamento com outros textos da autora em que aparecem a imagem em pauta. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica, cujos procedimentos estão situados no campo da Literatura Comparada. Teoricamente, valho-me de suportes advindos da Teoria literária, da Psicanálise e da Crítica Literária. Uso, para tanto, teóricos como Jenny Laurent, Lucien Dällenbach, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Lacan, Gaston Bachelard e estudiosos da obra clariciana como Carlos Mendes de Sousa, Benedito Nunes, Olga Borelli, Teresa Montero Ferreira.

Palavras-chave: Espelho. Repetição. *Água viva*. Clarice Lispector.

ABSTRACT: In this paper, I evince how Clarice Lispector takes the figure of the mirror and uses it as a strategy for repetition in the novel *Água viva* (1973). The author does that using the narrative mirroring (inter and intratextual threads), the reflection on the narrative itself (*mise en abyme*), the metaphorical use of the mirror image (fabulation scope and authorial scope), and the sketch of a mirror poetics. All of this converges to enhance the strategy of repetition in the work. The reading of the novel, based on this focus, it is made in comparison with other texts by the author in which the image in question appears. It is, therefore, a work of bibliographic nature, whose procedures are located in the field of comparative Literature. Theoretically, I use support from literary theory, psychoanalysis and literary criticism. For that, I use theorists such as Jenny Laurent, Lucien Dällenbach, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Lacan, Gaston Bachelard

¹³ Doutor em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Letras (UFBA), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (FACCEBA), em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (UNIMES), em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (BAHIANA/IPBA), licenciado em Letras (UNEB) e bacharel em Filosofia (UCSal). Professor do IF Baiano (Valença), membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM). E-mail: gilsonfi@bol.com.br.

and scholars of clarician work such as Carlos Mendes de Sousa, Benedito Nunes, Olga Borelli, Teresa Montero Ferreira.

Keywords: Mirror. Repetition. *Água viva*. Clarice Lispector.

INTRODUÇÃO

Água viva: ficção (publicado em 1973), de Clarice Lispector, evidencia o gesto repetido no ato do fazer poético, e 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, esse empilhamento das palavras já ditas, essa obra 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 (SILVA, 2015).

Em *Água viva*, 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, a narradora nem vence, nem é vencida, mas continua no combate, em que vida e morte se abeiram e se revezam.

Esse livro clariciano 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... É escrita que se retoma, fios que se tecem, repetindo-se numa criação em processo. Trata-se de 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, o das vozes acumuladas na história.

Objetivo, neste texto, evidenciar como Clarice Lispector, em *Água viva*, utiliza a figura do espelho como estratégia de repetição. A leitura da obra, a partir desse enfoque, é feita em cotejamento com outros textos da autora em que aparecem a imagem em pauta. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica, cujos procedimentos estão situados no campo da Literatura Comparada. Teoricamente, valho-me de suportes advindos da Teoria literária, da Psicanálise e da Crítica Literária.

ÁGUA VIVA: REFLEXOS ESPECULARES ENCENADOS NO NARRAR

Clarice Lispector, na escritura de *Água viva*, 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 por meio 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 obsessivo¹⁴, 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, p. 38), o “significante está sempre a errar, a deslocar-se a mudar-

¹⁴ Carlos Mendes de Sousa (2012) 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.

se, a disfarçar-se, a transferir-se e a renovar-se”. Ainda segundo esse autor, 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 o publicar, 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” (LISPECTOR, 2005, 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 substituiu a profissão da narradora, passando de escritora à pintora que se arvorava 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.” (LISPECTOR, 2002, p. 285).

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, pelo ato de existir. Ao tentar dizer o indizível, “ele [o espelho] me arrasta para o vazio que para o vidente é seu campo de meditação” (LISPECTOR, 1973, 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-se como múltipla e periclitante em sua subjetividade: “[...] Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (LISPECTOR, 1973, p. 34). A narrativa, em si, constitui-se como essa mutação faiscante que reluz sobre si própria, gravitando em torno de um mesmo tema. Nesse sentido, forma-se, na superfície textual, um espelhamento infinito do narrar que se configura por meio dos fios inter e intratextuais.

No tecer desse caleidoscópio textual, a narrativa cai no âmbito da repetição por meio 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 atteste, au reflet de ses esquemes, combien le cycle présent au quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu – dont l'échevèlement d'ondée à mès 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)¹⁵.

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 clichê 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” (LISPECTOR, 1973,

¹⁵ “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).

p. 78). A água é, na acepção bachelardiana (1998), o espelho onde Narciso¹⁶ 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 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” (LISPECTOR, 1973, 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.

Narciso-narradora, em *Água viva*, não consegue encarar-se a si mesmo na sua beleza mortífera. O que o espelho movente lhe devolve está para além da identidade, muito além do mesmo, repetido em infinitos fragmentos de eus, despedaçados desde sua constituição. A narradora vê-se a si mesma dispersa na própria escrita que ela, a todo custo, tenta reconstruir. Apesar de não se encontrar nesse emaranhado de cacos, ela, qual Narciso, prende-se a essas imagens, enrolada num cordão umbilical que nunca fora cortado. É nesse jogo de *fort-da* contínuo que a narradora narcísica se prende para, aí mesmo, constituir seu ponto de gozo.

Em uma de suas primeiras crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, no dia 19 de agosto de 1967 (“A surpresa”), Lispector afirma que o gesto de surpresa diante do espelho é uma atitude inerente ao sujeito. Nessa atitude, ele se torna objeto e, para além do narcisismo, ela considera isso como alegria de ser, por revelar o puro gesto de existir.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chama talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo (LISPECTOR, 1999a, p. 23).

¹⁶ Um dos motivos clássicos associados à figura do espelho é o mito de Narciso, desdobrado, psicanaliticamente, no conceito de narcisismo.

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*.¹⁷ Segundo Ruth Silviano Brandão (2012), 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 meu).

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 ou 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

¹⁷ 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 autorreferencialidade 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).

de autocontemplação, deixa vir à luz uma construção que se estrutura como *mise en abyme*. Segundo Lucien Dällenbach (1977), este 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 mès *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).¹⁸

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)¹⁹. 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

¹⁸ 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 *Wilhelm 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. Nenhum 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)

¹⁹ “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”.

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 metadieético. Partindo desses pressupostos, continua o crítico, pode-se considerar a *mise en abyme* como uma citação de 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 indizível²⁰.

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

²⁰ 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* (1989), o crítico desenvolve esse aspecto. Nesses dois livros finais, Clarice Lispector encena-se como personagem, “inventa-se ao inventar a personagem”.

inquietações, quando se desdobram sempre outras. Esses procedimentos se dão no âmbito daquilo que chamo aqui de **cenar 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” (LISPECTOR, 1998a, p. 66). Ao levantar da banheira, Joana “é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (LISPECTOR, 1998a, 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 surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade” (LISPECTOR, 1998a, 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 lispectoriana²¹. 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” (LISPECTOR, 1999b, p. 68). Virgínia coloca-se diante do espelho numa procura

²¹ 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, aparece também com certa regularidade.

insistente por um rosto que não se dá a ver, “o rosto errava em sombras” (LISPECTOR, 1999b, 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” (LISPECTOR, 1971, 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 (LISPECTOR, 1980, 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 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, estágio 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; MAGALHÃES, 1981).

Em *Água viva*, Clarice Lispector faz uma reflexão teórica sobre os espelhos²². 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 lago²³. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. É quando penso que inexistente um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. (LISPECTOR, 1973, 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 (LISPECTOR, 1973, p. 77).

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

²² 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”.

²³ 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).

também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho” (LISPECTOR, 1973, 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” (LISPECTOR, 1978, 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 feita por 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 (LISPECTOR, 1978, p. 32).

É nesse mesmo espelho que a nordestina se pinta 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)” (LISPECTOR, 1978, p. 75). Aqui Macabéa já se vê como outra, estranhando-se em si mesma. Segundo Umberto Eco (1989, p. 18), “[...] 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”. 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-limiar²⁴, 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.

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” (LISPECTOR, 1999c, 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” (LISPECTOR, 1999c, p. 31). Apesar disso, não consegue captá-la e, conseqüentemente, apreender-se a si mesmo, já que “Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa” (LISPECTOR, 1999c, 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” (LISPECTOR, 1999c, 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” (LISPECTOR, 1999c, p. 65). Portanto, desse jogo especular em “zigzague”, 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

²⁴ 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.

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 chicletes 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 totalidade²⁵.

No plano autoficcional, Clarice Lispector transmuta-se em outras, traveste-se em suas personagens e se recria em alteridades diferentes, explicitando um desejo de autorrepresentar-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*, Clarice se duplica em o Autor e em Ângela ao mesmo tempo. Segundo Benedito Nunes (1989), Clarice, nessa fase final, torna-se personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro,

²⁵ 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.

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 tabloide à época e responsável pelo convite, Clarice 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 conhecê-la” (LISPECTOR, 1999a, 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” (LISPECTOR, 1999a, 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” (LISPECTOR, 1999a, 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 recomençar 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” (LISPECTOR, 1999a, 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” (LISPECTOR, 1998b, p. 334).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como água a se esvaír 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 infundável. *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. Desse embate, nasce a repetição, estratégia recorrente na obra clariciana (SILVA, 2015). Em *Água viva*, num gesto obsessivo em torno da palavra, a autora vale-se da figura especular para provocar aquilo que Benedito Nunes (1989) chamou de “a técnica do desgaste”, redundando em contínuas e permanentes retomadas sobre o mesmo ponto.

Vimos, neste texto, como Clarice Lispector estrutura *Água viva* a partir de técnicas de repetição. Constrói uma obra por meio da reescrita, advindos de “curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais” (ALONSO, 2017, p. 21), resultando num verdadeiro espelhamento narrativo.

Ao fazer uso da figura especular, a autora de *Perto do coração selvagem* apresenta uma voz que narra em multiplicidade subjetiva, um texto fragmentado e migrante, uma narrativa autorreflexiva e costurada (quando possível) por fios inter e intratextuais. Essa figura especular produz, ainda, uma reflexão sobre a constituição da

própria narrativa literária, evidenciando que a literatura, por si só, ora reflete o mundo, ora reflete-se a si mesma. Nesse sentido, a obra clariciana é uma autorreflexão permanente sobre o fazer poético, sobre a própria literatura.

O uso do jogo especular em Clarice, além de evidenciar uma obra estruturada em *mise en abyme* e refletir sobre a natureza da própria literatura, reflete duas inquietações fundamentais na obra clariciana: uma que se dá no plano da fabulação e diz acerca da busca, da inquietação e do desejo desencontrado de suas personagens; e outra que se dá no plano autoral, quando a autora se autoficcionaliza para se duplicar, para ser múltipla e plural.

Água viva, para além de trazer a inquietação no plano da fabulação, faz uma reflexão sobre o próprio espelho, acenando para a construção de uma poética especular. E, como tal, encena esse jogo de identidades por meio da própria narrativa, esse caleidoscópio que reflete os fragmentos, as multiplicidades, as alteridades e as diferenças.

REFERÊNCIAS

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.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999. (Coleção signos).

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

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.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

_____. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. B. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-37.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Correspondências*. (Org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *A cidade sitiada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. *A hora da estrela*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Correio feminino*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

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

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 360-368.

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

PRADO JÚNIOR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 21-9, 1989.

SILVA, Gilson Antunes da. *Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector*. 2015, 257f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.