



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Clarisse Boechat

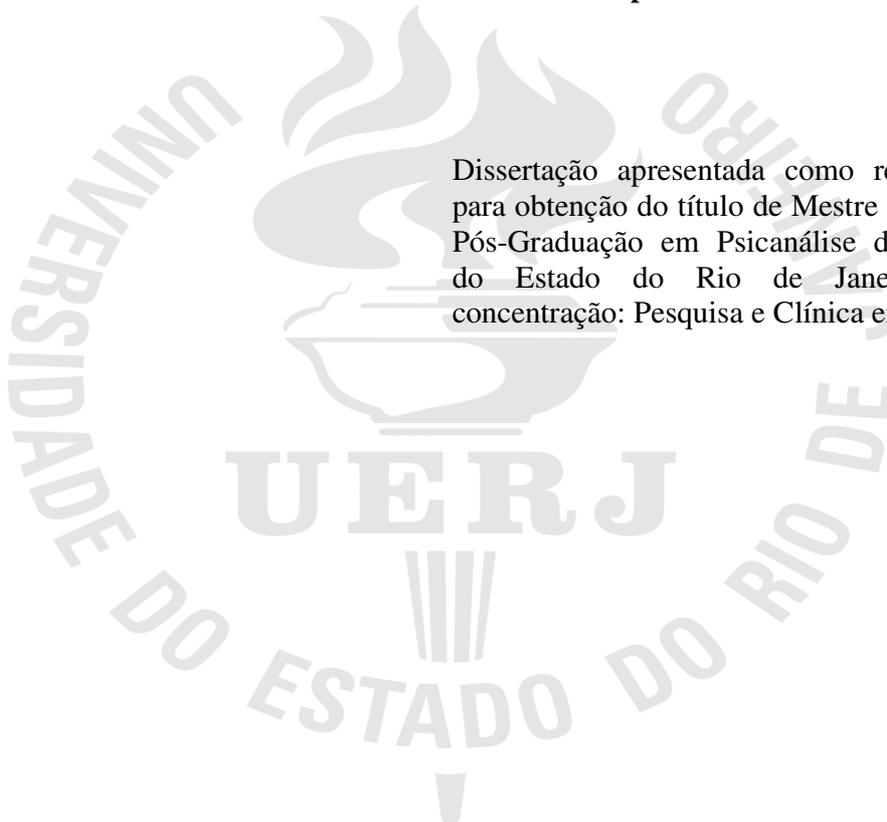
Estilo e escrita em Clarice Lispector

Rio de Janeiro
2014

Clarisse Boechat

Estilo e escrita em Clarice Lispector

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise.



Orientador (a): Prof.^a Dra. Marcia Mello de Lima

Rio de Janeiro
2014

Clarisse Boechat

Estilo e escrita em Clarice Lispector

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise.

Aprovada em 11 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. MARCIA MELLO DE LIMA (orientadora)
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof. SÉRGIO AUGUSTO LAIA
Instituto de Psicologia - FUMEC

Prof.^a Dra. HELOISA FERNANDES RIBEIRO CALDAS
Instituto de Psicologia - UERJ

Rio de Janeiro
2014

Ao Rodrigo Fraga.

AGRADECIMENTOS

Ao Rodrigo Fraga, por acreditarmos que já estava escrito, escrevemos inventando.

Aos meus pais, por me transmitirem o amor à palavra.

A Cláudia de Paula, pelo seu nanquim que me desenha interrogações. Pela presença.

A Patrícia Paterson, pela amizade, cadência nascida dos pássaros.

A Angélica Tironi, por peneirar pedrinhas palavreiras no crivo da doçura.

A Ana Lúcia Lutterbach-Holck, pelos vazios por onde se pode inventar riscos de voz.

Ao Sérgio Laia, pela generosidade das muitas palavras que como pá lavraram, sulcaram rotas.

A Heloísa Caldas, pelo rigor da leitura que faz furos no texto.

A Marcia Mello de Lima, pela aposta fundamental que me permitiu essa pesquisa. Por consentir com o risco.

Ao Programa de Pós Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por ter viabilizado essa dissertação.

À FAPERJ pela bolsa de incentivo a essa pesquisa.

Essa dobra de sombria renda, que retém o infinito, tecida por mil, cada um segundo o fio ou prolongamento ignorado seu segredo, reúne entrelaços distantes onde dorme um luxo a inventariar, estrige, nó, folhagens e apresentar.

Stéphane Mallarmé

RESUMO

BOECHAT, Clarisse. **Estilo e escrita em Clarice Lispector**. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Partindo da ampla gama de significações que o conceito de estilo comporta no transcorrer do tempo, definido como gênero, ornamento, desvio e norma, chegamos à definição de estilo como conjunto de índices que respondem às questões de atribuição, ou seja, ao estilo equivalendo a uma assinatura. Isso interessa particularmente à psicanálise, na medida em que o estilo corresponde a uma marca singular do sujeito que não se assimila ao que já estava estabelecido no campo do Outro da cultura. Tomando o conceito de estilo como o irreduzível de um sujeito, esta Dissertação aborda o estilo produzido pela escrita de Clarice Lispector como uma forma singular de dar tratamento, de inscrever o que se impõe como enigma em sua relação com a linguagem. A seleção de cinco livros de Lispector é feita a partir do que consideramos como marcos da depuração de seu estilo, nos quais a autora realiza uma forma de tratamento aos excessos de um gozo que lhe é próprio. A hipótese que pudemos confirmar ao fim do percurso é que a escrita de Lispector ganha o estatuto de artifício, por meio do qual a autora pôde “se virar” com os excessos de um gozo invasivo, permitindo-lhe se sustentar na vida, a partir de sua relação enigmática com as palavras. Clarice, disse Drummond, “veio de um mistério, partir para outro”.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Estilo. Escrita. Psicanálise.

RÉSUMÉ

En partant de l'ample gamme de significations que le concept de style comporte au fil du temps, définit comme genre, ornement, écart et norme, nous arrivons à la définition de style comme l'ensemble des indices répondant aux questions d'attribution, c'est à dire, au style comme équivalent à une signature. Cela intéresse tout spécialement la psychanalyse, dans la mesure où le style correspond à une marque singulière du sujet qui ne s'assimile pas à ce qui est déjà établi dans le champ de l'Autre de la culture. En prenant le concept de style comme l'irréductible d'un sujet, cette Dissertation aborde le style produit par l'écriture de Clarice Lispector comme une forme singulière de donner un traitement, d'inscrire ce qui s'impose comme énigme dans sa relation avec le langage. La sélection de cinq livres de Lispector est faite à partir de ce que nous considérons des points repères de la dépuración de son style, dans lesquels l'auteur réalise une forme de traitement des excès d'une jouissance que lui est propre. L'hypothèse que nous pûmes confirmer à la fin de ce parcours est que l'écriture de Lispector gagne le statut d'artifice au moyen duquel l'auteur a put « se débrouiller » avec les excès d'une jouissance envahissante, ce qui lui permit se soutenir dans la vie et ce à partir de sa relation énigmatique avec les mots. Clarice, dit Drummond, « est venu du mystère, partir vers un autre ».

Mots-clé : Clarice Lispector. Style. Écriture. Psychanalyse.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO	17
1.1	Por uma arqueologia	17
1.2	Breve panorama teórico	22
1.3	Buffon com Lacan	26
1.4	Em torno do objeto	35
2	A ESCRITA CLARICEANA	40
2.1	O não lugar e o gérmen do que já estava inscrito	40
2.2	O objeto olhar em <i>Perto do coração selvagem</i>	45
2.3	A radicalização do gérmen ou a “fatalidade de um dobre”	54
3	A PALAVRA COMO “QUARTA DIMENSÃO”	75
3.1	Escrita viva	83
3.2	Um enigma, “despenhadeiros”	92
4	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

“Estilo e escrita em Clarice Lispector”, título que escolhemos para esta Dissertação de Mestrado, toca em uma questão que a atravessa: o estilo produzido pela escrita de Clarice Lispector como forma singular de tratar, inscrever o que se impõe como enigma na sua relação com as palavras e a escrita no percurso da obra. Interrogamos o estilo que nela se delineia como uma forma de tratamento do excesso de um gozo invasivo a partir do que Lacan chamou de objeto *a*, a fim de recolher certo uso que essa escrita tem para ela. Importa-nos situar os fundamentos que norteiam este trabalho, pois, se a questão do estilo toca a prática da letra no âmbito literário, ela deve, todavia, ser diferenciada da aplicação da psicanálise à obra.

Em seu posicionamento quanto às relações entre a psicanálise e a arte, Jacques Lacan adverte que não se trata de aplicar a psicanálise nem à arte e nem ao artista, mas de aplicar, ao contrário, a literatura à psicanálise (CALDAS, 2007, p.15). Em sua homenagem à Marguerite Duras, Lacan lembra “com Freud, que em sua matéria, o artista sempre precede o psicanalista e, portanto, este não tem que bancar o psicólogo quando é o artista que lhe desbrava o caminho” (LACAN, 1965/2003, p.200).

A proposta que temos, ao nos determos sobre o uso que Clarice Lispector parece fazer da escrita, situa o objeto literário na vertente do sintoma por um viés diferente daquele das formações do inconsciente, que são os atos falhos, os esquecimentos e os chistes. Tal vertente se insere do lado do enigma, da cifra, de forma que, desta escrita, destaca-se justamente seu “poder de ileitura” (LACAN, 1969/2003, p.379). Não se tratando, portanto, de uma leitura psicologizante da autora.

É precisamente por este ponto ilegível, inalisável, que nos deixamos tocar. Para além das significações em jogo, buscamos recolher as incidências do objeto que dão corpo ao estilo clariceano, desatreladas da via do sentido. Neste contexto, ressaltamos que a presença enigmática do objeto *a* e do sintoma é tomada, na escrita de Clarice Lispector, como indicador da “presença de um sujeito que não é etéreo e não se limita aos significantes, pois se apresenta em carne e osso, isto é, com seu corpo” (CALDAS, 2007, p.18).

A esse respeito, Marie-Hélène Brousse (2007/2008, p.58) considera que “o artista, entendido como sujeito, apaga-se na obra. [...] No momento em que se põe em cena como sujeito,

ele se apaga, se produz como obra”. Isto leva a autora a perguntar se “o estilo não seria a recuperação do objeto com a condição de que seja o apagamento do sujeito” (BROUSSE, 2007/2008, p.62).

Nesta medida, entendemos com Jacques-Alain Miller (1998, p.102) que o conceito lacaniano do *falasser* contempla “o sujeito mais o corpo [...]”. O *falasser* ganha destaque no ensino de Lacan na medida em que ele começa a conceber o significante como causa de gozo do corpo vivo, muro sobre o qual se escrevem signos bizarros, asemânticos (LACAN, 1972-1973/2008, p.12). Nesta perspectiva, em *O seminário, livro 23: o sinthoma*, Lacan pôde dizer de Joyce que “o que ele escreve é a consequência do que ele é” (LACAN, 1975-1976/2007, p.77). Neste movimento em que se escreve a partir da escrita que se é, ao “dar iniciativa à obra”, o sujeito se desvanece. Contudo, a despeito de seu desaparecimento, as marcas que dão forma a um estilo passam a tecer o corpo da obra, conforme defende Sérgio Laia:

A formulação de Lacan, portanto, corrobora a proximidade entre a iniciativa das palavras que tomam corpo na obra, “a morte do autor” e a concepção psicanalítica do sujeito mortificado pelo significante. Contudo, o conceito de *falasser* põe em relevo o corpo que se deixa tomar pela dimensão do gozo que o afeta e que corporifica, no caso do poeta, do autor, as tramas onde vida e obra se entrelaçam (LAIA, 2001, p.102).

Lembramos que no *Seminário 23*, Lacan (1975-1976/2007), ao se voltar sobre o escritor James Joyce, recoloca a relação entre a psicanálise e a arte ao dizer do ponto comum que há entre elas: a produção de artifícios. Brousse ressalta que “nos dois casos, tanto o artista quanto o psicanalista fazem um caminho que os leva do sentido ao texto, isto é, o artifício. Lacan chega inclusive a considerar que o fim de uma análise, aquilo do que ela mais se aproxima, é o saber poético que é um artifício” (BROUSSE, 2007/2008, p.52).

Interrogamos assim – e esta é a nossa hipótese – se, no percurso da obra onde vemos se configurar seu estilo, a escrita de Lispector toma o estatuto de artifício, por meio do qual a autora pôde “se virar” com os excessos de um gozo invasivo, permitindo-lhe se sustentar na vida.

Para tanto, iniciamos nosso percurso no primeiro capítulo intitulado “Considerações sobre o estilo”, situando de forma mais abrangente diferentes acepções do conceito de *estilo*, desde a antiguidade até os dias atuais. Nesse capítulo, temos quatro itens.

No item “Por uma arqueologia”, retomamos as origens do termo *estilo* em áreas distintas do saber, como a história da arte, a sociologia, a antropologia, a linguística e a arte, a fim de

circunscrever os usos que esse termo carrega consigo quando propomos, especificamente, que há um *estilo* de escrita propriamente clariceano.

Em seguida, no item “Um breve panorama teórico”, nos detemos nos distintos matizes encontrados na retórica da antiguidade clássica acerca do estilo. A retórica, que situava o estilo ora como *ornamento*, ora como *desvio* em torno de uma *norma*, parece ter sido a precursora do trabalho ao qual, mais tarde, a estilística se lançará. Por outro lado, no viés da linguística que formulou duras críticas à estilística, defende-se a ideia do estilo como *assinatura*, ou seja, um conjunto de traços ou índices que responderiam às questões de atribuição e que permitiria apontar determinado autor. Essa concepção de estilo parece, a princípio, se alinhar com a colocação de George-Louis Leclerc, mais conhecido como Conde de Buffon, de que “o estilo é o homem”. Contudo, mediante uma análise contextualizada desta colocação, observamos que, ao fazer esta colocação de que o estilo é o próprio homem, Buffon teria em mente não a ideia de que cada homem cunharia seu próprio estilo. Contextualizar esta colocação retomada por Lacan em “Abertura desta coletânea” (1966/1998), texto que prefacia seus *Escritos*, é o objetivo do terceiro item do primeiro capítulo, “Buffon com Lacan”.

Tomamos o adágio buffonesco, “o estilo é o homem mesmo”, para situar a apropriação lacaniana realizada em “Abertura desta coletânea” (LACAN, 1966/1998). Neste contexto, Lacan sublinha que, para se falar em estilo, é preciso levar em conta Outro da linguagem como lugar de endereçamento, para o qual se dirige uma mensagem que transmite a singularidade do uso da linguagem por um sujeito diante da universalidade da língua. A idiosincrasia de um estilo está, então, diretamente associada ao que é da ordem do mais singular do sujeito – um resto indócil à assimilação pelo Outro, quer seja, o objeto *a*, tal como Lacan o concebe.

Logo, para finalizarmos o primeiro capítulo, apresentamos brevemente o objeto pequeno *a*, conceito que se modifica e atravessa todo o ensinamento de Lacan, sendo retomado inúmeras vezes sob diferentes enfoques. Restringimo-nos aqui a apresentá-lo sob a perspectiva de Lacan em *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005) – ou seja, o objeto *a* como resto da operação significante que constitui o sujeito em sua relação ao Outro – com o objetivo de localizarmos a forma pela qual o objeto *a* pode ser localizado nos livros de Clarice Lispector escolhidos nesta Dissertação de Mestrado.

O segundo capítulo, nomeado de “A escrita clariceana”, se deterá, por sua vez, em pelo menos dois livros de Clarice Lispector. Eles são considerados por nós como marcos da depuração

do estilo da autora, construído ao longo de sua obra. Esses livros foram escolhidos como momentos lógicos nos quais que se verifica o tratamento dado ao gozo por sua escrita – desde a incidência inicial de seu primeiro livro *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1944/1998), passando pela reiteração e pela depuração destes primeiros indícios no livro *A paixão segundo G.H.* (LISPECTOR, 1964/2009). O capítulo 2 está dividido em três itens.

No item “O não lugar e o germen do que já estava inscrito”, tomamos como ponto de partida o livro de estreia de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944/1998), para interrogar o que, do estilo da autora, já se encontra ali, ainda que sem o destaque daquilo que mais tarde veio a se constituir como seu estilo. Pode-se dizer que ali estão esboçadas questões relativas à nomeação, assim como ao inominável que por vezes é reportado ao animal, ao não-humano como limite da representação; ponto em que incide o objeto *a*.

O que incide e insiste como um inominável sublime no primeiro livro de Lispector será tomado no item “O objeto olhar em *Perto do coração selvagem*” como produção do objeto *a* na vertente privilegiada do olhar, tal como concebido por Lacan em *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), assim como em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1998).

No item “A radicalização do germen ou a ‘fatalidade de um dobre’”, nos voltaremos ao *A Paixão segundo G. H.* (LISPECTOR, 1964/2009), demarcando o que neles se apresenta como extração do objeto *a* e ressaltando o que esse livro comporta de continuidade e de ruptura na produção clariceana, assim como os cortes que demarcam, no feitio do texto, a falência do sentido, o aspecto assemântico no uso da língua.

A virada que este romance comporta pode ser depreendida do que a própria autora escreve: “Me reduzi ao que em mim era irredutível”. Ou: “Cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre” (LISPECTOR, 1964/2009, p.59-60). Dobre, viragem que, nesta Dissertação, tentaremos interrogar como índice de uma operação subjetiva realizada por meio da escrita.

No terceiro capítulo, “A palavra como ‘quarta dimensão’”, nos voltamos ao livro *Água viva* (LISPECTOR, 1973/1998), onde o estilo clariceano se apresenta em toda sua singularidade e a escrita ocupa um lugar fundamental. Em *Água Viva*, livro que passa por uma grande redução até ser publicado, a narrativa aparece corroída; o enredo, refratário, sítio em que a linguagem se volta sobre si mesma. Ali onde Clarice diz que se alimenta “da própria placenta” (LISPECTOR,

1973/1998, p.9), é também o lugar em que ela se volta, pela primeira vez, a escrever sobre o próprio escrever. Seria sua escrita se alimentando da apropriação de si mesma? No mais, ali ela também coloca a palavra como sua “*quarta dimensão*” (LISPECTOR, 1973/1998, p.11), o que parece ter tido consequências importantes que podem ser verificadas em *Um sopro de vida (pulsações)* (1978/1999). Tencionamos sustentar estes elementos no terceiro capítulo, dividido, por sua vez, em dois outros itens.

No item “Escrita Viva”, tomaremos os dois últimos livros de Clarice Lispector escritos por ela simultaneamente: *Um sopro de vida (pulsações)* (LISPECTOR, 1978/1999) e *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1978/1998). Em ambos, notamos com clareza que aquele primeiro movimento percebido em *Água Viva*, em que a escrita se volta sobre si mesma, é aqui radicalizado. Assim como, em ambos, percebemos uma passagem importante em que o objeto a privilegiado será a voz em detrimento do olhar – que teve destaque até então nos livros anteriormente tomados.

Nesses dois últimos livros, *Um sopro de vida (pulsações)* e *A hora da estrela*, temos a figura de um Autor que cria um personagem, dando-lhe vida pela escrita, pelo poder vivificante da palavra. E igualmente, nestes dois livros, desenvolve-se uma reflexão sobre o porquê se escreve, o como se escreve e o que é passível de ser escrito. Acima de tudo, uma dúvida assola os dois livros: o destino que cabe a cada uma das personagens principais, Ângela Pralini e Macabéa. Matá-las ou não é o grande dilema de seus autores, o Autor em *Um sopro de vida: pulsações* e Rodrigo S.M. em *A hora da estrela*. Contudo, a cada uma ficará reservada uma sorte diferente.

Outro ponto importante em relação a esses livros é que a linguagem usada em cada um deles se apresenta de forma muito distinta. Em *A hora da estrela*, para contar a história da modesta nordestina Macabéa, a linguagem usada chama inclusive a atenção da crítica por sua sobriedade. A estruturação deste romance, que se destaca no corpo da obra clariceana, segue uma forma mais estruturada, clássica, que não encontramos com frequência no estilo de Lispector. Em contrapartida, em *Um sopro de vida (pulsações)* haverá toda uma riqueza de termos elaborados, haverá toda uma vida psíquica de Ângela, que por sinal também é escritora, que em muito se difere da usada para falar de Macabéa.

Assim, toda a narrativa mais tradicional que percebemos em *A hora da estrela* é, ao mesmo tempo, desfeita por *Um sopro de vida (pulsações)*. É bem como se eles tivessem sido escritos paralelamente: *Um sopro de vida* com a mão esquerda e *A hora da estrela* com a direita.

E como as paralelas se encontram em um ponto no infinito, esse ponto que conecta esses livros que, aparentemente, parecem tão distintos, será o que trataremos no próximo item nomeado “Um enigma, ‘despenhadeiros’”, com o qual finalizaremos o terceiro capítulo.

Para concluir, no último item do Capítulo 3, “Um enigma, ‘despenhadeiros’”, nos voltamos ao último período da obra clariceana, no qual a escrita se impõe com uma materialidade sem precedentes. Os livros tomados para este trabalho são ainda *Um sopro de vida (pulsações)* e *A hora da estrela*. No primeiro, encontramos apontamentos insistentes e incisivos em relação à loucura de Ângela Pralini; e, no segundo, ainda que de forma mais sutil, também localizamos em Macabéa certo estranhamento que remete à mesma experiência da loucura, na medida em que ela é invadida por acontecimentos que nos evocam a fragmentação apresentada em muitos casos de psicose.

Juntamente com as insistentes referências à loucura, encontramos em ambos os livros uma longa e consistente série de apontamentos que vão ao encontro de um enigma que paulatina e irreversivelmente se impõe na obra clariceana. Retomamos então os apontamentos de Sérgio Laia (2001), em *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan, e a loucura*, a fim de circunscrevermos o enigma que se impõe em uma série de escritos surgidos, particularmente, no contexto literário do século XIX e XX. Com Foucault (1961/1972), através de *A história da loucura*, Laia perfaz um histórico da loucura e se volta às formas através das quais esse enigma passa a circular nas obras contemporâneas.

Laia considera que a loucura poderá retornar como obra: “graças a uma forma, a um modo, a um ritmo de apresentação da linguagem, o domínio da loucura é, nesse viés, a sua extensão, o seu desdobramento no espaço da obra que pode ser criada tanto por um louco, quanto uma espécie de reverberação do que nos impõe a loucura” (LAIA, 2001, p.33). Percebemos em Clarice Lispector todo um movimento que vai nesse mesmo sentido. Aos poucos, sua linguagem vai perdendo os lastros que a ligavam à comunicação – aquilo que nos primeiros livros é tomado como objeto sublime e inalcançável – para se tornar, no corpo de sua obra, uma invasão de gozo que a sobrepuja e toma materialidade na e pela escrita que se alinha na vertente daquelas que Laia considera como “fora de si”. O “fora de si”, segundo ele, evidencia a invasão da dimensão do gozo na escrita, fazendo com que o escrito seja impulsionado para fora de si, corporificando uma dimensão enigmática que evoca a loucura.

O gozo como marca da vida que as palavras escrevem e enlaçam, parece, tal como Laia propõe, transbordar do *corpus* do texto “para se inserir, inclusive, no corpo alheio do mundo” (LAIA, 2001, p.83). E foi precisamente o que aconteceu com Clarice Lispector, essa mulher enigma que, com o gozo fora de si que perpassa e trama sua obra, traça um estilo único para se inserir, definitivamente, no corpo da literatura brasileira.

CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO

1.1 Por uma arqueologia

Stilus ou *Stylus*, palavra de origem latina cujo correspondente em português pode ser traduzido por *estilo*, era originalmente um instrumento, estilete ou vareta, cuja haste de metal, madeira ou osso, tinha uma extremidade pontiaguda com que se entalhavam caracteres ideográficos em tábuas cobertas de cera, e cuja outra extremidade, em formato de espátula, tinha como função o apagamento de eventuais erros (RESENDE, 2002, p.42).

De certa forma, pode-se dizer que os diferentes usos que hoje a palavra *estilo* comporta, decorrem, também eles, de inscrições e apagamentos, modificações que ao longo de um tempo histórico intermitente e variável culminaram em certo desgaste do conceito de estilo em seu sentido original, assim como lhe acrescentaram outras significações que não estavam presentes em seus primeiros registros.

Estilo, palavra pertencente tanto ao léxico popular quanto à teoria literária, abrange áreas distintas do saber: a história da arte, a sociologia, a antropologia, a linguística, o estruturalismo e o esporte. Para citar alguns usos do termo *estilo*, pode-se ir de Aristóteles a Quintiliano, ou de Charles Bally, fundador da Estilística, aos linguistas Jakobson e Lévi-Strauss. Pode-se, inclusive, passar pelo sentido lato que a moda atribui ao estilo na conceituação de um “estilo de rua”, como a *street wear*, ou ainda, de forma mais abrangente, pode-se dizer de um “estilo de vida”, no senso comum.

A riqueza de matizes que o termo comporta é múltipla e não linear: longe deste conceito ter se despojado de significações ulteriores, à medida que seu uso era modificado, sobrepuseram-se distintas gamas de significados que merecem ser resgatados e discutidos, caso se pretenda pesquisar questões que o envolvam.

Como nota Antoine Compagnon (1998/2010), em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, estilo é um dos termos que incorpora certo “demônio da teoria”, algo que escaparia ao nosso controle teórico, e que, a despeito de suas proscricções acadêmicas,

“sobrevivem na opinião geral”. Arraigados no vocabulário contemporâneo, são termos que vêm sempre à baila “logo que os censores relaxam a vigilância, mais ou menos como esses micróbios que julgávamos erradicados para sempre que voltam para nos lembrar que estão vivos” (COMPAGNON, 1998/2010, p.165-166).

Autores de diferentes campos do saber chegam inclusive a considerações convergentes no que tange ao desgaste deste conceito. O historiador de arte George Kubler, no livro *La forma del tempo* (1989), afirma que estilo é uma palavra cujo uso deteriorou-se até o limite da banalidade, pois, como acontece com a maioria das palavras, o potencial de valores semânticos que veiculam, relaciona-se mais além das intenções com que são usados ao tempo e suas marcas, que lhe mudam, para além da forma, os sentidos.

Assim, o estilo, efígie desgastada por passar de mão em mão, merece aqui que nos detenhamos sobre ele como em um trabalho arqueológico, na busca de seus primeiros registros temporais, de seus fundamentos. Jacyntho Lins Brandão, professor titular de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em seu artigo “Arqueologia da léxis” (2005), considera que fazer a arqueologia de um conceito é também reconhecer que sua origem exerce um poder em sua história, ao determinar certas acepções do termo que redimensionam o uso que dele fazemos.

Tais acepções já estão presentes nos registros referentes ao estilo, encontrados no latim como *stilus* ou *stylus*, no orador e retórico romano Marco Fabio Quintiliano no livro *Institutiones Oratoriae* (95 D.C./1887). De acordo com Huber Zehnacker e Jean-Claude Fredouille no livro *Litterature Latine*, a tradução mais apropriada para *Institutiones Oratoriae* não seria “Instituição Oratória”, mas sim “A educação do Orador”, título onde o termo *stilus* figura inúmeras vezes, em distintas acepções dentro de alguns eixos principais, dentre os quais se destaca o estilo como “*modus dicendi*” (ZEHNACKER e FREDOUILLE, 2005, p.274).

Em Quintiliano (95 D.C./1887), o estilo se caracteriza por ser o meio pelo qual se alcança um dizer apropriado com que se articula o discurso que se pretende elucubrar, vinculando-o à arte oratória na construção dos argumentos adequados em prol da persuasão. Enfim, o estilo, em Quintiliano, representa o marco oratório que retifica a escrita, dá fluência à capacidade de reflexão, além de vazão, naturalidade e consistência à improvisação.

Contudo, este não é o único sentido vinculado ao conceito de estilo nas *Institutiones Oratoriae*, se bem que, para o autor, este termo ainda está longe de ser considerado propriamente

um conceito, na medida em que ele o considerava apenas no sentido utilitário. No capítulo que introduz a arte da escrita, o autor exorta que a iniciação do aprendiz nas lições de escrita se dá pelo exercício do *stilus* em sulcos gravados em tijolos úmidos, que, depois de secos, servirão de molde para o exercício.

Nesta passagem *Stilus* pode ser tomado como o objeto mesmo, o estilete com que se realizam tais inscrições: “Quando, então, ele [o aprendiz] tiver começado a seguir os traços, não será inútil que sejam esses traços insculpidos, o melhor possível, em bloquetes, a fim de que o *stilus* seja conduzido através destes sulcos” (QUINTILIANO, 95 D.C./1887, p.23).

O *stilus* ali é o instrumento de escrita, o estilete, mas, em outra passagem, ele significa também as anotações escritas e a habilidade de escrever, que não é separada da importância da correção. “Segue-se a correção, parte dos estudos, de longe a mais útil: não é sem razão que se acredita que o *stilus* não age menos quando apaga: é de sua operação acrescentar, suprimir, mudar” (QUINTILIANO, 95 D.C./1887, p.193, grifo do autor).

Em relação à correção, vale a pena lembrar que em sua materialidade instrumental – constituição e forma – o objeto *stilus* era o mesmo com o qual se escrevia e se apagava, acrescentando-se a estas operações a cera sobre a qual se escrevia. Por essa via, Quintiliano (95 d.C./1887, p.198) associa a escrita com a modelagem: assim como se pode trabalhar ideias e construir diferentes escritas com as palavras, igualmente se moldam diferentes imagens com a cera.

Quintiliano (95 D.C./1887, p.193) também fala sobre a importância do tempo de repouso do texto, que permite certo distanciamento e renovado senso crítico quando se retorna a ele para corrigi-lo. No entanto, adverte, isso deve ser feito com o justo cuidado para que as operações de revisão não deixem que o texto pareça exangue, exaurido e coberto de cicatrizes. O *stilus*, portanto, figura ali como o meio eficiente da expressão e da eloquência, meio que exterioriza e dá materialidade à sensibilidade, molda na cera a arte do poeta.

Em termos gerais, algumas acepções principais e matizes de sentidos podem ser depreendidos nas diferentes passagens onde o termo *stilus* se apresenta nas *Institutiones Oratoriae*: como objeto/estilete, o gesto de escrever, o exercício da escrita, o aprimoramento/refinamento do texto e o próprio texto escrito com tudo que lhe é pertinente (RESENDE, 2005, p.42). Tais acepções se refletem de alguma forma no uso que hoje é feito do

termo na ampla gama de significações que lhe são atribuídas, uma vez que algo do antigo uso de *stilus* é transposto ao uso que hoje se faz dele.

Por exemplo, a relação etimológica entre o estilo e a escrita é observada até hoje na língua francesa, na qual o termo *stylo* designa a caneta, a ferramenta contemporânea da escrita, enquanto que o termo *style* aparece como correlato direto de *estilo*. Para o escritor Haroldo de Campos (1989/1995), com o estilo ocorreu um deslocamento metonímico entre a ferramenta utilizada para o ato de marcar e a marca em si. Segundo este autor, o estilo que se alcança pelo instrumento “foi por um passe metonímico – por um transpasse de significantes – que o instrumento manual da escritura passou a designar a marca escritural mesma: o estilo” (RESENDE, 2005, p.176).

Houve ali um deslocamento entre a causa (o instrumento) e o efeito (o estilo), que posteriormente se refletiu entre o instrumento e o autor, aquele que produz um determinado estilo. Com o passar do tempo, por esse transpasse, tropeço semântico da língua, o autor se tornou causa do que antes era o instrumento, o estilo, demonstrando uma das formas pelas quais o termo carrega uma ampla gama de significados.

Parte deles pode ser depreendida também dos primeiros registros em grego para o termo *léxis*, que, entre outras expressões, pode designar o que entendemos por estilo. Os primeiros usos da *léxis* datam do século V a.C., encontrados em Ipócrates, Isócrates e Platão (IDELFONSE, 1997). Seguindo a leitura de Brandão em “Arqueologia da *léxis*” (2005, p.30), no momento em que *léxis* surge em Platão, ela entra em oposição a três eixos, sem que se sejam definidos claramente seus significados: à *práxis* ou ação, tal como em *A República*; à *ode* ou *canto*, tal como em *Leis*; e ao *lógos* ou discurso, conforme *Apologia*. Posteriormente, Platão amplia a concepção do termo que passa a significar “palavra” ou “expressão”, como em *Rhodiakà léxeis*, que literalmente pode ser traduzido por palavras ou expressão de Rhodes, em que se mostra manifesto o desejo de Platão ressaltar o traço próprio ao falar de Rhodes, seu estilo, tanto em termos fonéticos ou morfológicos, quanto nos aspectos semânticos (BRANDÃO, 2005, p.29).

O autor assinala que, ao tratar da música em *A República*, Platão privilegia o diálogo socrático que estabelece uma divisão entre a melodia e o *lógos*, a letra da canção, o poema. Em um movimento posterior, Sócrates admite a bipartição interna de *lógos* em *lógos* e *léxis*. Do lado do *lógos* é examinado “o que se deve dizer”, cabendo à *léxis* o “como se deve dizer”. Brandão acrescenta a opinião de Aristóteles na *Retórica*, quando se trata de diferenciar o *lógos* e a *léxis*: “Resta falar sobre a *léxis*, pois não basta saber o que é preciso dizer (*hà deî légein*), mas é

necessário também dizer como se deve dizer (*eipeîn hos deî*)” (ARISTÓTELES apud BRANDÃO, 2005, p.37, grifo do autor).

Brandão (2005, p.35) propõe que este “como se deve dizer” demarca diferentes *gêneros* de discursos poéticos a partir da forma com que são narrados, caracterizando assim três estilos: o elevado, o medíocre e o humilde. Neste contexto, o estilo é *norma* a ser imitada e pressupõe o uso de um cânone como modelo prescritivo, de acordo com o qual é estabelecido um julgamento de valor e adequação.

Contudo, a despeito da antiga retórica platônica propor que os estilos não eram em número infinito, mas se resumiam a três – conforme entende Compagnon (1998/2010, p.171) –, tal retórica distinguia, por exemplo, o estilo de Demóstenes e de Isócrates, ao afirmar que o estilo individual nada mais era que o estilo coletivo, mais ou menos adaptado ou apropriado à questão que se queria abordar. Assim era resolvido o impasse da comparação entre os três estilos admitidos pela retórica e os estilos individuais.

Vale notar que a concepção do estilo como *norma* não é a única admitida por Compagnon (1998/2010, p.166). Ao lado dela ele situa, por exemplo, as dimensões do estilo como *ornamento*, *gênero* e *desvio*. Pode-se verificar, portanto, que o estilo enquanto *norma* promulgava os critérios que separavam o joio do trigo, o bom do mau estilo, ou ainda, discernia o estilo apropriado para um determinado contexto.

Todavia, esse caráter prescritivo do estilo não deixava de ser concomitante ao conceito de estilo enquanto *desvio* de uma certa *norma*, ou seja, do estilo enquanto *ornamento*. Essa concepção implica pensar o estilo como invólucro de expressividade daquilo que, por si mesmo, é desprovido de expressão (DISCINI, 2004, p.12-13). Nesse caso, o efeito estilístico é visto enquanto afastamento realizado em maior ou menor grau pelo indivíduo, daquilo que é ordinário e comum. Ou seja, nesse viés de um uso individual, a *léxis* enquanto “como se deve dizer” aquilo que se diz, se caracteriza – argumenta Compagnon (1998/2010, p.165) –, como um ornamento que, de certa forma, se constitui como um *desvio* contra um uso neutro da linguagem.

Neste contexto, este autor (COMPAGNON, 1998/2010, p.166) assinala que Aristóteles, ao definir o estilo como *ornamento* e *desvio* em relação ao uso corrente da língua, já afirmava que, em uma frase, a substituição de uma palavra por outra conferia ao texto uma elocução mais elevada. Por um lado, haveria a elocução clara que se ligaria aos termos próprios e, por outro, uma elocução refinada que jogaria com o *desvio* e a substituição. Esta concepção *ornamental* do

estilo é evidente na retórica – como comenta Compagnon (1998/2010, p.165) – como uma variação contra um fundo comum:

O estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo *desvio* em relação ao uso neutro ou normal da linguagem. Algumas oposições binárias bem conhecidas decorrem da noção de estilo assim compreendida: são “fundo e forma”, “conteúdo e expressão”, “matéria e maneira” (COMPAGNON, 1998/2010, p.166).

Proveniente dos usos relativos ao estilo, encontramos um dualismo fundamental expresso, em última instância, no par linguagem-pensamento, que acaba por legitimar a noção tradicional do estilo como aquilo que difere as diversas expressões de uma mesma coisa, determinando diferentes formas de dizê-la. Compagnon diz que “há várias maneiras de dizer a mesma coisa, maneiras que o estilo distingue” (COMPAGNON, 1998/2010, p. 166, grifos do autor). É assim que o estilo, tanto no sentido de *ornamento* como no sentido de *desvio*, pressupõe a sinonímia enquanto a relação entre palavras sinônimas que expressam um mesmo pensamento de diferentes formas.

1.2 Breve panorama teórico

Os distintos matizes do termo *estilo* encontrados na retórica da antiguidade clássica e apreendidos de acordo com o que foi explicitado acima – como *gênero*, *ornamento*, *desvio* e *norma* –, não se desvinculam das diferentes acepções mais ou menos destacadas em seu uso posterior pela estilística. Herdeira do desaparecimento da retórica no século XIX, a estilística criada pelo suíço Charles Bally (1865-1947), aluno de Saussure – e seu sucessor na cátedra de linguística geral da Universidade de Genebra –, passa a se ocupar das questões relativas ao estilo.

Contudo, se a estilística se separou da retórica em sua natureza pragmático-prescritiva, e se ateuve ao estudo da expressividade em seu caráter descritivo-interpretativo, ela guardou em seu cerne algo daquele antigo dualismo conteúdo-forma que remonta diretamente à retórica e que fora então recolocado através da sinonímia.

Segundo Compagnon (1998/2010), na estilística tradicional o estilo é concebido pela distinção entre o dito e a forma de dizê-lo, ou entre o conteúdo e a forma de um texto. Por sua

vez, a sinonímia, entendida como a relação de palavras sinônimas, destaca, neste contexto, que é necessário que se possa dizer de várias maneiras uma mesma coisa, maneiras que o estilo diferencia. Sem se desvincular completamente da retórica, e retomando de certa forma a *léxis* como “o que se deve dizer”, até meados do século XX o enfoque da estilística francesa se deteve no uso particular, idiossincrático, que se pode fazer da língua na escolha de formas singulares para se dizer algo.

Vale ressaltar que na França, a estilística literária teve como objeto os grandes escritores franceses nos quais a escolha das formas de expressão caracterizava um estilo. A sinonímia, enquanto condição do estilo era admitida como a expressão insólita de algo que poderia ser colocado de diferentes formas.

Mas as críticas da linguística concernentes à sinonímia não tardaram a aparecer, pois, conforme percebe Compagnon, a sinonímia estava na raiz de todo o problema do estilo:

Esta condição [a sinonímia] necessária e suficiente do estilo seria logo rejeitada pelos linguistas, pois a seus olhos as variações estilísticas não são mais que diferenças semânticas. O princípio segundo o qual a forma (o estilo) variaria, ao passo que o conteúdo (o sentido) permaneceria constante é contestável (COMPAGNON, 1998/2010, p.175).

O que se colocava em questão era que, dizer algo de maneira diferente, na verdade, se constituía em dizer outra coisa, posto que dois termos nunca têm exatamente a mesma significação nem o mesmo sentido. Neste sentido, o estilo é, por essa crítica, esvaziado de toda substância. Na concepção de Compagnon (1998/2010, p.176), o essencial da crítica à sinonímia repousa sobre seu fundamento dualista, forma-conteúdo, pensamento-expressão, uma vez que a noção de *expressão* supõe que haja um conteúdo distinto dela, que poderia ser expresso de diferentes formas sem que seu conteúdo variasse.

Em meados de 1960, a nova descrição linguística em ascensão na França preconizava uma estilística – ou uma antiestilística – que não separasse a linguagem e o pensamento, mas os concebesse como uma unidade, uma vez que não se poderia articular o pensamento sem a língua pela tese de que pensamento e linguagem são indivisíveis, “novo lugar-comum sobre o qual insistiram a filosofia e a linguística contemporâneas da teoria literária” (COMPAGNON, 1998/2010, p.177). Ao entender que o pensamento não pode se estruturar sem a linguagem, e que a linguagem se constrói através do pensamento, aqueles antigos dualismos – forma-conteúdo, pensamento-expressão – sobre os quais repousava a sinonímia, foram declarados proscritos.

A linguística colocará que o modelo de análise do texto será, doravante, o descrito em 1926, no conhecido artigo “‘Les Chats’ de Baudelaire”, escrito a quatro mãos por Jakobson e Lévi-Strauss (JAKOBSON e LÉVI-STRAUSS, 1926). Ali, o que se enfatiza é a descrição linguística pela análise da interação entre os diversos elementos constitutivos de um escrito, dividindo-o e categorizando-o através da interação de seus fonemas, morfemas e léxico. Os desvios estilísticos são por eles relacionados estritamente às diferenças semânticas. Tal análise declarava a morte da estilística, substituindo-a pela descrição linguística do texto literário a partir de uma microscopia inédita e exaustiva que, durante algum tempo, se colocaria como paradigma da análise literária. Diante desta natureza de análise, a sinonímia era questionada, visto que as variações estilísticas eram tomadas como nada mais que diferenças semânticas (COMPAGNON, 1998/2010, p.175).

Todavia, o estilo sobreviveu aos ataques da linguística quando outros teóricos questionaram se, de fato, a sinonímia se constituía como condição imprescindível da estilística. O filósofo Nelson Goodman, no artigo “The status of style”, considera que, se o estilo implica em diferentes formas de dizer uma mesma coisa, isso não torna a sinonímia indispensável, pois “a distinção entre estilo e conteúdo não supõe que a mesma coisa possa ser dita exatamente de diferentes maneiras. Supõe somente que o que é dito possa variar de maneira não concomitante com as maneiras de dizer” (GOODMAN, 1975/1978, p.36).

Em outros termos, o estilo se salva uma vez que não se postula obrigatoriamente uma sinonímia exata e absoluta, mas apenas que um mesmo estilo pode ser verificado em diferentes temas, assim como o mesmo tema pode ser objeto de estilos diversos. Significa dizer que uma variação no conteúdo não implica uma variação de forma simétrica, acentuando que a relação conteúdo-forma não é biunívoca (FRAZÃO, 1998/2009). Por esse movimento, na opinião de Compagnon (1998/2010, p.186), Goodman interroga os habituais dualismos forma-conteúdo, pensamento-expressão, de forma a superá-los ao se propor uma hipótese mais relativa: “há maneiras bastante diferentes de dizer mais ou menos a mesma coisa”.

Ou seja, partindo do pressuposto de que há maneiras muito diferentes de dizer coisas semelhantes e maneiras muito semelhantes – e já não mais exatas, mas variáveis – de dizer coisas diferentes, Goodman (1975/1978, p.807) propõe a definição do estilo como *assinatura*. Tal definição implica uma atribuição em que são interpretadas tais variações em suas diferenças sobre um fundo de repetição. O estilo como *assinatura* seria correlato aos traços familiares de um

indivíduo, movimento ou escola. Ou simplesmente, o estilo seria um conjunto de índices que responderiam às questões de atribuição como: quem escreveu, quando escreveu ou onde se situa o que foi escrito.

Dessa definição se depreende que o estilo não é estritamente a relação da forma e do conteúdo, ou do pensamento em contraste com sua expressão. Desta forma, a importância da sinonímia é relativizada em favor da análise dos aspectos daquilo que uma obra simboliza. Ou seja, o que é colocado em relevo é a questão da *assinatura* como atribuição de uma obra de arte a um autor, assinatura que possui um estilo próprio. Como veremos mais adiante, essa definição do estilo como *assinatura* é de suma importância na conceituação do estilo e do nome próprio em psicanálise.

Ao retomar a questão do estilo como *assinatura*, Compagnon nota que foi somente a partir do século XVIII que esta noção entrou com vigor para o vocabulário das Artes. Sem que nos detenhamos nas críticas a essa posição teórica de demarcar cronologicamente que a atribuição entra em voga naquele século, o que merece ser destacado é a atenção que gradativamente passa a ser dada às sutilezas: “detalhes microscópicos, indícios tênues, a traços ínfimos, como o toque de uma pincelada, o contorno de uma unha ou de um lóbulo de orelha, que vão permitir identificar o artista” (COMPAGNON, 1998/2010, p.168). Recolhe-se aqui a concepção do estilo como marca, traço peculiar que o homem imprime ao texto que permite uma atribuição, uma *assinatura*.

Fazendo um paralelo com a literatura, pode-se citar Marcel Proust (1927/2004, p.140-141) em *A Prisioneira* – justamente no tomo III da *Obra completa* do autor – como uma referência da passagem do estilo de um âmbito classificatório à visão singular de um indivíduo. Ele considera que “o estilo para o escritor tanto a cor para o pintor, é uma questão não de técnica, mas de visão”. Ou seja, ele percebe que o estilo está mais do lado da visão do escritor ou pintor do que da técnica, privilegiando o singular da visão em detrimento do coletivo da técnica. É ali mesmo, em *A Prisioneira*, que Proust introduz, pela sua “visão” do quadro de Veermer, seu célebre “pedaço de parede amarela”: “Meus últimos livros são secos demais, seria preciso passar várias camadas de cor, tornar minha frase preciosa em si mesma, como esse pequeno pedaço de parede amarela”.

Convém observar a importância desta passagem na obra do autor, pois nela Proust diz sobre a forma que desejaria ter escrito sua obra, preciosa em si mesma justamente pela sua visão,

como aquele pequeno pedaço de parede que vale como percepção singular, marca de singularidade de sua escrita. Conforme assinala Conti (2012, p.53): “[...] a expressão-chave é ‘pequeno pedaço de parede amarela’. Repetida oito vezes, com ligeiras variações, ela associa a pintura do holandês à prosa do francês. [...] A parede que pode ser muro está envolta na mesma névoa que se propaga pelo livro”.

Poderíamos pensar que, em seu estilo próprio, Proust (1927/2004, p.140-141) introduz sua demão de tinta no já conhecido quadro “Vista de Delft”, de Veermer, ao incluí-lo no livro *Em busca do tempo perdido* através de um fragmento, forma aparentemente simples, um pequeno pedaço de muro amarelo. Lembremos que na cena em questão não é a visão total do quadro que está em primeiro plano, mas justamente seu detalhe, ínfimo.

Conforme comenta Deleuze (1964/2003, p.91), o “próprio quadro de Veermer não vale como um todo, mas pelo pequeno detalhe de parede amarela nele colocado como fragmento de um outro mundo”. Transposto para o livro, “o pequeno pedaço de parede amarela” faz sobressair o tom da visão de Proust, lhe confere certa névoa “que se propaga pelo livro” e que não é outra senão o que concerne ao universo proustiano, seu estilo mesmo, marca distintiva, amarelo peculiar que ele imprime ao texto.

1.3 Buffon com Lacan

O exemplo proustiano parece se alinhar ao adágio de George-Louis Leclerc, mais conhecido como Conde de Buffon – “o estilo é o homem” –, na medida em que Buffon relaciona o estilo ao homem, e Proust, por sua vez, escreve sobre a preciosa visão singular de um detalhe, visão peculiar que um homem imprime à sua obra. Contudo, uma análise mais minuciosa da concepção de estilo em Buffon mostra outras perspectivas. Buffon, filósofo naturalista do século XVIII, tornou-se célebre por sua frase “Le style, c’est l’homme même”, que tem lugar em seu conhecido *Discurso sobre o Estilo* pronunciado na Recepção da Academia Francesa no dia 25 de agosto de 1753:

As coisas estando fora do homem, o estilo é o homem mesmo. O estilo não pode, pois, nem arrebatarse, nem transportarse, nem alterar-se: se for elevado, nobre, sublime, o autor será

igualmente admirado em todos os tempos; porque só a verdade é duradoura e, inclusive, eterna. Ora um belo estilo só é tal, de facto, pelo número infinito das verdades que expõe (BUFFON, 1753/2010, p.12).

A notável contradição que denota Buffon quando define o estilo como sendo o próprio homem, o que supõe certa liberdade, e por outro lado, as prescrições que descreve para que um estilo seja admitido – que elas sigam normas claras, que recaiam sobre o travamento das ideias e sua potência de verdade –, valoriza o caráter científico da exposição e inscreve o estilo nos termos do ideal clássico.

Logo, ao contrário do que se poderia supor, ao propor que “o estilo é o homem mesmo”, Buffon faz corresponder o estilo aos critérios da boa escrita, justamente aquela que não traz as marcas do homem que a escreve – como preconiza o naturalismo científico em sua exigência de objetividade: “Por isso, quanto mais num escrito se instilar algo deste espírito delicado e brilhante, tanto menos ele terá nervo, luz, calor e estilo” (BUFFON, 1753/2010, p.9). Porquanto, pode-se pensar que nestas colocações Buffon ressalta um ponto constitutivo do estilo, ou seja, as marcas do humano na escrita. De certa maneira ele as admite, sob a forma das marcas que um espírito instila no texto, rechaçando-as em favor de uma escrita limpa da subjetividade, que teria como modelo a natureza.

A frase de Buffon, “o estilo é o homem”, foi amplamente comentada, suscitando diferentes matizes e linhas de reflexão por escritores como Charles Baudelaire, Gustave Flaubert e pelo psicanalista francês Jacques Lacan – que subverteu a famosa frase e que, nesta dissertação, nos interessa de perto.

Justamente no texto que prefacia *Escritos*, “Abertura desta coletânea” (1966/1998), Lacan retoma de saída o adágio buffonesco – “o estilo é o próprio homem” – e o indaga, alertando que essa frase se repete “sem nisso ver malícia”, sem que se considere o fato “de o homem já não ser mais uma referência tão segura” (LACAN, 1966/1998, p.9). Aqui se coloca uma cisão entre as concepções de Buffon e de Lacan, pois este considera o homem buffonesco como “uma fantasia do grande homem” (LACAN, 1966/1998, p.9), acentuando o homem, neste contexto, ainda que não explicitamente, como o depositário da onipotência da razão, herdeiro do iluminismo e da ciência.

Entendemos que, ao dizer desta “fantasia do grande homem” como uma referência instável, pouco segura, Lacan parece questionar a ilusão de que o homem se constitui a partir de uma essência, de um ser, e assim ele desloca qualquer referência ao homem, ao eu ou à pessoa, e

se detém especificamente sobre o sujeito, aquele cuja divisão radical provém da linguagem. Para alcançarmos seus desenvolvimentos contidos em “Abertura desta coletânea” sobre o estilo situado no adágio buffonesco, é preciso que tomemos de outros contextos algumas referências de Lacan no que concerne à sua conceituação do sujeito.

Em *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), Lacan prossegue pensando o sujeito constituído no lugar do Outro como lugar do significante, Outro que preexiste ao seu nascimento e o determina, instituindo a divisão que a entrada na linguagem comporta:

No começo vocês encontram A, o Outro originário como lugar do significante, e S, o sujeito ainda inexistente, que tem que se situar como determinado pelo significante. Em relação ao Outro, o sujeito depende desse Outro inscrever-se como um cociente. É marcado pelo traço unário do significante do campo do Outro (LACAN, 1962-1963/2005, p.36).

Conforme assinala Jacques-Allain Miller, em *O osso de uma análise*, “o sujeito precisa do Outro, porque o código está no Outro, porque a linguagem está no Outro e, afinal de contas, o sujeito só pode falar a partir do Outro” (MILLER, 1994-1995/1998, p.88). Em uma delicada leitura deste ponto, ao referir-se ao lugar discursivo que o sujeito encontra no Outro, Miller resgata a frase de Lacan em “*Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*”: “não sou um poeta, mas um poema” (LACAN, 1976/2003, p.568). A partir desta frase, Miller afirma que o sujeito “é antes o poema que o poeta. É assim que Lacan o indica, o sujeito é antes falado” (MILLER, 1994-1995/1998, p.46), alienado a uma série de expectativas e lugares que, desde antes de seu nascimento já lhe são reservados, de forma que, sua autoria sobre si mesmo é derogada. O sujeito não seria então o poeta, mas um poema escrito em referência ao Outro.

Sérgio Laia, em seu livro *Os escritos fora de si*, considera que é a partir de um significante advindo do campo do Outro, “campo ao mesmo tempo alheio e constitutivo ao que o sujeito é” (LAIA, 2001, p.91), que se dá seu surgimento e, concomitantemente, sua alienação. O autor diz ainda que preexiste ao sujeito todo um aparato discursivo que lhe designa um lugar na linguagem – desde o nome escolhido para a criança que vai chegar, passando pelo nome herdado dos pais, pelas expectativas familiares ou mesmo pelas tradições socioculturais, de forma que o sujeito se encontra irremediavelmente remetido ao Outro em sua constituição (LAIA, 2001, p.90). Da constituição do sujeito pelo Outro da linguagem, deve-se a heterogeneidade radical que se situa em seu cerne.

Contudo, o efeito da alienação que a entrada na linguagem comporta não se restringe somente a conferir um lugar discursivo ao sujeito, tendo em vista que ela limita, de certa forma, sua mobilidade, remetendo-o à mortificação relativa à entrada no campo da linguagem. Conforme propõe Lacan em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo” (LACAN, 1953/1998, p.320). Em outro lugar, justamente em “Posição do Inconsciente no Congresso de Bonneval”, Lacan pontua que o sujeito revela este sentido mortífero no próprio significante, pois “o significante como tal, barrando por intenção primeira o sujeito, nele fez penetrar o sentido da morte. (A letra mata, mas só ficamos sabendo disto pela própria letra)” (LACAN, 1960/1998, p.862-863).

Dentro desta perspectiva, no seminário intitulado *Donc: la lógica de la cura* (MILLER, 1993-1994/2011, p.143), ao tratar da mortificação do sujeito, Miller considera que a morte enquanto simbólica é efeito ou produto e se encontra inscrita no estatuto mesmo do sujeito:

[...] encontramos esta morte no próprio matema do sujeito barrado. O sujeito barrado de Lacan é, se quisermos, a versão operatória, propriamente analítica, do ser-para-a-morte, salvo que este sujeito barrado é o sujeito mortificado (MILLER, 1993-1994/2011, p.143, tradução nossa)¹.

Tanto a dependência em relação ao Outro, que confere um lugar para o sujeito, quanto a mortificação implicada pela barra, estariam colocadas, por exemplo, em a “Posição do inconsciente”, quando Lacan concebe que o sujeito decorre do Outro como efeito significante: “O efeito da linguagem é a causa no sujeito. Por esse efeito, ele não é causa dele mesmo, mas traz em si o germe que o cinde. [...] Mas esse sujeito é o que o significante representa, e não pode representar nada senão para outro significante” (LACAN, 1960/1998, p.849). Ou seja, o sujeito cindido, representado por um significante a outro significante em um campo de alteridade que é o Outro da linguagem, é desde já um sujeito mortificado que se desvanece entre dois significantes – ele não é constante, nem consistente, mas elidido entre um e outro significante, sujeito vazio e sem qualidades.

¹ O correspondente no original é: “[...] encontramos esta muerte en el matema mismo del sujeto tachado. El sujeto tachado de Lacan es, si se quiere, la versión operatoria, propriamente analítica, del ser-para-la-muerte, salvo que este sujeto tachado es el sujeto como mortificado”.

Assim, tendo em vista esse remetimento incontornável ao Outro na constituição do sujeito, podemos voltar aos *Escritos*, exatamente à “Abertura desta coletânea”, quando Lacan, após fazer sua crítica ao homem de Buffon, admite o aforismo buffonesco “o estilo é o próprio homem”, fazendo-lhe, contudo, uma ressalva: “o estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?” (LACAN, 1966/1998, p.9). A resposta de Lacan a essa pergunta o conduzirá a ressaltar que o Outro da linguagem – como lugar ao qual se endereça em última instância – é o mesmo de onde se recebe a própria mensagem de forma invertida: “na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida” (LACAN, 1966/1998, p.9).

Ao comentar essa perspectiva de Lacan que relaciona o estilo ao Outro da mensagem, Haroldo de Campos, em um título de certa forma joyceano, “Barrocolúdio: transa chim” (CAMPOS, 1989/1995, p.164) acrescenta que “o estilo é o Outro... (O homem a quem nos dirigimos)”, remarcando que a mensagem invertida recebida pelo homem advém do Outro como sede do código. Afinal, para que uma mensagem seja constituída, ela precisa fazer uso das possibilidades oferecidas pela língua que, vale ressaltar, não é inventada pelo sujeito, mas lhe é prévia, devendo ser apreendida do Outro.

Desta forma, falar em estilo levando em conta o Outro como lugar de endereçamento é, ao mesmo tempo, dizer sobre o que toca a singularidade do uso da linguagem por um sujeito diante da universalidade da língua. Heloísa Caldas, no livro *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura* (2007), trata este paradoxo da seguinte forma: “O estilo contém traços do social, do armazém onde a matéria prima é retirada, mas, em razão de ser uma produção singular, é algo que faz obstáculo à integração com o Outro” (CALDAS, 2007, p.70).

De acordo com o que pude depreender de suas colocações, apesar de ser imprescindível o uso de uma língua dada para a construção de um estilo, este se refere mais a uma marca singular, não coletivizável, do que a submissão ou a alienação àquilo que seria culturalmente previsto. Paradoxo que interessa particularmente à psicanálise, por apresentar a articulação do que é da ordem do mais singular do sujeito – um resto indócil à interpretação, irremediavelmente não representável – ao campo do Outro em que se estabelecem as trocas culturais (CALDAS, 2007, p.70).

Este resto indócil, não interpretável, que segundo Caldas (2007, p.70) “faz obstáculo à integração com o Outro” – o objeto *a* –, é um ponto imprescindível para que alcancemos a

concepção de estilo conforme a psicanálise o concebe. Logo, devemos discutir, mesmo que sucintamente, o que vem a ser este objeto que perpassa todo o ensinamento de Lacan, retomado inúmeras vezes sob diferentes enfoques.

Por exemplo, podemos nos ater ao objeto *a* tal como Lacan concebe em *O seminário, livro 10: a angústia* (LACAN, 1962-1963/2005). Ali a divisão do sujeito pela entrada na linguagem não é sem restos, mas comporta algo que resiste à significantização, um irreduzível da operação do advento do sujeito no lugar do Outro. Em suas palavras:

Ora, ele [o objeto *a*] é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, o que se perde para a significantização. Ora, é justamente esse dejetivo, essa queda, o que resiste à “significantização” que vem se mostrar constitutivo do fundamento do sujeito (LACAN, 1962-1963/2005, p.193).

No momento, importa ressaltar que o objeto *a* na condição de resto como dejetivo não assimilável ao significante, leva Lacan a propor que é “o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída”, ao considerar que o estilo não é o homem, mas sim o objeto *a*. Esta passagem do homem para o objeto, como aquele que responde à pergunta sobre o estilo, é situada por ele da seguinte forma: “A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto” (LACAN, 1966/1998, p.11).

Pode-se inferir, portanto, que Lacan não substitui o homem de Buffon pelo sujeito, mas coloca o sujeito em cena na medida em que, em sua constituição, há algo que cai, sendo justamente esse resto – o objeto *a* – o conceito sobre o qual se detém para pensar o estilo. Ao situar o estilo em uma dimensão radicalmente diferente da de Buffon, Lacan coloca em relevo “a divisão onde se verifica o sujeito pelo fato de um objeto o atravessar sem que eles em nada se penetrem” (LACAN, 1966/1998, p.10-11). Dentro dessa perspectiva, Lacan situa o objeto que cai na relação sujeito-Outro como apto a responder à questão do estilo.

Ora, de fato, conforme Hugo Freda propõe no texto “Em torno da questão de estilo”, “o sujeito é definido por sua articulação, por seu lugar, por sua desapareição, o que se opõe à noção geral do estilo, que é o que resta, o que persiste, o que marca” (FREDA, 2001/2002, p.29). Dessa forma, nem o homem de Buffon, e nem o sujeito de Lacan enquanto evanescente, elidido entre um e outro significante, poderiam se relacionar ao estilo, uma vez que este tem como fundamento certa persistência, sendo a repetição, a insistência das marcas, o que permite a identificação, a caracterização de um estilo. É nesse contexto que o objeto *a* enquanto marca

indelével, diferença e resto ineliminável, está muito mais apto a responder à pergunta sobre o estilo.

Contudo, Freda assinala que Lacan tampouco propõe que “o estilo é o objeto mesmo”, uma vez que, “por definição, o objeto *a* não pode fundar um estilo, dado que sua legitimidade se funda muito mais sobre o real que ele esconde do que sobre sua presença resplandecente” (FREDA, 2001/2002, p.29). Em outros termos, ainda que o objeto esteja concernido na caracterização de um estilo, as marcas que dão forma a esta incidência são apenas as bordas de um vazio ao qual não se tem acesso, e seriam, na verdade, algo que indica muito mais a ordem do real que o objeto apenas vela. O que este objeto aninha, são, precisamente, pontos cegos, furos infinitos apenas torneados por sua incidência, de onde se pode depurar certa cartografia de uma presença invisível que, pensamos aqui, dão corpo a um estilo.

Freda (2001/2002, p.30) propõe que, dessas incidências, algo pode ser extraído: o estilo seria fruto da depuração de um conjunto desordenado a um ponto preciso, que, pela redução, evidencia a trama das determinações subjetivas e torna legível a incidência do objeto *a* à partir de uma lógica. O que é destacado nesse movimento que vai da repetição à redução, e por fim, à lógica, é um “vazio de estrutura” que resta enigmático e opaco à significação: há um real em jogo na incidência do objeto *a*. Contudo, este objeto não é o real propriamente dito, mas apenas aquilo que o bordeja. É o que Miller esclarece no texto “Introdução à leitura do Seminário da Angústia de Jacques Lacan”: “O que chamamos objeto *a* não passam de encarnações, de representações, de manifestações, de traduções” (MILLER, 2005, p.44).

O objeto pequeno *a* se funda naquilo que é cavo e, concomitantemente, zona de borda; e não na representação que ele, provisoriamente, como “substância episódica”, possa vir a apresentar, pois sua presença é “simplesmente a presença de uma cavidade, um vazio”, conforme diz Miller em “Os seis paradigmas do gozo” (MILLER, 1999/2000, p.93). Então, pode-se pensar que o objeto é o que “a pulsão contorna e indica que esse objeto é apenas a presença de um oco, de um vazio ocupável por qualquer objeto” (MILLER, 2005, p.80). Afinal, é o que Lacan discute em *O Seminário 10*, ao afirmar que “o objeto *a* subsiste sob modalidades diversas” (LACAN, 1962-1963/2005, p.322).

A aparição do objeto, ao demonstrar um ponto vazio da cadeia significante, se deve ao fato de que esta rede, como situa Marcus André Vieira em seu texto “Sobre o Japão de Lacan”, “não recobre integralmente o real, ela tem pontos cegos” que possibilitam que se mapeie as

apresentações do objeto e se decante uma lógica “de forma relativamente independente dos conteúdos que ele possa vir a mobilizar” (VIEIRA, 2003, p.113). Ou seja, à parte do sentido, vislumbra-se, pela incidência do objeto, uma fruição essencialmente estética e não de significância. Assim, interpretamos que isso que se vislumbra está intimamente relacionado ao que, de um estilo, pode se apresentar.

Retornando ao texto de Freda (2001/2002, p.31), o autor traz em justaposição à “Abertura desta coletânea” (LACAN, 1966/1998), que prefacia os *Escritos* (LACAN, 1998), o texto de “Lituraterra” (LACAN, 1971/2003), que prefacia os *Outros Escritos* (LACAN, 2003), assim como o “Aviso ao leitor japonês” (LACAN, 1972/2003) que, segundo Freda, abre a edição japonesa desta mesma coletânea. Freda coloca em jogo o termo *comunicação* e mostra a distinção entre as inserções do mesmo nos *Escritos* e nos *Outros Escritos*, pois ambas se contrapõem. Nessa comparação, Freda evidencia que do primeiro ao segundo contexto, a comunicação vai perdendo sua referência ao sentido e o que passa a ser apontado é a escrita que comporta um aspecto real, material, e que não pode entrar em cena senão sob a pena de se destruírem as significações estabelecidas face a um gozo opaco: “O estilo como trama, a partir da qual se trama o que se pode escrever” se relaciona às marcas de um gozo cerrado à significação que a entrada na linguagem comporta, “como o que destila o sentido” (FREDA, 2001/2002, p.31).

Contudo, ainda assim, algo pode ser daí transmitido. Conforme comenta Viera (2003, p.125), Lacan em “Lituraterra” fala sobre um encontro peculiar que consistiu na exposição de fórmulas científicas por seu interlocutor em um quadro-negro, exposição da qual Lacan afirmou nada ter entendido. Mesmo assim, a conversa não deixou de ser efetiva, pois, a seguir, algum saber pôde ser engendrado, inclusive com o semblante de vazio do objeto *a*.

Seguindo a linha de raciocínio apresentada por Caldas, “o objeto, seja ele qual for, entra em jogo em função de um lugar vazio” escavado por um encontro com algo do real, de forma que, o que pode se produzir e a partir daí se engendrar como imagem ou representação “é sempre posterior e implica a abolição da *Coisa em si*” (CALDAS, 2007, p.32).

A esse respeito, Miller diz que Lacan, no *Seminário 10*, indica “uma elucubração de saber, cujo princípio deve ser buscado na dimensão do objeto pequeno *a*” (MILLER, 2005, p.39). Isso quer dizer que tudo o que pode ser engendrado pelo saber tem seu fundamento na presença de um objeto, que é, em essência, um vazio a partir do qual construções posteriores podem se tramar.

Ainda nesta perspectiva, Antônio Teixeira em seu livro *A soberania do inútil: e outros ensaios de psicanálise e cultura* (2007), entende que o objeto como peça solta, desconexa, “requer do falante, que ele desista de procurar a justa conexão” através do sentido, mas que ele “faça sua bricolagem, decerto precária, posto que por nenhuma lei determinada, mas em cuja invenção se revela o estilo absolutamente singular através do qual cada um pode haver-se com sua peça desconexa” (TEIXEIRA, 2007, p.102).

Entendemos que esse estilo absolutamente singular não é sem relação com o que Lacan colocara nas linhas finais de “Abertura desta coletânea” (1966/1998) quando adverte que, para que algum efeito possa ser extraído de seus *Escritos* (LACAN, 1998), é preciso levar o leitor a colocar ali “algo de si”, justamente, a sua peculiar bricolagem. Vale ressaltar suas próprias palavras: “Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si” (LACAN, 1966/1998, p.11).

Joseph Attié (2001/2002, p.35), em “Resposta a Hugo Freda”, diz que recebeu com entusiasmo o texto do colega que o toca em questões essenciais, quer seja o estilo do psicanalista assim como o do poeta. Contudo, Attié assinala que Hugo Freda, ao se deter sobre o estilo, elidiu a referência que Lacan faz em “Abertura desta coletânea” em relação ao lugar de endereçamento: “o estilo é o homem ao qual nos endereçamos” (LACAN, 1966/1998, p.9).

A partir daí, Attié recupera a proposição de Lacan naquela “Abertura” para discutir como o mencionado endereçamento se articula à colocação posterior de Lacan, quando este afirma ser o objeto que responde à questão do estilo: “Lacan dirá, simplesmente, que o estilo é o objeto, o objeto em toda sua singularidade, na medida em que ele imprime essa singularidade a tudo que o sujeito toca” (ATTIÉ, 2001/2002, p.35). Attié se pergunta se essas duas fórmulas – a que se refere ao endereçamento e a que coloca o objeto em evidência – poderiam ser condensadas da seguinte forma: “o estilo é o objeto ao qual nos endereçamos?” (ATTIÉ, 2001/2002, p.35).

Na condensação das duas fórmulas, Attié questiona se haveria endereçamento a um objeto. Logo em seguida ele responde que não, pois o endereçamento elaborado por Lacan é referente ao homem, e, em última instância ao Outro, conforme discutido anteriormente. No entanto, Attié remarca que esse Outro como lugar de endereçamento comporta em seu cerne um objeto “precioso e escondido”, tal como fora discutido por Lacan em *O seminário, livro 8: a transferência* (LACAN, 1960-1961/1992).

Attíe (2001/2002, p.35) ressalta que “o sujeito não sabe que aquilo a que ele visa, e que o guia, é o objeto. É o objeto que projeta o lugar de endereçamento para cada um”. Objeto tomado por Lacan naquele seminário como *agalmático* e que, conforme a leitura de Miller, é o “objeto do desejo precioso, valorizado, supervalorizado, que se encontra no campo do Outro e que explica a transferência” (MILLER, 2005, p.41).

Logo, Attíe (2001/2002, p.35) propõe que pensemos o estilo como aquilo que “constitui o lugar mesmo da conjunção entre o grande Outro e esse *objeto a*”. Esta proposição da conjunção entre o endereçamento e o objeto se deve à premissa de haver um objeto velado, *agalmático*, que causa um endereçamento. É assim que ele cinge as duas fórmulas que, a princípio, poderiam soar disjuntas.

Voltamos então ao texto de Lacan, para situarmos mais precisamente o objeto *a* em sua condição de resto inassimilável.

1.4 Em torno do objeto

Em *O seminário, livro 10: a angústia*, Lacan afirma que: “O advento do objeto de nossa ciência é muito especificamente definido por uma certa descoberta da eficácia da operação significante como tal” (LACAN, 1962-1963/2005, p.47). Ou seja, conforme discutido anteriormente, a operação significante que constitui o sujeito em relação ao Outro não é uma operação sem restos, uma vez que o objeto *a* se configura enquanto resíduo desta operação, vindo justamente assinalar o que não é passível de significantizar: “(...) em cada etapa sobra um resíduo, que não é passível de inversão nem tampouco de significação no registro articulado” (LACAN, 1962-1963/2005, p.78).

Nesse Seminário, Lacan concebe o objeto enquanto resto da seguinte forma: “O que é o resto? É aquilo que sobrevive à provação da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito. [...] A função do resto, essa função irreduzível que sobrevive à prova do encontro com o significante” (LACAN, 1962-1963/2005, p.243). Essa definição é proposta por Lacan (1962-1963/2005, p.36) da seguinte forma:

$$\begin{array}{l|l} A & S \\ \$ & \square \\ a & \end{array}$$

Podemos ler o esquema acima da seguinte forma: na primeira linha, o Outro bruto, A, como ponto de partida, e o sujeito, S, ainda não constituído em sua determinação significante. Para que o sujeito se constitua como barrado, \$, é preciso que ele também constitua o Outro da mesma forma, □, tal como acontece na segunda linha do esquema. Dessa divisão surge como cociente o objeto *a*, resto dessa operação, ou melhor, fruto da “álgebra lacaniana” (LACAN, 1964/1998, p.77). Miller pontua que este resíduo singular “faz obstáculo à dialética e à lógica do significante, no sentido em que esse resto permanece insolúvel” (MILLER, 2005, p.16), ou seja, não se pode nem resolvê-lo e nem dissolvê-lo.

Isso que não se dissolve e nem se resolve no esquema da divisão é indicado como algo de vivo que não se assimila à estrutura significante. A significantização e a mortificação do gozo pela linguagem lega um resto de gozo vivo fixado ao corpo, e não ao sujeito do significante. É o que Lacan apresenta: “O problema está na entrada do significante no real e em ver como disso nasce o sujeito. [...] Hoje trata-se de saber justamente o que permite que esse significante se encarne. O que lhe permite isso é, primeiro, o que temos aí para nos tornar presentes uns para os outros – nosso corpo” (LACAN, 1962-1963/2005, p.100).

De forma que, conforme aponta Miller (2005, p.28), “são os objetos *a* que dão gozo ao corpo”. Ou seja, o que está em jogo nas elaborações de Lacan em *O seminário, livro 10: a angústia* são pedaços de real que positivam o gozo, via pela qual o objeto *a* é proposto como um “condensador de gozo” que não é regulado pelo princípio de prazer, que visaria um equilíbrio homeostático. Ou ainda, esse “resto de real é o gozo”, na medida em que não pode ser capturado pelo significante, gozo irredutível ao princípio do prazer” (MILLER, 2005, p.42).

Em uma leitura profícua desta operação significante, Miller pontua, em *O osso de uma análise*, que se como efeito da linguagem o sujeito é mortificado por esta operação, contudo, subsistem exceções, que são justamente esses “restos suplementares que escapam à mortificação” (MILLER, 1994-1995/1998, p.64) significante, chamados por Lacan de “objetos *a*”.

Em relação ao objeto *a* enquanto este resto da incidência do Outro, Laia, com muita clareza, assinala que:

Lacan designa por uma letra minúscula – *a* – o que é heterogêneo ao significante, ao campo da linguagem. Mas, ao mesmo tempo, o objeto *a* é uma espécie de resultado ou, de um modo mais preciso, trata-se mesmo de um *resto*, de uma sobra da ação simbolizadora das palavras sobre as coisas, da linguagem sobre o gozo, indicando que as palavras não conseguem tudo representar, que elas começam a falhar quando se tornam muito próximas do campo em que se tramam algumas das satisfações concernentes ao sujeito (LAIA, 2001, p.97, grifo do autor).

Essa leitura dialoga com a proposição de Miller de que “o objeto *a* vem completar o sujeito do corpo mortificado” (MILLER, 1994-1995/1998, p.97). Ou seja, se a entrada na linguagem comporta uma simbolização mortificante, o objeto *a* é justamente o que resiste a essa mortificação. Esta seria a contra face do efeito mortificador da linguagem, o legado de um resto que escapa a este efeito: “há algo de vivo que fica ao mesmo tempo intocado e produzido pela própria linguagem: o corpo não será todo mortificado pela ação do significante” (LAIA, 2001, p.97). Esse resíduo de alteridade, irreduzível tanto ao significante quanto ao sujeito, é o objeto *a*: “Há no sentido da divisão, um resto, um resíduo. Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal, da alteridade do Outro, é o *a*” (LACAN, 1962-1963/2005, p.36).

Depreendemos daí que duas questões importantes devem ser situadas nesta Dissertação de Mestrado. Podemos resumi-las. A primeira é que esse resto representado pelo pequeno *a* comporta, como indicamos logo acima, uma parcela de gozo que não pode ser absorvida. E é nesta medida que ele encarna, precisamente, “um gozo fragmentado” (MILLER, 1999/2000, p.93), conforme apresentado por Miller em “Os seis paradigmas do gozo”. Neste mesmo texto ele apresenta a forma como o gozo é problematizado ao longo do ensino de Lacan. O que se refere ao objeto *a*, tal como elaborado por Lacan em *O seminário, livro 10: a angústia*, é que ele está implicado na articulação entre a entrada na linguagem e com o que dela resta na forma de gozo não absorvível. Isto leva Miller dizer que ali Lacan “forja uma aliança, uma estreita articulação entre o significante e o gozo”, apresentado sob a forma de “um gozo fragmentado em objetos pequeno *a*”, ou ainda, o “pequeno *a* como elemento de gozo” (MILLER, 1999/2000, p.94-95).

Ainda que já tenhamos feito uso do termo gozo nesta Dissertação, é válido situar que trata-se da apropriação de Lacan daquilo que Freud (1920/1974) desenvolve em “Mais além do princípio do prazer”, quando delineia a pulsão de morte, estabelecendo-a – justamente como aponta o título de seu texto –, como um “mais além” que comporta uma extrapolação em que algo é vivenciado como desprazeroso. Esta última formulação freudiana sobre a pulsão de morte traz à

cena que, para além das regulações da pulsão pelo princípio da realidade, há também algo que não se refere ao bem estar ou à adaptação e se apresenta como sofrimento e dor, fazendo oposição à homeostase e ao princípio do prazer como barreira para o gozo, para o excesso, presentificando ali a pulsão de morte. O avanço de Lacan (1962-1963/2005) em *O seminário 10* é que, o gozo como esse ultrapassamento do prazer é fruto da entrada na linguagem, e se localiza, especificamente, no objeto *a*, um condensador de gozo não absorvido pela significantização.

A segunda questão que importa situar é a natureza ambígua do objeto – que é, a um só tempo, fruto da entrada na linguagem e o que resta heterogêneo a ela –, pois, conforme entende Miller, “[...] por um lado, ele [o objeto] encarna, reproduz a Coisa, é sua figura elementar, mas, por outro lado, ele provém do Outro. Ele faz, de certo modo, mediação entre a Coisa e o Outro” (MILLER, 1999/2000, p.95). Com Miller, podemos entender que o objeto *a* traduz uma significantização de gozo, respeitando, sem dúvida, o fato de que ele não ser um significante:

Pequeno *a* é, sem dúvida, um elemento de gozo, e, como tal, substancial, que não responde à lei de representar o sujeito para outra coisa. Logo, ele tem uma outra estrutura mas é, contudo, dotado de uma propriedade significante, a saber, a de ser um elemento. Essa característica elementar do objeto *a* encarna a sua inscrição na ordem simbólica (MILLER, 1999/2000, p.95).

Acrescenta-se a essa segunda questão que, apesar de inscrita na ordem simbólica, a natureza do objeto *a* se distingue da do significante (MILLER, 1999/2000, p.95). Em relação a esta natureza ambígua do objeto, podemos ainda considerar o campo do sujeito e do Outro como dois conjuntos distintos e apontar que, é na disjunção destes conjuntos que se dá a extração do objeto, conforme bem demonstrado no esquema da divisão subjetiva apresentado anteriormente. Neste contexto, o objeto *a* é aquilo que cai da relação entre o sujeito e o Outro, e por não se justapor a nenhuma dos dois, acaba sendo o pivô, termo central através do qual o sujeito e o Outro da linguagem se articulam e a via pela qual um estilo pode vir a se constituir.

O estilo, ainda que não esteja para o objeto em uma relação de causa e efeito, comparece na solução que articula a disjunção destes dois irreconciliáveis, o objeto *a* e o Outro – articulação que só pode se dar de forma muito singular (CALDAS, 2007, p.74).

Em nossa opinião este impasse contém duas perguntas. Como dizer o que por si constitui um impasse de formalização? Ou ainda: como através do significante, tocar uma dimensão refratária ao simbólico? Vejamos quais respostas podem ser fornecidas no momento, não

obstante, elas sejam provisórias. Isso se torna crucial por que nosso objetivo é tentar demonstrar como a escrita de Clarice Lispector, pelo seu estilo, tangencia algo desta ordem.

Entendemos que, nesse panorama, o estilo, como o objeto, é o elemento que possibilita, através de suas marcas, a inscrição de um não representável, ou seja, ele permite que através das palavras seja possível tocar um território litorâneo ao qual não se possui acesso exclusivamente pela via do significante. O estilo se coloca como instrumento que possibilita a inserção do particular no universal. Ora, em tal inserção não deixa de haver uma referência ao Outro que, todavia, é modificado para incluir a novidade do que, a partir dele, é produzido, na medida em que a obra de arte apresenta-se como uma forma nova de fazer com o objeto e o vazio da significação (CALDAS, 2007, p.75).

O estilo assim entendido subverte e revoluciona o Outro da tradição e da cultura quando uma nova prática de escrita se torna literatura e produz “uma espécie de exceção, um desvio, nas margens do sistema literário” (ALMEIDA, 2005, p.98) onde se podem vislumbrar as marcas de um estilo que surge.

Portanto, o estilo figura a fratura existente entre a tradição da língua e aquilo que se apresenta como diferença, como traço de cada autor. O estilo atravessa um discurso para além das margens que ele comporta ao se situar em um espaço litorâneo, pode-se dizer, em um *entre lugar*, uma vez que é justamente a inovação pelo estilo que um texto pode comportar, que o situa numa zona de fronteira.

Nesta linha, Caldas concebe o estilo situando-o na articulação entre o privado e o público, onde se esfranja o litoral heterogêneo entre o objeto *a* e o Outro. Deste território fronteiro pode constituir a marca da singularidade de uma obra, como “uma operação sobretudo de inovação, de separar-se do que já foi dito, do lugar comum e da norma estabelecida” (CALDAS, 2007, p.72). Ao descolar-se do que já foi dito, do previsto no discurso, o advento de um estilo seria algo a ser cunhado – em que a produção mais singular de alguém pode encontrar lugar de acolhimento. Via de transposição do privado ao público, que designa uma nova relação com a linguagem e a possibilidade de se haver com esse objeto de uma forma inédita, cunhando, a partir dele, um estilo singular.

CAPÍTULO 2 - A ESCRITA CLARICEANA

2.1 O não lugar e o gérmen do que já estava inscrito

T. S. Eliot (1920), em *Tradition and individual talent*, observa que a inovação que o advento de um estilo comporta implica uma alteração da paisagem da literatura, do conjunto do sistema, de suas hierarquias e suas filiações, para acolher a novidade que ali se apresenta, pois o novo abala, de certo modo, a tradição literária. O novo, a originalidade que a cunhagem de um estilo comporta, faz com que, para que ele seja incluído na tradição, haja um rearranjo, um movimento no sistema dos textos literários que precisa se recompor à medida em que surgem novas obras:

Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que é modificada pela introdução, entre eles, da nova (da verdadeiramente nova) obra de arte. A ordem existente é completa antes da chegada da nova ordem; para que a ordem subsista, depois da intervenção da novidade, o conjunto da obra existente deve ser alterado, ainda que ligeiramente; assim, as relações, as proporções, os valores de todas as obras de arte em relação ao conjunto são reajustados (ELLIOT, 1920).

Se o estilo representa a capacidade de manejo do código linguístico de modo que, através dos movimentos de continuidade e ruptura o autor invente uma forma que lhe seja única, é necessário, para que tal novidade seja incluída num sistema literário, uma alteração deste último. Sobre essa inclusão, Compagnon insiste que: “Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição” (COMPAGNON, 1998/2010, p.34).

James Joyce, entre muitos outros escritores, modificou nosso conceito de literatura ao produzir, pelo seu estilo, dissensões e rupturas em relação ao cânone clássico literário. Seu estilo escapa ao contexto no qual surgiu, e mesmo sobrevive a ele ao fazer de seu estilo algo da ordem do atemporal.

No que concerne mais particularmente à produção literária que analisamos nesta Dissertação, o estilo de Clarice Lispector veio também, a seu tempo, “deslocar o centro de

gravitação em que [...] estava girando por uns 20 anos, o romance brasileiro”, conforme sustenta Carlos Mendes Sousa (2000/2012, p.67), em *Figuras da escrita*, livro extraído de sua tese de Doutorado. Este autor afirma que o romance de estreia de Lispector – *Perto do coração selvagem* (1944/1998) – surpreendeu o cenário literário, pois inseriu um novo paradigma em relação aos romances escritos naquela época.

O cenário literário brasileiro na década de 30 era marcadamente dominado por um enraizamento territorial; e os romances produzidos tendiam a acentuar a brasilidade que, naquele contexto, se apresentava como marca típica da produção literária nacional. Sousa destaca que havia uma série de autores ditos *intimistas*, que, ao lado daqueles que tinham um foco neorrealista, escreviam “uma literatura de interrogação metafísica e psicológica” (SOUSA, 2000/2012, p.17). Contudo, mesmo estes escritores, por exemplo, tal como acontece com Lúcio Cardoso, “tão próximo de Clarice, não deixam de impor às suas ficções um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade” (SOUSA, 2000/2012, p.17).

A diferença reveladora com que a escrita clariceana se apresenta na década seguinte é demarcada pela ruptura em relação a seus contemporâneos, motivo pelo qual ela se destacou diante do que era produzido na época. Embora a escrita clariceana tenha sido referida à de Virginia Woolf, ou ao “primeiro” Joyce, ela comporta características, destinos e implicações muito próprios, e evidencia um uso inédito da linguagem, disjunto das normas já estabelecidas (SÁ, 1979, p.33).

Esse uso idiossincrático que Lispector fazia da língua portuguesa levou muitos críticos a interrogarem se a singularidade com que sua escrita se impunha no panorama literário brasileiro não teria sido fruto da condição de estrangeira da escritora nascida na Ucrânia. Todavia, não era apenas pelo fato de ter chegado ao país com quase dois anos de idade, ou por ter passado muitos anos no exterior que, volta e meia, levantavam a questão de ser autêntica a brasilidade da escritora. De fato, Moser afirma que o modo com que Clarice falava era bem particular, “ela ceceava, e seus *r* ásperos, guturais, davam-lhe um sotaque estranho” (MOSER, 1976/2009, p.19).

No entanto, ela recusava prontamente as sugestões de que seu estilo ou a entonação de sua voz fossem fruto de ela não ser uma brasileira típica e defendia sua condição de brasileira naturalizada. Certa vez, diante da sugestão de um entrevistador de que seu sotaque denunciava uma origem francesa, ela afirmou: “Não sou francesa. Esse meu *err* é defeito de dicção:

simplesmente tenho a língua presa” (MOSER, 1976/2009, p.20). Quanto à diferença com que sua escrita se impunha, Lispector afirmava haver um trabalho que não lhe era indiferente e nem automático: “Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. [...] Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se, mas reagem vivos” (LISPECTOR apud SOUSA, 2000/2012, p.100).

Este trabalho de abrir pequenas liberdades na língua portuguesa, e o que dele resulta como *outsider* em relação à norma culta e ao paradigma do romance brasileiro daquele tempo, faz com que Evandro Nascimento considere Lispector como

[...] uma *sintaxista*, no sentido de Mallarmé. Muitas de suas frases soam agramaticais ou estrangeiras em relação à norma culta, mas isso não ocorre por incapacidade ou deficiência, mas pela aludida força de experimentação, por meio do oblíquo. [...] suas frases são bastante *idiomáticas*, no sentido de singulares, quase inventando um novo idioma, estritamente clariceano (NASCIMENTO, 2012, p.115).

No contexto dessas “pequenas liberdades” que Lispector se permite, vale citar a passagem de uma carta endereçada a Pierre Lescure² – editor de *Perto do coração selvagem* –, na qual ela justifica seu, podemos dizer, *estilo* para pontuar:

A pontuação que eu emprego no livro não é acidental e não resulta de uma ignorância das regras gramaticais. O senhor concordará que os princípios elementares de pontuação são ensinados em qualquer escola. Estou plenamente consciente das razões que me levaram a escolher essa pontuação e insisto que ela seja respeitada (LISPECTOR, 1954).

Ainda no que diz respeito à novidade que o texto de Lispector comporta, inúmeras referências poderiam ser feitas sobre a recepção crítica do estilo que seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944/1998), apresentava e para o qual não houve consenso, suscitando reações contraditórias. Tais reações reafirmavam a singularidade da escrita clariceana. À originalidade com a qual ela se mantinha ora era conferida uma posição pejorativa de exceção e marginalidade, ora uma aceitação surpreendente face à desarticulação promovida por sua escrita.

Assim, quer seja pelos comentários que ressaltavam sua inadequação aos gêneros literários, atribuindo-lhe uma linguagem “algo descosida, quase relaxada” (MILLIET, 1944/1945, p.34), quer seja pela afirmação de que o estilo clariceano “é uma clave diferente, a qual o leitor

² A referida carta a Pierre Lescure, escrita em 6 de maio de 1954, consta do *Arquivo Clarice Lispector* do Instituto Rui Barbosa.

custa a se adaptar” (LIMA, 1946, orelha do livro), o fato é que o referido estilo não passou despercebido e trouxe consigo a marca de algo inédito: o que se evidenciava era o desconforto e o incômodo diante de uma obra singular, cujo impacto, naquela época, era difícil de prever (SOUSA, 2000/2012, p.13).

Todos esses fatores até aqui dimensionados conferiram à Clarice Lispector um lugar estranho na produção literária do século passado, uma espécie de *não lugar*, conforme afirma Sousa (2000/2012, p.13). Assis Brasil, crítico de então, resume bem os ecos do incômodo causado pela escrita de Lispector: “Acusam-na de alienada; escritor “estrangeiro”, que trata de temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses” (BRASIL, 1969, p. 58).

Ainda que a recepção de seu primeiro livro possa ser considerada excelente pelo alcance que teve e pela mobilização que causou, não deixa de haver, desde então, o referido estranhamento de seu estilo: alguma coisa ali não se encaixava no que vinha sendo produzido. Dessa forma, a escrita de Lispector permanece isolada, como um lugar novo, à parte das tendências literárias daquele período. Mesmo se comparada à Guimarães Rosa, vemos que o tipo de trabalho ao qual Guimarães se lança, e que abre um flanco dentro da literatura brasileira colocando-o numa posição estrangeira, não se equivale à literatura esburacada ou alusiva que a Clarice tem.

Moser (1976/2009, p.21) apresenta Clarice como uma *outsider*, e Mendes Sousa, como já escrevemos aqui, a coloca como “a primeira e mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira” (SOUSA, 2000/2012, p.21). Na solidão desse *não lugar*, Clarice Lispector fez das repetições em sua escrita, dos cortes na narrativa, das epifanias, do enredo inacabado, das falhas onde o significado claudica, um estilo, um nome. Esse caráter idiossincrático de seu estilo fez com que Milliet, importante crítico da época, situasse “Clarice Lispector numa trágica solidão em nossas letras modernas” (MILLIET, 1944/1945, p.44). Visão consonante com a de Amoroso Lima que considera que: “ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial” (LIMA, 1946).

Helène Cixous, especialista francesa de sua obra, considera inclusive que “Clarice não escreve em português, mas em Lispector”, e assinala em seu uso da língua a originalidade de sua criação (CIXOUS apud CASTELLO, 2011, p.10).

Além dessas leituras críticas, a própria autora ressaltava seu isolamento literário: “Eu não sei te explicar, mas eu sinto que estou isolada. Eu não pertencço a nenhum grupo [...] realmente não me querem. Mas eu não faço questão. Que assim seja. Eu não me alimento de literatura” (LISPECTOR apud INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2004, p.63).

O que move o interesse pela obra de Clarisse Lispector nesta Dissertação é esse lugar ímpar e singular cavado por sua escrita no âmbito da literatura. Contudo, embora algo desse *não lugar* que a inovação de sua escrita transmite já esteja presente como gérmen desde seu primeiro livro, o que hoje chamamos de *escrita clariceana* não estava consumado de saída. Olga de Sá considera inclusive que “o estilo de Clarice Lispector é um fenômeno orgânico: alimenta-se da natureza mesma da obra que está criando” (SÁ, 1979, p.63).

Ainda que a repetição de alguns traços estivesse presente de forma mais ou menos marcante desde o início de sua obra – como a busca pelo alcance da palavra e a denúncia de seus limites –, foi pela reiteração constante deles que seu estilo veio a se consolidar, não sem seu trabalho, mas e somente pela repetição deste mesmo movimento que não foi um movimento homogêneo, mas, antes, reiterante da descontinuidade que lhe é própria. Clarice, ao lidar com a palavra, parece operar uma rarefação do enredo e apontar para um indizível que lança uma sombra sobre o que é possível de ser dito, demarcando uma região de difícil captura, onde a dimensão enigmática se sobrepõe aos efeitos do sentido.

Assim, a fim de delinear a trajetória em que o estilo clariceano se constitui, tomaremos o romance *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1944/1998), ponto de partida de sua obra, a fim de interrogar o que já está presente na autora, ainda que sem o destaque posterior daquilo que mais tarde veio a se caracterizar mais claramente como seu *estilo*. Com efeito, neste primeiro romance aparecem, ainda que embrionariamente, muitos traços que singularizaram sua obra: a busca pela palavra, a nomeação que aturde o sentido, a descontinuidade da narrativa e a atemporalidade.

O título do romance foi extraído da seguinte passagem de *O retrato do artista quando jovem* de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, *perto do coração selvagem* da vida” (JOYCE apud VARIN, 1954/2002, p.96). Este significante funciona como ponto de enigmático neste livro de Lispector. Mesmo que no romance a personagem Joana não utilize o significante em termos pontuais, ele é colocado em estreita relação às experiências de gozo que ela vivencia. Experiências que não são reguladas pelos valores morais, por aquilo que seria

culturalmente aceito. Nas palavras de Nascimento (2012, p.141) trata-se de um prazer que “[...] se situa além do bom e do mau, como um coração ainda e sempre selvagem [...] Sua felicidade, seu prazer, seu júbilo (*joy*) vêm dessa potência que atravessa o corpo, sem que ela o controle”.

Parece-nos muito interessante essa menção que Nascimento (2012, p.141), na posição de crítico literário, faz ao júbilo. Isso nos remete àquilo que, com Lacan, aprendemos a nomear de *o gozo do corpo*, um modo de satisfação da pulsão. Essa conexão se coaduna com o que temos por objetivo demonstrar, ou seja, que a produção do texto clariceano comporta uma satisfação e mobiliza um excesso pulsional pela circunscrição de uma experiência de corpo, talvez um acontecimento de corpo, ou melhor, um “evento corporal” (LACAN, 1975/2003, p.565) transliterado em escrita.

2.2 O objeto olhar em *Perto do coração selvagem*

A fim de explorarmos como a pulsão, que tem sua origem no corpo, pode ser transposta e encontrar contorno na escrita literária, trazemos os desenvolvimentos de Freud (1915/1976) em “A pulsão e suas vicissitudes”, de 1915. Neste texto Freud define o conceito de pulsão como “uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo”. Essa exigência se apresenta como a de “uma força constante”, da qual não se pode fugir, uma vez que se origina no organismo mesmo (FREUD, 1915/1976, p.125).

Freud enumera os quatro elementos que estão em jogo na montagem da pulsão. A pressão – *Drang* – é tomada como “a medida de exigência de trabalho” imposta pela pulsão (FREUD, 1915/1976, p.127). Por sua vez, a finalidade da pulsão – *Ziel* – “é sempre a satisfação”; e seu objeto – *Objekt* – possibilita que a pulsão atinja sua finalidade: “é o que há de mais variável na pulsão e, originalmente, não está ligado a ela, só lhe sendo destinado por ser particularmente adequado a tornar possível a satisfação” (FREUD, 1915/1976, p.128). Por fim, a fonte da pulsão – *Quelle* – é localizada como algo que se origina no corpo.

Lacan (1964/1998, p.161) retoma esses desenvolvimentos freudianos em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, e define o que está em jogo na pulsão acrescentando a seguinte formulação:

Ponhamos o *Drang* primeiro, o impulso. A *Quelle*, a fonte. O *Objekt*, o objeto. O *Ziel*, o alvo. Certo que podemos, lendo essa enumeração, achá-la muito natural: meu propósito é lhes dizer que não é tão natural assim (LACAN, 1964/1998, p.154).

Lacan destaca em sua leitura a arbitrariedade da ligação destes quatro elementos que, por sua natureza, são disjuntos:

Direi que, se há algo com que se parece a pulsão, é com uma montagem. Não é uma montagem concebida numa perspectiva referida à finalidade. [...] A montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça – no sentido de que se fala de montagem numa colagem surrealista. Se aproximarmos os paradoxos que viemos de definir no nível do *Drang* ao do objeto, ao do fim da pulsão, creio que a imagem que nos vem mostraria a marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída para a beleza da coisa (LACAN, 1964/1998, p.161).

O *non-sense* que Lacan destaca nessa montagem é todo esse circuito que – partindo da marcha do dínamo até chegar a fazer cócegas no ventre da mulher – precisa ser percorrido para que a finalidade de satisfação da pulsão seja cumprida. A leitura lacaniana sublinha a necessidade de um mecanismo muito particular para que a pulsão se satisfaça e é precisamente esse trajeto que, ao contornar o objeto, visa à satisfação da pulsão. Lacan (1964/1998, p.160) o coloca nos seguintes termos: "A pulsão interessa-se pelo objeto na medida em que o contorna".

Ou seja, o que Freud designava como *Objekt*, Lacan precisará inventar um objeto êtimo, por assim dizer, o objeto pequeno *a*, destacando, com Freud, que o objeto da pulsão é o mais variável. Afinal, nenhum objeto encontrado na chamada realidade satisfaz realmente a pulsão, uma vez que, qualquer que seja esse objeto, ele não é adequado. Assim, Lacan propõe que é apenas ao contornar o vazio concernido pelo objeto *a* que pulsão se satisfaz. Dessa maneira, Lacan (1964/1998, p.160) esclarece aí que "o traçado da pulsão é o ato mesmo que dá forma a uma hiância". O objeto, portanto, é esse cavo que o circuito pulsional faz aparecer.

A partir dessas indicações, interrogamos aquilo que Lispector visa em seu texto, tal como Lacan definira em relação ao trajeto da pulsão. A escrita de Lispector é também uma escrita da pulsão e nela delinea-se um trajeto que contorna o objeto em torno de um vazio. Em *Perto do coração selvagem* podemos vislumbrar algo deste contorno. O que a personagem principal busca incansavelmente, ao longo deste romance fragmentário – em que os capítulos não narram de

forma linear uma história, mas apenas se sobrepõem como eventos isolados que esgarçam a tessitura da narrativa –, é chegar a “pegar ‘a coisa’” (LISPECTOR, 1944/1998, p.16). Nas primeiras linhas do capítulo 1, Joana se apresenta como a menina que brinca, trabalha com a palavra; quando criança inventa poesias, debruçada sobre o indizível: “Tudo que mais valia exatamente ela não podia contar” (LISPECTOR, 1944/1998, p.16).

Isso a que ela tenta contar e contornar pela sua escrita atesta a impossibilidade de cingir um objeto que metonimicamente se furta, que não se deixa designar senão sob a condição de que o sentido se desvaneça. Benedito Nunes (1973/1995, p.21) observa que a inquietude de Joana leva-a a um “afã de criação sempre renovável e deficitário, que mais exigente se torna quanto mais se exerce, e que mais se exerce quanto mais se frustra”. Não é outra coisa que ela testemunha ao dizer: “Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (LISPECTOR, 1944/1998, p.60). Parece estar em jogo o limite imposto ao alcance das palavras que não têm êxito em tudo representar, na medida em que “a coisa” mesma se furta e não se deixa capturar, mas é, contudo, bordejada.

Nesse sentido, vale lembrar a consideração de Heloísa Caldas (2013, p.2) sobre o trabalho do artista, como o que opera com esse ponto de furo da representação “sem mentir que falta representação”. Ora, é nessa direção que Clarice Lispector segue, desde seu primeiro romance: “Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém poderia levá-las até o fim” (LISPECTOR, 1944/ 1998, p.46).

Conforme discutido no capítulo anterior, em seu *Seminário 10* Lacan (1962-1963/2005) concebe o objeto *a* como resto que não se assimila ao significante, de forma que, no ponto em que ele, o objeto, emerge – por exemplo, em um texto literário –, ali onde ele incide, não se trata da representação do sujeito pelos significantes, mas do limite mesmo dessa representação. Caldas (2013, p.2) considera que a arte propõe, “no campo do Outro, no seu ponto de furo, um objeto. Porém como esse objeto pousa sobre um ponto reconhecidamente furado, ele se faz valer mais pela queda do que pela obturação”. Contextualizando, a escrita de Lispector não visa tamponar esse furo velando o real, preenchendo-o com sentido, mas, ao contrário, ela aponta o próprio furo. E ali onde a representação vacila, destaca-se o que, com Lacan, podemos chamar de objeto *a*.

Ao concebermos a emergência do objeto *a* no texto de Clarice como uma passagem por sobre o abismo que há entre o que resta de heterogêneo ao simbólico, e que, ao mesmo tempo, é

seu produto, entre aquilo que se pode nomear e um gozo indizível, colocamos que a incidência do objeto *a* alude de forma sempre parcial o inexprimível, inominável que resta e cai da tessitura de sua narrativa.

Partindo deste ponto de vista, pode-se notar que, em seu primeiro romance, a autora, na lida com a linguagem, parece-nos oferecer algumas indicações ao dar contorno a certo inominável que por vezes é reportado ao animal, ao não-humano como limite da representação, ponto em que incide o objeto *a*. Vemos se situar na seguinte passagem a produção do objeto e o apagamento do sujeito da representação entregue a um olhar que vem de fora: “E sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber” (LISPECTOR, 1944/1998, p.195).

A fim de pensarmos de que modo o objeto *a* na vertente do olhar comparece na escrita de *Perto do coração selvagem*, trabalharemos os desenvolvimentos de Lacan (1964/1998) em *O seminário, livro 11*. Conforme pontua Miller (1994-1995/2005, p.276), neste *Seminário*, “o que orienta a aproximação feita por Lacan do campo perceptivo como organizado é a noção de que ele é habitado por uma estrutura significante que já está ali”.

Ou seja, reafirmamos o que dissemos no capítulo anterior: neste momento do ensino lacaniano, o Outro é concebido como uma estrutura prévia à chegada do sujeito, estrutura essa que o determina. O avanço de Lacan consiste em demonstrar de que forma o *percipiens*, o sujeito que percebe, é fundamentalmente determinado pela estrutura do percebido, o *perceptum*. Tais desenvolvimentos referem-se à obra “O visível e o invisível” de Merleau-Ponty (1971), e, neste contexto, para trabalhar a pulsão no campo escópico, Lacan traz à cena o lugar especial que ocupa a luz.

Miller (1994-1995/2005, p.283) assinala que Lacan “esboça a iluminação como lugar do Outro no nível da percepção. A iluminação, de certo modo, nos precede, precede a visão e, graças a ela, apreendemos o próprio espetáculo”. Contudo, o Outro não é somente esta estrutura prévia à chegada do sujeito, ou o meio de iluminação translúcida que oferece o espetáculo do mundo ao olhar. Há também, em relação ao olhar, a função da mancha no lugar do Outro: “É o que, no lugar do Outro como meio de visibilidade transparente, faz concentração de luz, ali onde ela não parece servir para se ver objetos, mas sim onde ela própria se dá a ver. É o ponto luminoso ou ainda o que faz opacidade no campo do Outro” (MILLER, 1994-1995/2005, p.285).

Ponto este que, no campo do Outro, surge como a mancha e que equivale ao olhar que incide sobre o sujeito, conforme escreveu Lispector (1944/1998, p.195): “e sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos [...]”.

Contudo, Lacan (1964/1973, p.84) adverte que “esse olhar que encontro [...] de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro”. Com Miller (1994/1995, p.287), pode-se ainda colocar que “para que o Outro me olhe, sem me ver por um olho, é suficiente a luz perder sua transparência, basta que ela cintile, reluza, produza reflexo, faça nascer uma opacidade ou uma mancha”.

Em outros termos, ali não é o sujeito que se coloca como *percipiens*, mas ele mesmo é dado a ver como objeto à percepção impensável do Outro, e o sujeito, então, entra no quadro. Afinal, não é outra coisa que Lacan (1964/1998, p.94) aponta quando afirma: “Sem dúvida, no fundo de meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” ou, “eu fazia quadro de uma maneira bastante inenarrável. [...] eu era mancha no quadro”.

Lacan (1964/1998, p.78) coloca em relevo a “função quadro” que, por um lado, é pensada em referência à tiquê: “Tento aqui sacar como a *tiquê* é representada na tomada visual. Mostrarei que é ao nível que chamo *mancha* que se encontra o ponto tíquico da pulsão escópica”. Nesta medida, a obra de arte se coloca como aquela que produz um encontro com o real. Encontro que se fundamenta numa inversão em que o sujeito é, na verdade, olhado por aquilo a que contempla. É isso que Lacan (1964/1998, p.91) indica ao colocar que o objeto “está lá para olhar, [...] para pegar na armadilha aquele que olha [...]”.

Por outro lado, a “função quadro” pode ser apreendida em relação ao irrepresentável: “A função quadro não fornece uma representação do sujeito, mas, antes, uma representação dos limites da sua possível representação” (RECALCATI, 2005, p.98). Situa-se aí a função da mancha que revela o sujeito entregue a um olhar que vem de fora e que o aniquila.

Recapitulando, a “função quadro” é uma função contingente, diz de um encontro, tiquê, com o real que se dá a ver na obra de arte. Sendo um encontro com o real, é um encontro onde a representação falha, e então o sujeito, ali, não é mais representado, mas é justamente a mancha, o irrepresentável que é dado a ver no quadro. A questão se coloca, portanto, em como esse real se apresenta, já que é irrepresentável.

Em relação a esse olhar que vem de fora, que espia por de trás da cortina, é válido situar com Miller (1994-1995/2005, p.285) que: “O olhar, em Lacan, não é uma resposta perceptiva à titilação do percebido; é o que nos inclui, como seres olhados, no espetáculo do mundo. [...] E onde, certamente nós vemos, mas onde, fundamentalmente, somos seres olhados pela iluminação. Como o resto”.

Em relação a esse olhar que vem de fora, Lacan (1964/1998, p.83) observa que: “Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento”. Esse desfalecimento pode ser entendido como tal na medida em que, nele, o sujeito é elidido na forma de mancha, e, o olhar que ali se apresenta já não é tomado como seu, mas, ao contrário, é o olhar do Outro sob o efeito desse real indizível: “o elidido na visibilidade e na visão, que aí responde, é o olhar do Outro” (MILLER, 1994-1995/2005, p.286).

Dessa forma é colocada em evidência uma esquizo fundamental, uma vez que não é o sujeito que vê as coisas, mas ao contrário, são as coisas que lhe olham; inversão que aponta para uma esquizo entre aquele que vê e aquele que é olhado. Afinal, é Lacan (1964/1998, p.74) quem vai adiante: “O olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão no nível escópico”.

No que diz respeito a esse objeto, o olhar, Lacan observa que: “em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar” (LACAN, 1964/1998, p.74).

Isso que se transmite na medida em que o sentido se elide, é, em *Perto do coração selvagem*, algo que se insinua nas adjacências do indizível, ponto mesmo do objeto olhar. A tessitura da narrativa clariceana suporta o objeto como vazio de um furo na estrutura da narrativa, que convoca o olhar do leitor ali onde o encontro do real desvinculado de um referente elide o sentido: “Que transponho suavemente alguma coisa... É a impressão. A leveza vem vindo não sei de onde. Cortinas inclinam-se sobre as próprias cinturas languidamente. Mas também a mancha negra, parada, dois olhos fitando e nada podendo dizer. [...] A luzinha brilhando silenciosamente, afastada, solitária, inconquistada. Jamais se entregava” (LISPECTOR, 1944/1998, p.174).

Na passagem acima, alguns pontos merecem ser destacados. Dentre eles, podemos nos perguntar se essa transposição que a escrita de Clarice testemunha não seria a colocação em cena

do objeto olhar como “mancha negra” ali onde a representação vacila, é sempre “inconquistada” e jamais se entrega. Afinal, se seguirmos Miller (1994-1995/2005, p.321) “a arte começa onde o que não pode ser dito pode ser mostrado”.

Vale apontar aquilo a que os fios da escrita clariceana bordejam, no limite da transposição: “cortinas inclinam-se sobre as próprias cinturas” (LISPECTOR, 1944/1998, p.174), nada guardando nesta dobra além do vazio. Logo em seguida, a autora diz dos olhos, pontos brilhantes, definição que antecede a definição de Lacan (1964/1998, p.96). Ele nos apresenta o olhar como “ponto luminoso – ponto de irradiação, jorro, fogo, fonte borboteante de reflexos” que deixa o sujeito na ignorância do que há para além do semblante, da cortina. O objeto incide no texto justamente onde não há nada: “mais além da aparência não há coisa em si, há o olhar” (LACAN, 1964/1998, p.96).

Em nossa opinião, a escrita clariceana aponta o vazio engendrado por sua própria escrita, ou, em outras palavras, há uma escrita que engendra um vazio que ela mesma produz. Em torno desse vazio ela tece seu deslizamento justamente no ponto em que a palavra faz desaparecer as coisas, para fazê-las aparecer enquanto desaparecidas. Trata-se da realização do visível no invisível, da inscrição de um furo no texto.

Sousa (2000/2012, p.204) coloca em termos precisos isso que a escrita de Lispector produz, na medida em que ela “[...] acolhe o desconhecido no que é visível e no que é invisível e que tem expressão privilegiada no indeciso, no elíptico, na entrelinha: um modo de captar as profundezas da própria palavra”.

Isso que se transmite na medida em que o sentido se elide é, em *Perto do coração selvagem*, algo que se insinua nas adjacências do indizível, ponto mesmo do objeto olhar:

Profundo, vindo de longe, – um pássaro negro, um ponto crescendo no horizonte, aproximando-se da consciência como uma bola arremessada do fim para o princípio. E explodindo diante dos olhos perplexos em essência de silêncio. Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar (LISPECTOR, 1944/1998, p.157).

Na passagem acima, algo escapa à imagem, há um resto que o olhar não captura. Mas também algo escapa enquanto som, um resto que advém de uma voz enigmática desatrelada da dimensão do sentido quando, por exemplo, ela se refere a leques que parecem jamais ter existido, como “manchas brilhantes”, “nadando de um lado para o outro entre palavras em francês,

sussurradas com cuidado por lábios juntos” (LISPECTOR, 1944/1998, p.101). Ora, o que senão a dimensão enigmática é dada a ver por uma mancha, mesmo que brilhante, ou a entender o que é sussurrado em francês por lábios juntos?

Esses “olhos perplexos em essência de silêncio”, mencionados por Lispector (1944/1998, p.157), apontam o entrecruzamento de dois tipos de objetos *a*, o olhar e a voz. Ambos são evidenciados como algo que sobrepuja as fronteiras do visível e do audível, focalizando um ponto cego que ofusca o olhar, assim como um inaudível que não se reporta ao sentido do que a voz enuncia: a voz não é concernida à comunicação, mas ao que se furta “sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar” (LISPECTOR, 1944/1998, p.157).

Tal perspectiva está em consonância com o que Lacan (1956/1998, p.9) propõe em “O Seminário sobre a carta roubada”, quando afirma que “é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo”, tal como discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Lacan havia definido o objeto como o que se descola do efeito de sentido e produz um corte que remete à impossibilidade. O que se coloca como ponto de impossibilidade é que o sentido se torna fugidivo na trama mesma do texto clariceano.

Certamente o que a autora tenta apreender lhe escapa, tal como “o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar” (LISPECTOR, 1944/1998, p.157). No primeiro momento o significante se esgota, aparece o vazio, mas não é só o inominável porque justamente em alguns momentos em que o significante se esgota, ela nomeia este objeto. Assim, há o vazio que remete ao objeto, mas também há o nome.

Vale ressaltar que neste primeiro livro nos deparamos com inúmeros indícios que incidem sobre a criação. Ali já é posta em questão a dimensão da palavra e do gozo que dela pode-se extrair: “Em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra” (LISPECTOR, 1944/1998, p.182). Portanto, para além da comunicação, é testemunhado um uso da palavra que comporta gozo e coloca-nos a questão do tratamento que é dado a este gozo pela escrita, conforme será desenvolvido no capítulo 3 desta Dissertação de Mestrado.

Ainda a propósito da nomeação, vale a pena nos referirmos ao que Carlos Mendes Sousa ressaltou: “Se parece que pouca importância é concedida à nomeação, ponto que progressivamente na obra vai adquirindo um relevo cada vez maior, adivinham-se, contudo, aqui alguns procedimentos que futuramente serão decisivos” (SOUSA, 2000/2012, p.550). Assim, por

exemplo, no momento em que a tia diz de Joana: “Essa guria é uma víbora. É uma víbora fria. [...] Quem era ela? A víbora”. Ou quando o marido de Joana lhe diz: “víbora! Víbora! ...”. Vale notar que “a víbora” é o nome de um dos capítulos deste livro (LISPECTOR, 1944/1998, p.51). Outro exemplo que podemos dar é aquele em que o pai de Joana diz da menina: “Um ovinho, é isso, um ovinho vivo” (LISPECTOR, 1944/1998, p.17).

Mas, o que afinal significa, naquele contexto, ser uma *víbora* ou um *ovinho vivo* a partir da nomeação do Outro? O fato é que parece não haver significado que dê conta destes significantes que se apresentam como nomeação possível. No ponto em que se dá a nomeação, podemos verificar que há um sentido que se elide, se torna fugidio, e evidencia um vazio que a escrita designa por não lhe conferir significado.

Assim, ao mesmo tempo em que há esse vazio em que o significante se esgota, ali há também o nome, forjado. Não há apenas o esburacamento do sentido em que a linguagem se mostra insuficiente para dar conta do significado último das coisas, há também a nomeação que abre na palavra um vazio descampado, insidioso; a palavra, e aqui, em especial, a nomeação a serviço de uma linguagem, evidencia o furo que lhe é próprio.

Ainda nessa linha, vale notar que em *Perto do Coração Selvagem* (LISPECTOR, 1944/1998, p.18-19), os animais em geral entram em cena quando a personagem Joana vivencia algo que vai além das regulações morais e, num determinado ponto, ela chega a se perguntar sobre isso que quase lhe ultrapassa, que ela não sabe nomear muito bem, mas recua quanto a “deixar esse animal solto”:

O que seria aquela sensação de força contida, pronta para arrebentar em violência, aquela sede de emprega-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe um dia deixar esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar (LISPECTOR, 1944/1998, p.18-19).

2.3 A radicalização do gérmen ou a “fatalidade de um dobre”

Retomamos a citação acima com vistas a uma exegese de texto. Em *Perto do coração selvagem*, a narradora afirmara que lhe era quase inconcebível dar vazão à violência que a arrebatava, ou seja, pôr em ação a “segurança irrefletida de uma fera”. Repugnava-lhe deixar

“esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação” (LISPECTOR, 1944/1998, p.18-19).

Sem deixar de lado a exegese, ocorre-nos que o livro escrito por Lispector vinte anos depois, *A paixão segundo G.H.* (1964/2009), marca uma virada em relação a seu livro de estreia. Enquanto em *Perto do coração selvagem* ela receava deixar solto o animal *repugnante* – que na verdade guarda um correlato com a vida selvagem da personagem Joana que escapava às regulações morais –, em *A paixão segundo G.H.* estes elementos vão receber acolhida na tão conhecida cena em que G.H. come uma barata, conforme comentaremos mais detidamente a seguir.

Podemos pensar que o próprio título do primeiro romance – *Perto do coração selvagem* – já anuncia que se trata apenas de uma aproximação de um gozo sem significado. Parece-nos que, no primeiro romance, a narradora Joana está à espera de se aproximar disso que não se regula, e que ela qualifica de *selvagem*; mas G.H. faz isso acontecer, ela dá iniciativa, põe-se ativamente em direção ao encontro de uma experiência-limite e não apenas se situa nas proximidades desta. Ela come a massa branca de uma barata morta e parece se permitir àquilo que, em *Perto do coração selvagem* era nomeado como *repugnante*. A experiência da qual Lispector apenas se aproxima no primeiro romance se consuma, de fato, somente em *A paixão segundo G.H.*, livro no qual ela dá um passo mais decidido em direção ao que antes lhe era inconcebível.

Em *A paixão segundo G.H.*, a experiência da escrita parece ter sido levada às últimas consequências na medida em que ele comporta de radicalização do que até então fora apenas esboçado. A marca da radicalidade que *A paixão segundo G.H.* comporta é que nele a autora se permite algo inédito, ela se deixa levar rumo ao desconhecido: “Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço. [...] Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo” (LISPECTOR, 1964/2009, p.15-16).

Todavia, ainda que a escrita de *A paixão segundo G.H.* comporte uma experiência inédita, vale ressaltar que a repetição de elementos anteriores é salientada por diversos críticos literários. Entre eles, Solange Ribeiro de Oliveira (1985, p.4) afirma que *A paixão segundo G.H.* “ocupa na obra um importante lugar de transição [...] que resume e explicita os temas anteriores” assim como “antecipam-se nele as grandes linhas mestras dos romances subsequentes” – ponto a partir do qual Lispector passa a escrever sobre a escrita.

Esta também é a posição de Moser (1976/2009, p.382) quando afirma, por exemplo, que a “amoralidade de Joana”, em *Perto do coração selvagem*, teria certa correspondência à experiência com a barata, em *A paixão segundo G.H.* (1964/2009). Ou quando ele sustenta que “comparar *G.H.* com uma barata era coerente”, tal como as comparações anteriores feitas por Lispector entre pessoas e animais: “Joana era uma víbora, Lucrécia, uma cavalo, Martim, uma vaca”. Contudo, para G.H., “diante da barata viva” a descoberta é de um “horror” nunca antes experimentado (MOSER, 1976/2009, p.284). Portanto, a escrita de *A paixão segundo G.H.* realiza uma experiência inédita e radical: a tentativa da escritora será a de “dar palavra a algo que a ultrapassa” (ALBUQUERQUE, 2002, p.25).

A história de *A paixão segundo G.H.* é o relato do que aconteceu à narradora, G.H., no dia anterior. Todo o episódio se desenvolvera no quarto de empregada e tivera uma barata como ponto de partida para uma tortuosa introspecção. G.H., personagem única do livro, é uma escultora de classe média que decide arrumar o quarto da empregada que havia deixado de trabalhar ali, supondo-o muito sujo e desordenado. Constata, todavia, que o quarto é de uma limpeza que toca as raias do insuportável: “Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (LISPECTOR, 1964/2009, p.36).

De saída se percebe que o objeto *a* privilegiado neste livro é o olhar. São inúmeras as passagens que o atestam. Contudo, não é essa presença marcante do olhar o que constitui a diferença que se apresenta entre *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.*, pois, desde o primeiro, a incidência do olhar, conforme discutido anteriormente, já se destacara. O que distingue essencialmente a presença do olhar nestes dois livros é que, no segundo, parece não mais se tratar de um olhar como objeto sublime, inalcançável, designado por um vazio, mas, sim, o de um encontro maciço, insuportável, na medida em que comporta um gozo que extrapola as barreiras do princípio de prazer.

Enquanto em *Perto do coração selvagem* há uma versão mais suportável, ou até mesmo mais sublimada do objeto *a*, em *A paixão segundo G.H.* é a presença do real no texto que está em jogo e atordoia sensivelmente a narrativa. Essa presença vai se destacar, num primeiro momento, via algo que poderia evocar o masoquismo, e neste sentido, a cena da barata indicaria essa mostração. Há ali uma experiência muito próxima daquela designada por Lacan (1968-

1969/2008, p.174) em *O seminário livro 16: de um Outro ao outro*, quando ele diz que a presença do objeto é atestada pela “ultrapassagem de um certo limiar de excitação”.

Desde quando G.H. adentra o quarto que decidira arrumar, ela já se encontra com uma visão que a aniquila, não havendo representação possível para o que se lhe apresenta: “Mas ali o sol não parecia vir de fora pra dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra” (LISPECTOR, 1964/2009, p.42). É esse o efeito perturbador que se dissemina pelo olhar. Ora, conforme argumenta Moser (1976/2009, p.226), “não é fácil contemplar o que nos fica imóvel. [...] Um sol imóvel, a barata imóvel, a mulher imóvel – há um efeito perturbador na imobilidade apreendida em *A paixão segundo G.H.*”. Este é o efeito que se precipita desde o início do livro pela fixidez de um olhar que queima e torna rarefeito o próprio relato de uma experiência-limite.

Assim, mesmo antes de relatar sua entrada no quarto – que, segundo G.H., “era uma violentação [...] das aspas que faziam de mim uma citação de mim” (LISPECTOR, 1964/2009, p.24) – e vivenciar tudo que ali se passou no final do primeiro capítulo, G.H. já diz do que viveu nos seguintes termos: “Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (LISPECTOR, 1964/2009, p.21).

As ocorrências da descrição do que vai viver, tal como “um inferno”, repetem-se subsequentemente. A protagonista, se entregando a este imperativo que lhe ultrapassa, volta então a se perguntar: “Mesmo intuindo que ia entrar no inferno da matéria *viva* – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir” (LISPECTOR, 1964/2009, p.63). Ela parece, desde o início, entrever aquilo a que se submeteria: “ia entrar no inferno da matéria *viva*” (LISPECTOR, 1964/2009, p.63), “estou indo para um inferno de *vida* crua” (LISPECTOR, 1964/2009, p.64), “estou perto de ver o núcleo da *vida*” (LISPECTOR, 1964/2009, p.64).

A fim de retomarmos as associações existentes entre o objeto *a*, tomado na vertente do olhar, e o gozo que o substantivo “inferno” passa a designar, vale acompanharmos a proposição de Carlos Mendes Sousa (2000/2012, p.230): “Essa zona a que se atribui o nome de *inferno* passa a tomar conta do sujeito da enunciação e destaca-se no texto a associação ao ver”. Em *A paixão segundo G.H.* podemos ler: “Mas é que o inferno já me tomara. [...] ver já começara a me consumir” (LISPECTOR, 1964/2009, p.82).

Mas o que afinal ela vira naquele quarto? Ao adentar a clareza asséptica e insuportável do quarto da empregada – como aquele quadrilátero de luz que ofusca, como “nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame” (LISPECTOR, 1964/2009, p.42) –, G.H. resolve se voltar para a limpeza do armário: “Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca – e enfim veria a madeira começar a apodrecer” (LISPECTOR, 1964/2009, p.43).

Contudo, qual não é sua surpresa quando, ao abrir o guarda-roupa, vê, de seu fundo, emergir uma barata: “Antes o tremor anunciante das antenas. Depois, atrás dos fios secos, o corpo relutante foi aparecendo. Até chegar quase toda à tona da abertura do armário. Era parda, era hesitante como se fosse de enorme peso” (LISPECTOR, 1964/2009, p.51). Após esse encontro com a barata, ela diz: “E estremei de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando tanto à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, em mim mesma, uma grandeza maior que eu” (LISPECTOR, 1964/2009, p.52). Neste ponto a experiência apenas esboçada em *Perto do coração selvagem* – quando ela afirmava repugnar um diz deixar o animal solto, por falta de estética ou receio de alguma revelação (LISPECTOR, 1944/1998, p.18-19), se consuma em *A paixão segundo G.H.* Neste último, ela experimenta a grandeza de um instinto “total” e do gozo “extremo”, experimenta uma “grandeza” maior que ela mesma.

Mas, o que era esta “grandeza” – este ímpeto maior que ela mesma – com a qual ela se depara ante a visão da barata e que levará G.H. a comê-la? O que está em jogo nesta experiência, nesta inquietude, busca cega e errante que leva uma mulher a se submeter a uma situação aflitiva como essa? Conforme argumenta Moser:

[...] uma coisa é especular a respeito de comer uma barata como um possível resultado de uma busca filosófica abstrata: ‘Por que teria eu nojo da massa que saía da barata?’, pergunta-se G.H., ‘Não bebera eu do brando leite que é líquida massa materna?’. Outra coisa bem diversa, obviamente, é comer de fato uma barata: ‘Dá-me tua mão, não me abandones, juro que também eu não queria: eu também vivia bem’ (MOSER, 1976/2009, p.391).

O que levaria uma mulher a se colocar nessa situação tão perturbadora?

Doze anos mais tarde, em uma entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Clarice Lispector parece responder a essas perguntas que nos fazemos aqui: “É, fugiu ao controle quando eu, por exemplo, percebi que a mulher G.H. ia ter que comer o interior da barata. Eu

estremeci de susto” (Cf. entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna para o Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1976).

Em *O seminário, livro 16*, Lacan (1968-1969/2008, p.247), ao se referir à chamada “pulsão sadomasoquista”, fornece-nos uma indicação que pode ser útil para interrogarmos o que se passa nessa experiência limite à qual G.H. se sujeita. Contudo, antes de partirmos para os desenvolvimentos que se seguirão é importante abriremos um parêntese para salientarmos que, se Lacan emprega a terminologia relacionada ao “sadosmoquismo” isso não quer dizer que ele esteja de acordo com ela. Lacan vai criticar a junção do “sadismo” com o “masoquismo”, ressaltando-os como experiências radicalmente distintas: o termo *sadosmoquismo* “favorece muito os mal-entendidos, porque tende a insistir justamente em uma simetria entre o masoquista e o sádico” (LACAN, 1968-1969/2008, p.249), o que Lacan repudia.

Para criticar essa simetria e desmembrá-la, Lacan (1968-1969/2008, p.132) elogia o filósofo Gilles Deleuze que, “com tanta felicidade” substituiu “a vibrante imbecilidade que impera na psicanálise”. No livro *Sacher Masoch: o frio e o cruel*³ (1967/2009), Deleuze propõe que o masoquismo não é o inverso e nem o complemento do sadismo, mas um “mundo à parte”. Lacan se serve dessa proposição para ressaltar a diferença, e a não-articulação, entre o sadismo e o masoquismo.

Na leitura lacaniana que aqui fazemos da obra de Lispector, e no contexto dessa célebre passagem da *A paixão segundo G.H.*, interessa-nos ressaltar o masoquismo e sua relação com o mais-de-gozar como um excesso que tenta recuperar um gozo perdido, aceder a um gozo situado como proibido. O mais-de-gozar que o objeto *a* comporta é o que torna o gozo acessível e não mais impossível, pela manobra que consiste em restituir o gozo no lugar da interdição.

De acordo com Éric Laurent (1993/2012, p.117) em *A psicanálise e a escolha das mulheres*, “o mais-de-gozar não significa que se goze mais. Significa que, uma vez extraído o gozo, o que resta dele é um mais-de-gozar”. Esta é também a leitura de Sergio Laia (2011, p.139) em seu texto “Um (inusitado) Lacan Freudiano: a satisfação em todas as partes”, quando diz que, em se tratando do mais-de-gozar, parece haver certa “carência de gozo” à qual o sujeito tenta

³ Segundo Deleuze, “O destino de Masoch é duplamente injusto. [...] Ele não só foi injustamente esquecido, mas ganhou uma injusta complementariedade, uma injusta unidade dialética. Pois basta ler Masoch para sentir que seu universo nada tem a ver com o de Sade. [...] O que está em questão é a própria unidade do chamado sadomasoquismo” (DELEUZE, 1967/2009, p.12-13).

remediar se aproximando do mais-de-gozar, sem, no entanto, conseguir aceder efetivamente ao gozo.

No mais-de-gozar, portanto, a pulsão se satisfaria com o lucro, o bônus de se gozar com a falta ao recuperar a dimensão da perda em que o sujeito se coloca como objeto, resto da operação. Lacan (1968-1969/2008, p.175) indica esta dimensão em que o sujeito se coloca como objeto na pulsão da seguinte forma: “Eu lhes mostrarei [...] que o sujeito, assumindo o papel de objeto, é exatamente isso que sustenta a realidade da situação do que se chama pulsão sadomasoquista. [...] É que o sujeito se faz objeto de uma vontade outra”.

Seria esse funcionamento masoquista – no qual o sujeito assume o papel de objeto para se assujeitar, fazer-se objeto “de uma vontade outra” – que se explicita quando Lispector, anos mais tarde, mais precisamente na entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna para o Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1976, coloca que estremeceu de susto quando viu que G.H. teria de comer o interior da barata? Ou mesmo em *A paixão segundo G.H* (1964/2009, p.52) quando diz novamente que *estremeceu* de gozo ao se atentar à grandeza de algo maior que ela, como citado anteriormente? Ou ainda quando consentiu em entrar naquele inferno que já lhe *tomara*? (LISPECTOR, 1964/2009, p.82).

Em *O Seminário, livro 16*, Lacan (1968-1969/2008, p.197) situa o apagamento do sujeito através daquilo que ele desenvolve como a afânise ou *fading*: “Ora, a afânise deve ser situada da maneira mais radical nesse movimento de desaparecimento que qualifiquei de letal. De outro modo ainda, chamei esse movimento de *fading* do sujeito”. Segundo Miller, Lacan “diz que esse objeto está ligado ao momento de *fading* do sujeito. Essa solução da relação do sujeito com o objeto exprime que, à falta devida ao efeito mortificador do significante, responde o elemento de vida, de gozo vivo, ou seja, o objeto *a*” (MILLER, 2005, p.264).

Contudo, vale ressaltar que se trata de um gozo apenas parcial em que o objeto comparece ali onde o sujeito se apaga, e é nesse sentido que Lacan afirma que “Daí emana um odor selvagem, deixando entrever, no horizonte, a caçada de Artêmis – cujo toque parece associar-se a esse momento de trágico desfalecimento onde perdemos aquele que fala” (LACAN, 1968-1969/2008, p.82).

É o próprio Lacan (1968-1969/2008, p.174) quem situa que, no que se trata do surgimento do objeto *a*, essa aparição deve ser considerada “uma subjetivação sem sujeito, um osso [...]”. Ele coloca esse surgimento nos seguintes termos:

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. [...] O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do verbo produzir-se, se apresenta como *um achado*. [...] Um achado que é ao mesmo tempo uma solução – a *surpresa* – aquilo pelo que o sujeito de sente ultrapassado (LACAN, 1968-1969/2008, p.30).

Seria por esse viés da afânise, do apagamento do sujeito que se anula diante do surgimento do objeto em sua face de resto, de dejetivo, uma forma possível de interrogarmos a vertente pela qual o objeto pequeno *a* comparece em *A paixão segundo G.H.* Contudo, mais à frente indicaremos o que de fato parece estar em jogo no referido ultrapassamento que podemos verificar em diferentes passagens deste romance.

O trecho a seguir, entre tantos outros presentes no livro, parece indicar esta presença do objeto como resto que subjaz ao desaparecimento do sujeito: “[...] enquanto eu me ausentava na vertigem, ‘alguma coisa se tinha feito’. Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios” (LISPECTOR, 1964/2009, p.167). Na medida em que a narradora se entrega a essa experiência, ela parece se identificar ao objeto como dejetivo, conforme podemos ler: “A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara também eu toda imunda” (LISPECTOR, 1964/2009, p.64). É essa face de mais-degozar do objeto *a* que, a princípio, saltaria aos olhos em *A paixão segundo G.H.* Mas, se nos detivermos mais atentamente, perceberemos o que de fato está em jogo e comentaremos esta distinção logo à frente.

Lacan (1968-1969/2008, p.132) qualifica o gozo masoquista de “analógico” para dizer que neste o sujeito é análogo ao objeto, assumindo “a posição de perda, de resto, representada pelo *a* no nível do mais-de-gozar”. Assim, nessa perspectiva do ultrapassamento do sujeito na pulsão masoquista, Lacan (1968-1969/2008, p.111) situa a ambiguidade fundamental que se encontra no princípio do prazer freudiano, como um gozo que não passa por uma regulação prazerosa: “lembraremos apenas que Freud escreveu que o gozo, no fundo, é masoquista”.

Também a esse respeito, e permitindo-nos uma consonância com a experiência de G.H., Éric Laurent (1993/2012, p.15) sustenta que “o masoquismo feminino dá a sensação de uma criatura que busca a catástrofe ou escolhe a catástrofe de forma passiva”. O texto de referência para este comentário é o “Bate-se numa criança”, que Freud escreveu em 1919.

Ali, o psicanalista vienense comenta detalhadamente uma fantasia de espancamento que ele afirma se apresentar predominantemente nas mulheres às quais ele analisou, uma vez que tais casos, os femininos, “constituem de qualquer modo a maior parte de seu material” (FREUD, 1919/1996 p.200). Em sua leitura de “Bate-se numa criança”, Éric Laurent assinala que Freud tenta situar “um tipo de posição subjetiva feminina” através do conceito de “masoquismo feminino” ali desenvolvido, pois “o masoquismo é, mais frequentemente, na literatura psicanalítica, e, em geral, definido como uma característica particularmente aplicável às mulheres” (LAURENT, 1993/2012, p.29-30). Tal fantasia percebida por Freud se centra sobre uma cena de espancamento realizado por um homem a uma criança, que se resume no enunciado “bate-se numa criança”.

Freud (1919/1996 p.200-201) apresenta este enunciado dividido em três fases, que se apresentam na seguinte sequência: inicialmente o agente, aquele que bate na criança, é indeterminado e, em seguida, ele é identificado como o pai da criança. A criança, contudo, não é identificada como aquela que cria a fantasia, logo, Freud considera que “a fantasia, então, não é certamente masoquista”, pois o alvo do investimento não seria o próprio sujeito, mas um terceiro.

Na primeira fase, a frase que representaria a fantasia de espancamento seria “o meu pai está batendo numa criança que eu odeio” – algum rival da criança que seria desmerecido, na medida em que o pai estaria privando de amor aquele em quem bate. Segundo Freud, no fundo, o conteúdo e o significado que se expressa daí é que: “meu pai não ama essa criança, *ama apenas a mim*”, ressaltando que tal fantasia “gratifica o ciúmes da criança” (FREUD, 1919/1996 p.202).

Segundo Freud, a primeira fase da fantasia seria relativa a um período de amor incestuoso pelo pai que se resumiria no seguinte enunciado: “Ele (o meu pai) só ama a mim, e não à outra criança, pois está batendo nela”. Freud então coloca que “o sentimento de culpa não pode descobrir um castigo mais severo que a inversão deste triunfo: ‘Não, ele não ama você, pois está batendo em você’”. Ele conclui considerando que, na segunda fase, “a fantasia, portanto, tornou-se masoquista” (FREUD, 1919/1996 p.204), uma vez que o investimento libidinal visaria o próprio sujeito.

Afinal, percebe-se que a pessoa que bate na passagem da primeira para a segunda fase, continua a ser o pai. Contudo, a criança espancada deixa de ser uma terceira para transformar-se naquela que produz a fantasia, ou seja, o sujeito. Freud o coloca nos seguintes termos: “Estou

sendo espancada pelo meu pai”. Ser espancado pelo pai seria, portanto, “uma convergência do sentimento de culpa e do amor sexual” (FREUD, 1919/1996 p.205).

Ademais, e não menos importante, Freud (1919/1996 p.201) afirma que, via de regra, esta segunda fase permanece inconsciente, só podendo ser reconstituída pelo trabalho de análise. Ele considera que “essa segunda fase é a mais importante e mais significativa de todas”, contudo, ela “jamais teve existência real”. Laurent (1993/2012, p.41) observa que “trata-se de explicar, como, entre o primeiro e esse segundo tempo há mistérios formidáveis, porque é no segundo tempo, esse tempo inexistente, que o prazer é intenso. Lá, onde o prazer é intenso, não há representação”. Sobre a segunda fase, Freud (1919/1996, p.201) comenta que ela é “de um caráter inequivocamente masoquista”, pois o sujeito retira sua quota de satisfação em ser espancado pelo pai.

A terceira fase, por sua vez, volta a se assemelhar com a segunda: a figura da criança que cria a fantasia também não aparece mais e a pessoa que bate nunca é o pai, mas, “ou é deixada indeterminada tal como na primeira fase, ou se transforma, de maneira característica, num substituto do pai tal como um professor” (FREUD, 1919/1996 p.201). Aquele que relata a fantasia diz apenas que seria um dos observadores que presenciam a cena. O que diferencia a terceira da primeira fase, e que estabelece a ligação com a segunda fase, é formulado por Freud da seguinte forma: “a fantasia liga-se agora a uma forte e inequívoca excitação sexual”.

Em resumo, para circunscrever o que acontece nas fantasias de espancamento da *menina*, Freud diz que:

A fantasia de espancamento da menina passa por três fases, das quais a primeira e a terceira são lembradas conscientemente, ao passo que a do meio permanece inconsciente. As duas fases parecem ser sádicas, enquanto a segunda, a inconsciente, é indubitavelmente de natureza masoquista; seu conteúdo consiste em ser a criança espancada pelo pai, e faz-se acompanhar de uma carga libidinal e um sentimento de culpa. Na primeira e na terceira a criança em que estão batendo é sempre alguém que não seja aquela que imagina” (FREUD, 1919/1996 p.200-201).

Lacan (1964/1998) por sua vez, em sua leitura do texto freudiano, depreende que o ponto fundamental desta fantasia de ser espancado pelo pai é que dela o sujeito retira sua quota de satisfação libidinal, ao supor no Outro, no caso naquele que espanca, um gozo que na verdade lhe concerne, concerne ao próprio sujeito. Nesta fantasia se apresentaria uma experiência primária de passividade sexual na qual o sujeito se reduz ao objeto *a* na relação com o Outro, posição na qual ele desaparece para subsistir como dejetivo ou instrumento de gozo do Outro.

Nesta perspectiva, o mais-de-gozar presente no masoquismo se colocaria na vertente da afânise, dimensão da fantasia onde o sujeito se anula em função de um objeto. Haveria, portanto, na construção da fantasia, uma montagem pulsional e certo consentimento do sujeito de se apagar sob o objeto. Contudo, conforme argumenta Sérgio Laia, o sujeito barrado seria um sujeito “mortificado pelo significante e alijado de gozo” e, na fantasia, esse “sujeito deslibidinizado (\$) se aproxima do mais-de-gozar (*a*), ou seja, das zonas do corpo que apresentam um suplemento de investimento”. Vale distinguir, todavia, que “a experiência da fantasia, embora marcada por zonas corporais e por objetos repletos de gozo, acaba por deixar o sujeito sempre sedento de algo a mais que, no entanto, não se alcança pela via do mais-de-gozar” (LAIA, 2011, p.139).

Em relação ao masoquismo, em *O seminário 16*, Lacan (1968-1969/2008) realiza um desenvolvimento profícuo ao se opor à colocação de Freud (1919/1996, p.203) de que “o masoquismo feminino [...] baseia-se inteiramente no masoquismo primário, erógeno, no prazer no sofrimento”. O que Lacan coloca é que “o pretensão valor, [...] do *masoquismo feminino*, como exprimem, convém colocá-lo no parêntese de uma observação séria. Ele faz parte desse diálogo que podemos definir, em muitos pontos, como uma fantasia masculina” (LACAN, 1968-1969/2008, p.182).

Para além de considerar o *masoquismo feminino* como uma “fantasia masculina”, a crítica de Lacan se centra sobre um ponto fundamental, aquele que associa o masoquismo com o “ser” das mulheres. Laurent (1993/2012, p.78) esclarece que o foco da crítica de Lacan se opõe a “essa atribuição, em definitivo, do ser da mulher com a dor, em lugar de prazer”. Laurent considera que qualificar essa “atribuição” de relação ao *ser* é o que Lacan colocará em dúvida: “E essa será a força do conceito de privação que Lacan vai introduzir, de poder dar conta do gozo particular que pode ter uma mulher, ao se despojar do registro do ter, sem, portanto, que isso dê relevo a um mínimo de masoquismo” (LAURENT, 1993/2012, p.78).

No lugar de pensar a relação da dor com o *ser* das mulheres, Laurent vai acentuar aquilo que Lacan denomina como *gozo da privação*. Ou seja, se para as mulheres a castração já foi de saída consumada e não pode se colocar como uma ameaça, pois de fato já se efetivou, então, as mulheres se encontrariam ao abrigo desta ameaça. Neste sentido, Laurent (1993/2012, p.81) comenta que “a mulher não teme nada, e, se ela faz seu ser, é se livrando do seu ter. [...] O gozo da privação está nisso, em se fabricar esse a mais a partir da subtração do ter, porque, no fundo, ela própria não está ameaçada pela castração”. Assim, o que permite que as mulheres consintam

com a fantasia masoquista do homem em uma posição na qual a dor e a humilhação comparecem, é porque elas, abrigadas da ameaça de castração, podem ir muito longe em suas concessões.

Em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan (1972-1973/2008, p.80) situa a feminilidade como a problemática de um ser que não pode se assujeitar completamente à castração que divide a posição feminina: “Não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixa de estar nela de todo. Ela está lá à toda. Mas há algo a mais”. Como propõe Laurent (1993/2012, p.45), este “algo a mais” é o ponto de partida de Lacan para situar o masoquismo como “uma espécie de devaneio no qual funciona um gozo não-todo fálico”. Laurent também coloca que: “Se o masoquismo pode ser considerado como feminino, é, sobretudo, porque aí se rompe a medida fálica” (LAURENT, 1993/2012, p.89).

Laurent faz então a seguinte proposição:

Se acompanharmos os desenvolvimentos de Lacan em *Mais ainda*, observaremos que ele propõe que, se há um ser da mulher, ele está em um suplemento. Quando, depois do Seminário *Mais, ainda*, nós mesmos repetimos a expressão “gozo suplementar”, ou examinamos o gozo Outro, continuamos o desenvolvimento considerando fundamentalmente a posição feminina a partir desse suplemento (LAURENT, 1993/2012, p.88).

Neste sentido, o mais-de-gozar seria uma operação efetuada sobre a interdição de um gozo todo fálico sobre o gozo Outro marcado pela castração. Contudo, ainda assim, o mais-de-gozar, e mesmo o masoquismo, estariam muito mais referidos a um enquadramento fálico e a um suporte fantasmático. Por outro lado, quando Lacan (1972-1973/2008), em *Mais, ainda*, se aproxima do gozo místico, ele fala de uma experiência em que a fantasia não está presente e de uma relação com o gozo que se dá em uma outra ordem. Afinal, como dissemos, o mais-de-gozar parte sempre de um déficit de gozo, e se ele funciona como uma tentativa de recuperação de um gozo perdido essa tentativa é invariavelmente falha, pois o sujeito não consegue jamais aceder a um gozo pleno por esta via; ele fica a espera de que o gozo vai vir, mas ele não goza.

Ao contrário, quando Lacan situa a experiência mística, ele indica que ali se experimenta de fato um gozo Outro, excessivo, que extrapola a medida fálica. Perguntamo-nos se seria esse aspecto do gozo que Lispector testemunha ao dizer: “o inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com regozijo no olho: o inferno é a dor com gozo de matéria, e com riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor” (LISPECTOR, 1964/2009, p.120).

Laurent (1993/2012, p.78-79) comenta que, no *Seminário 20*, Lacan já não mais se volta ao masoquismo para poder dar conta do gozo particular que uma mulher pode ter quando, ao se despojar do registro do ter, chega a uma zona de gozo em que os limites operam de forma diferente. Afinal, neste *Seminário* Lacan se volta aos místicos e ao barroco, e não mais ao masoquismo – pois no masoquismo o gozo ainda tem, ainda que em um limite, um referencial fálico que é a fantasia – para situar um gozo Outro, mais além do falo, que se situa fora do significante, da linguagem e do simbólico. Trata-se de gozo corporal experimentado em todo o corpo como certo arrebatamento, um gozo não localizável nas zonas erógenas demarcadas pela extração do objeto *a*.

Para ilustrar este aspecto suplementar do gozo, no *Seminário 20* Lacan (1972-1973/2008, p.102) convoca às psicanalistas mulheres a dizerem desse gozo, mas, na falta destes testemunhos, ele busca nos escritos de alguns místicos a alusão a um gozo Outro que não o fálico, um gozo que se desenrola no êxtase, na estranheza de um “fora de si” característico do descolamento do sujeito às suas bases simbólicas.

Lacan toma então a escultura sacra “O Êxtase de Santa Teresa”, de Gian Lorenzo Bernini, para dizer que “Tudo é exibição de corpos evocando o gozo”. A referência ao corpo, como dissemos, não serve para sublinhar um gozo parcial referente às zonas erógenas, mas muito mais para se referir ao significante que se corporifica no Outro, levando em conta o peso do Real da carne. O barroco, neste contexto, é uma estética que dá visibilidade a um gozo que se experimenta no corpo pela beatitude, pela dor e mesmo pela volúpia. A experiência mística, por sua vez, tenta cingir esse gozo fora da ordem fálica, impossível de dizer, próprio da parte feminina dos seres falantes.

É sobre este ponto, o de um gozo que se experimenta, mas do qual não se pode saber, que a escrita de *A paixão segundo G.H.* parece se voltar, na tentativa de circunscrição do excesso que transborda em relação ao limite imposto pela representação. Lispector (1964/2009, p.142) o diz da seguinte forma: “Mas como te falar, se há um silêncio quando acerto? Como te falar do inexpressivo? [...] Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso [...] manifestar o inexpressivo é criar”.

Ali a narradora se entrega a uma experiência de transbordamento em que a medida fálica parece não suturar. Se na escrita de *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) percebemos uma

montagem significativa que opera com a pulsão, a borda da qual a narradora retira seu gozo se situa exatamente no ponto que permite desdobramentos para mais-além da lógica fálica.

Ainda no *Seminário 20*, quando Lacan (1972-73/2008, p. 114) desenvolve questões cruciais acerca da feminilidade e do gozo suplementar que lhe é relativo, como o excesso que se apresenta para além da medida fálica, ele qualifica seu estilo aproximando-o do estilo barroco: “eu me alinho, de preferência, para o lado do barroco”. Pensamos que a forma pela qual o estilo de Lispector se apresenta em *A paixão segundo G.H.* se alinha também, mais pela vertente do barroco, na medida em que ela circunscreve um saber em perda, em que o corpo se coloca como aquilo de que se goza. E o deslimite, os raptos e as epifanias atestam modos de manifestação de um aspecto real do gozo e não do gozo que resta após a ação do registro simbólico.

Quanto a este aspecto místico do gozo que se coloca como um desdobramento para além da lógica fálica, merece ser comentado que inúmeras vezes Clarice Lispector foi comparada às místicas, tais como Santa Teresa d’Ávila ou San Juan de la Cruz. Certa vez, ao ser questionada sobre suas referências constates ao divino, ela se limita a responder ao entrevistador: “É que sou mística” (MOSER, 1976/2009, p.31).

Moser, em sua biografia sobre Lispector, faz constantes referências a este aspecto místico de sua obra. Ele recupera, desde *Perto do coração selvagem*, passagens em que a autora faz citações quase literais de Spinoza e comenta sobre os ecos existentes na obra clariceana desse “outro grande pensador judeu, outro fruto do exílio, que encarou a morte de Deus e buscou recriar um universo moral em Sua ausência” (MOSER, 1976/2009, p.31).

Contudo, apesar das diversas aproximações que podem ser observadas na obra de Clarice Lispector com o misticismo, parece-nos equivocada a colocação de Moser de que essa busca constante de Clarice por um inominável, algo que a narrativa não consegue apreender, seria, de alguma forma, uma busca mística. Há uma experiência de gozo que parece ser estranha pra Lispector, todavia, o ponto em que a substância gozo vai se alojar tem muito mais a ver com a escrita do que com o misticismo.

Acreditamos que o biógrafo, que por sinal também é judeu, fica numa leitura judaica do misticismo, e, sem o recurso da psicanálise, se restringe às influências de Spinoza e à referência aos místicos ucranianos. Todavia, com o aporte da psicanálise, concebemos que a aproximação mística clariceana é, sobretudo, uma aproximação de um campo de gozo – que irrompe em um

corpo vivo (e não mortificado) que, se pode ser referido ao mais-de-gozar, no entanto, não se restringe a ele –, o que não nos permite tomar Clarice Lispector como uma mística.

A paixão segundo G.H., na experiência-limite em que a protagonista come uma barata e no modo como Lispector foi tomada pela escrita dessa cena, indica-nos uma irrupção de gozo no corpo que é estranha, fora-de-sentido, e que, embora possa até ser associada a certas experiências místicas, não fez de Lispector, ela mesma, uma mística, porque a efetiva como quem opera com a escrita para tratar o que lhe afeta enigmaticamente o corpo e a vida.

Quanto a este tratamento literário de um gozo vivo que irrompe no corpo, parece-nos importante situar que, quando G.H. come a barata morta ela diz desse ato da seguinte forma: “Então – então pela porta da danação, eu comi a *vida* e fui comida pela *vida*” (LISPECTOR, 1964/2009, p.119). Esta frase aborda um ponto fundamental, pois, quando G.H. diz que comeu a *vida*, isso não parece se colocar na vertente da fantasia. É como se ela encontrasse nessa experiência-limite algo que, num certo nível, pode ser interpretado fantasisticamente e masoquicamente, afinal trata-se de uma mulher que come uma barata, o gozo que se vivencia não se restringe a isso.

Quando Clarice, na referida entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna diz que *estremeceu de susto* quando viu que teria que comer “o interior da barata”, o que parece se abrir para ela é algo que não é apenas pura e simplesmente a fantasia, mas um horror impensável. Este é o ponto que anteriormente dissemos que viríamos a desenvolver: ainda que pela via do masoquismo percebamos a incidência de um gozo que se assemelha ao mais-de-gozar como tentativa de recuperação de um gozo marcado pela castração, a experiência que G.H. acede ao comer a barata parece não se referir a um gozo apenas parcial, sempre se distanciar no horizonte, que se colocaria na vertente do masoquismo e da fantasia, mas o encontro com um gozo maciço. O horror que esse encontro suscita é algo que merece ser comentado.

Ele não é simplesmente o horror que a barata recorrentemente causa no universo feminino. O horror ali vivenciado não seria o extremo do masoquismo – ainda que num certo nível a experiência de comer a barata possa ser considerada masoquista, na medida em que G.H se encontra com alguma coisa que a ultrapassa e que extrapola o gozo fálico. Essa experiência não fica apenas em um gozo para além do falo, pois parece haver a aproximação de um excesso que a fantasia não regula.

Como dissemos, tampouco parece se tratar de uma experiência mística propriamente dita, pois, quando Lacan se refere ao gozo místico no *Seminário 20* (1972-1973/2008), ele o faz para ilustrar uma forma de apresentação do gozo feminino que, ainda que não esteja todo referido ao falo, também não deixa de estar. Afinal, a feminilidade é aberta pela inconsistência do não-todo, mas limitada pelo conjunto remetido ao falo. E o que apontamos aqui é, justamente, o acesso a um gozo invasivo e insidioso que parece franquear um limite em que há o encontro com a positividade de um gozo desmedido, no qual, radicalmente, não comparece o limite que implica a referência fálica.

Conforme Sérgio Laia (2012) aponta em “Joyce e a modulação do objeto *a*”, quando no *Seminário 23* (1975-1976/2007) Lacan discute a cena do espancamento de Joyce, ele pergunta se aquela experiência seria relativa ao masoquismo, mas não se detém aí. Pelo contrário, Lacan descarta esta hipótese e sublinha, por outro lado, a indiferença de Joyce quanto ao seu próprio corpo como índice de uma experiência de outra natureza. Nas palavras de Laia (2012), “a relação com o corpo espancado não aparece na forma de rancor ou raiva para com os agressores, nem de uma satisfação masoquista, muito menos de um narcisismo: o corpo é despojado daquela violência tão facilmente quanto um fruto é despojado de sua casca madura e macia”.

Podemos pensar que a cena do espancamento joyceano não passa no âmbito masoquista, pois, no masoquismo existe uma experiência de satisfação ainda que coadunada com o sofrimento. Ao contrário, o que se experimenta no caso de Joyce não é nem desprazer, nem satisfação, mas uma indiferença que salta aos olhos: “e não extraem dos golpes qualquer gozo de tipo masoquista” (LAIA, 2001, p.128).

A partir dos comentários anteriores que discriminam uma experiência que a princípio poderia ser lida como masoquista como de outra ordem, podemos depreender, por exemplo, que o tão comentado “misticismo” de Clarice Lispector seria uma dessas apresentações que, na vertente do *tratamento literário* conferido por Joyce a seu espancamento, se prestam a um artifício textual, literário. Tratamento que aborda fundamentalmente a experiência de um gozo estranho e invasivo no corpo através da escrita.

Podemos pensar que ainda que encontremos no texto clariceano a aproximação de um gozo que poderíamos qualificar de suplementar, a *função* da escrita neste contexto parece se prestar ao tratamento do gozo não circunscrito pelo falo. Por outro lado, o horror do qual ela se aproxima – o horror que ela translitera na cena da barata e que a aproxima de uma experiência

que poderíamos, num certo viés, qualificar de masoquista – mostra, justamente, que tal experiência não é algo que vai lhe proporcionar prazer, satisfação. Este ponto fundamental situa em outra ordem que não o de uma montagem masoquista o que ela vivencia.

Em outros termos, na experiência masoquista a vivencia da humilhação pelo masoquista é algo que o satisfaz, mesmo que ele queira cada vez mais humilhação e busque cada vez mais o mais-de-gozar desta posição – uma vez que o masoquismo é uma espécie de mortificação, ainda mais cruel que a mortificação significativa. Numa outra configuração, se um psicótico é tomado por uma experiência muito viva do gozo, pode-se apresentar certo flerte com a perversão que permitiria o tratamento deste excesso de gozo. Assim, mesmo que haja psicóticos que fazem atuações que se assemelham às perversas, o que mobiliza o sujeito não é a cena perversa em si que ele monta, mas a tentativa de tratar um gozo não barrado pela castração.

Em *A paixão segundo G.H.*, por diversos momentos, verifica-se algo que se assemelha a uma certa identificação à posição de dejetivo, mas isto na verdade não parece se configurar verdadeiramente como uma afânise. Isto se confirma porque a afânise implicaria em uma divisão do sujeito, e ali parece se tratar de uma invasão de gozo, uma invasão do real que a presença de uma experiência a princípio, digamos, “masoquista” ou “mística” do gozo, pode tratar.

Acentuamos assim muito mais o tratamento que a escrita (ainda que pelo viés de algo que se apresenta como místico) confere a algo do inominável, na medida em que o transpõe pela literatura. Lispector parece encontrar no vazio da experiência mística certa equivalência com algo que lhe afeta, o que não quer dizer que isso faça dela uma mística.

Seu interesse pelo misticismo tem mais a ver com algo de sua experiência de gozo que era estranho para ela e que ela encontra nos referenciais místicos uma forma de tratamento. Ou seja, ela se interessa pela experiência mística na medida em que ela pode conferir tratamento a uma experiência que a fantasia não regula, e não pela forma como este tratamento, a princípio, se apresenta. Da mesma forma que certos psicóticos encontram na encenação perversa um modo de tratar o gozo, talvez seja possível encontrar, no âmbito místico, algo dessa ordem.

Talvez, o que se passa nesta experiência possa se colocar na linha do que Sérgio Laia (2001, p.140) aponta sobre “alguns casos nos quais se tenta fazer uma composição sem que ela seja efetivamente subjetivada nos termos de uma fantasia, como um modo de suplência nas psicoses”. O uso da obra será apresentado com mais profundidade no próximo capítulo. Neste sentido, o misticismo de Clarice Lispector parece ser, precisamente, a literatura, como alvo de

seu investimento libidinal que trata o mais terrível da experiência da morte da mãe e da ausência de Deus. Ela faz disso uma experiência literária e lhe confere um tratamento vivificante.

Percebemos tal tratamento na medida em que “o inferno” que antes lhe *tomava*, ou o inferno como a *dor* experimentada, passa a ser colocado, depois que G.H. come a barata, como o *neutro*. Em várias passagens essas referências se repetem. “E o neutro era vida que antes eu tinha chamado de o nada” (LISPECTOR, 1964/2009, p.84); “o neutro era minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia” (IDEM IBIDEM, 1964/2009, p.91); “O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (IDEM IBIDEM, 1964/2009, p.99) “o neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo” (IDEM IBIDEM, 1964/2009, p.133).

Ela parece ter dado tratamento à invasão de um gozo não-fálico no corpo. O que antes era apresentado como o “infernial”, depois que G.H. come a barata parece receber tratamento no sentido místico de uma *produção literária*. Ele perde um pouco de seu aspecto excessivo e denota que algo já não a afeta da mesma maneira; o corpo da escrita clariceana atesta este reviramento. O trabalho ao qual ela se lança aborda uma experiência de manifestação de gozo parasitário; seu trabalho se dá no âmbito da literatura e não do divino propriamente, como uma mística. Depois de comer a barata, G.H. não diz mais do que vivencia como um inferno, pelo contrário: “O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata *viva* estou entendendo que também eu sou o que é *vivo*” (MOSER, 1976/2009, p.171).

Conforme apontado por Moser neste mesmo volume, “o ponto crucial da crise de G.H.” é que “a gosma que vaza da barata é da mesma matéria de seu próprio cerne”. Afinal, mais a frente, G.H. justifica seu ato da seguinte forma: “pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim estria me aproximando do... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 1964/2009, p.167).

Neste contexto o significante parece operar como marca da vida e não apenas como mortificação. Nesta última citação de Lispector percebemos certo arrebatamento e mesmo a presença de um gozo vivo no corpo, e não Clarice como uma mística no sentido pleno do termo. A partir do referencial laciano nós temos condição de propor que, na verdade, essa posição mística, essa posição enigmática, posição de esfinge, parece colocá-la numa posição de ter um lugar no mundo sem que ela precisasse enlouquecer, posição que também discutiremos detalhadamente no próximo capítulo.

No mais, em *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector (1964/2009, p.69) diz que “a vida se vingava” dela, “e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais”. E em sequência completa: “Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta” (IDEM IBIDEM). É oportuno ressaltar, neste contexto, a leitura realizada por Laia da afirmação de Lacan: “a palavra é um parasita”, semelhante a um “câncer com o que o ser humano é afligido” (LACAN apud LAIA, 2001, p.97).

Se “a vingança da vida” – a vida aqui interrogada como uma marca de gozo que parasita a obra e o corpo de Clarice Lispector – consistia em “voltar”, o que a autora consegue com sua obra, e aqui, mais precisamente, com a escrita de *A paixão segundo G.H.*, é uma transposição de uma escrita para outra, tal como Lacan propõe ao dizer da “passagem de uma escritura para outra escritura”, ou tal como Laia defende sobre Joyce ao dizer que ele “vai se impor como autor perante o que lhe foi imposto” (LAIA, 2001, p.119).

Nesta linha, Lispector faz um uso da obra que lhe permite tratar os enigmas e a vida que lhe parasitavam o corpo, transpondo-os para o corpo de sua obra, e se coloca como autora diante desta vida que tendo lhe sido imposta ali retorna e recebe tratamento através de sua escrita, que, “muito mais do que explicação ou fixação de uma identidade, é rasura de um escrito sobre outro” (LAIA, 2001, p.118).

No mais, *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) foi ainda, no conjunto da obra de Clarice Lispector, o primeiro livro no qual a voz narrativa se apresenta na primeira pessoa e há um endereçamento ao leitor. Até então, a voz narrativa se apresentava invariavelmente na terceira pessoa, o que denota que, neste livro, a mudança enunciativa verificada parece ser tributária à experiência ali realizada. Tal mudança aponta para a referida torção que marca uma descontinuidade e possibilita o sujeito se implicar de modo até então inaudito em sua enunciação.

Se desde o lançamento de seu primeiro livro a escrita clariceana colocava problemas à crítica literária por não se encaixar em nenhum dos gêneros literários anteriores, excetuando-se às normas e padrões estabelecidos, tal singularidade só faz se reafirmar com *A paixão segundo G.H.* (1964/2009). Este que é talvez um dos livros mais controversos da autora chega mesmo a ser considerado um divisor de águas no que veio a se constituir seu estilo. A este respeito, Moser (1976/2009, p.434) comenta:

O Livro é tão chocante e extremo que o leitor quase teme por sua autora. Aonde uma pessoa poderia ir depois daquilo? A experiência deixava apenas duas possibilidades. Ela poderia

continuar trilhando aquele caminho místico radical, o significado da loucura, “em termos humanos, o infernal”, atravessando “definitivamente para o *outro lado da vida*”. A outra possibilidade era um retorno ao mundo humano. Depois de comer a barata, também G.H. tem de rejeitar a verdade que encontrou dentro dela. No final do livro ela anuncia planos de colocar um vestido bonito e sair pra dançar (MOSER, 1976/2009, p.434).

Se após essa experiência G.H. não passou “definitivamente para o outro lado da vida”, isso não é sem consequência para o estilo clariceano que a partir dali se delinea. A *Paixão segundo G.H.* (1964/2009) é considerado por muitos como um momento de virada a partir do qual se configura uma escrita mais fragmentária, puída, perpassada por um irrepresentável que seria próprio ao estilo de Lispector. Benedito Nunes (1973/1995, p.75) aborda em termos literários esse reviramento que assinalamos ao propor a desagregação do sujeito que narra, desagregação que tem consequências importantes para o estilo que ali se constrói, radicalizando-se:

O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda da identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapossada do *eu* e a narrativa de seu objeto (NUNES, 1973/1995, p.75).

Mesmo Benedito Nunes, a partir de sua crítica no âmbito literário, pôde constatar a mudança que se processa no campo da palavra, “a metamorfose da narrativa”. Ou seja, a metamorfose não é apenas a de G.H., que após a manducação da barata não diz mais do “infernal”, mas do “neutro”, mas também se processa uma mudança da própria narrativa. Ali, o estilo clariceano é marcado por um esvaziamento de gozo, e os próximos livros que tomaremos mostrarão como sua escrita, a partir deste ponto se torna mais fragmentária e a autora se lança deliberadamente a escrever sobre o escrever e sobre sua escrita mesma, à semelhança de outros autores que se voltam a trabalhar por sobre a palavra que “se esgarça, se consome, se embaralha” (LAIA, 2001, p.39).

A marca de radicalidade que a experiência vivenciada ali comporta é comentada por diversos críticos. Moser (1976/2009, p.434) concebe a manducação da barata por G.H. não apenas como o clímax de um grande romance, mas como “o clímax de uma procura espiritual e artística que Clarice vinha empreendendo desde *Perto do coração selvagem*”. Ainda que nosso ponto de vista divirja em relação ao de Moser quanto ao projeto artístico de Lispector ter se

consumado ali – e pretendemos demonstrar nosso ponto de vista através da leitura dos livros que faremos a seguir –, o fato é que este ato traz consigo consequências notáveis que são percebidas ainda neste romance mesmo e nos que se seguirão a ele.

Benedito Nunes (1973/1995, p.157) propõe que o estilo clariceano que se constrói a partir de *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) através de uma escrita “autodilacerada, conflitiva, atingida no limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo”. Essa transgressão da norma culta realizada pelo exercício de uma escrita que diverge dos padrões dominantes dos gêneros literários consolida um estilo inaudito. Estilo que, segundo ele, se diferenciava sensivelmente das características formais de uma novela ou romance, e que então ele propõe que seja chamado de *ficção*: “À falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite da literatura com a experiência vivida” (NUNES, 1973/1995, p.157).

A escrita que se coloca como *ficção* e se situa “no limite da literatura com a experiência vivida” parece ser a junção de uma experiência de gozo que não é apartada da vida de Clarice Lispector, com aquilo que a escrita possibilita de tratamento a essa experiência. Se Clarice faz *ficção*, ela o faz com a própria vida como o tratamento de algo que lhe concerne. Interrogamos se isso que Nunes qualifica como *ficção* corresponderia, no âmbito laciano, ao que Lacan qualifica como *sinthoma*, ao se referir a James Joyce e sua arte. Porque não se trata de uma produção apartada da vida, mas da junção de uma experiência de gozo com a escrita que a depura dos matizes imaginários e biográficos para conferir-lhe tratamento. No entanto, neste capítulo nos restringiremos a interrogar esse uso que a autora parece fazer de sua obra, para discuti-lo detalhadamente apenas no próximo capítulo.

Olga de Sá (1979, p.331) por sua vez, propõe que características como “a diluição dos gêneros, a estranheza dos personagens”, “o desnudamento contínuo do processo narrativo” e “a rarefação do enredo, a quebra do tempo linear e do espaço físico”, passam a se repetir a partir de *A paixão segundo G.H.* (1964/2009). A crítica considera ainda que, neste uso da linguagem, Clarice Lispector “faz da repetição seu modo de construção” e considera tal repetição “como corrosão do próprio significante [...] para fazer minguar a linguagem” (SÁ, 1979, p.152).

Não nos parece aleatório que *Água Viva* (1973/1998), livro mais tardio na obra clariceana, seja precisamente aquele que consolida tal sorte de corrosão da linguagem. Afinal, conforme Sérgio Laia (2001, p.57) afirma: “Usar as palavras até obter uma exaustão da linguagem não é

um procedimento que se realiza de repente. Trata-se de uma conquista, que se avança e se apura aos poucos, ao longo da obra sendo escrita”.

Esse trabalho com a linguagem institui tal sorte de efeito que Benedito Nunes (1973/1995, p.157) considera que *Água Viva* (1973/1998), romance escrito por Clarice Lispector em 1973, seria “a continuação de um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.*”. O crítico considera que em *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) esvaziaram-se concomitantemente o sujeito narrador e a própria narrativa, na medida em que ela “conta a errância desse mesmo sujeito”.

Em relação à referida expressão de Nunes, a “continuação de um recomeço”, podemos pensar que, ao considerar que este romance inaugura uma virada na obra de Clarice Lispector, temos a impressão de que algo já presente como esboço em *Perto do coração selvagem* (1944/1998), ressurgiu a partir de *A paixão segundo G.H.* (1964/2009). O primeiro livro de Lispector comporta a descontinuidade de uma narrativa não linear que inexiste nos dois livros que o sucederam – *O Lustre* (1946/1998) e *A cidade sitiada* (1949) – e que só é reconhecida novamente em *A paixão segundo G.H.*, o que corrobora nossa impressão da torção que se realiza em seu estilo após a escrita de *A paixão segundo G.H.* (1964/2009).

Nas palavras de Luciana Del Nero (2012, p.40), tal recomeço viria a acontecer precisamente no momento em que seu estilo se modifica: “Podemos dizer que é como se, a partir de *A paixão segundo G.H.*, houvesse um reencontro com algo que esteve presente no princípio, culminando num outro recomeço de sua obra”. Ou ainda que: “A descontinuidade encontrada em *Perto do coração selvagem* (1944/1998) será retomada somente a partir de *A paixão segundo G.H.*” (DEL NERO, 2012, p.40).

Se em *A paixão segundo G.H.* (LISPECTOR, 1964/2009) a palavra é levada ao seu limite e a própria narrativa se esvazia, em *Água Viva* (LISPECTOR, 1973/1998), Carlos Mendes Sousa propõe que se fale então em “*texto exposto* para indicar o texto que deixa aparecer as fissuras, as costuras, os próprios restos incorporados, designação que reenviará também para domínio da metadiscursividade e para o âmbito da enunciação que reflete o próprio fazer” (SOUSA, 2000/2012, p.421). Afinal, é a partir de *Água Viva* (1973/1998), romance datado de 1973, que Clarice Lispector começa a se voltar insistentemente sobre a gênese da escrita, e, pela primeira vez, começa a escrever sobre o próprio escrever.

CAPÍTULO 3 - “COMI A PRÓPRIA PLACENTA” OU A PALAVRA COMO “QUARTA DIMENSÃO”

Água Viva (1973/1998), publicado por Clarice Lispector em 1973, é um livro curto, com 94 páginas em corpo grande. Conforme comenta Sousa (2000/2012, p.457), “sua brevidade e sua aparente simplicidade mascaram vários anos de luta”. Afinal, este livro exigiu da escritora um grande processo de depuração até chegar a sua forma final. A primeira versão, na forma de datiloscrito, se intitula “Monólogo com a vida”, data de 1971 e teve 280 páginas. Posteriormente, em 1972, ele veio a se chamar “Objeto gritante” e constava com 185 páginas, até vir a ser finalmente publicado na forma de *Água Viva*, quando foi reduzido quase à metade.

Com a publicação dessa versão reduzida, Clarice declarou em relação ao processo de escrita e ao nome finalmente escolhido: “esse livrinho tinha 280 páginas, eu fui cortando – cortando e costurando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente [...] era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água Viva*, coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.410).

Em relação ao livro, a narradora sem nome de *Água Viva* coloca que “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1973/1998, p.12). Em outra ocasião, a própria Clarice justifica seu temor quanto à publicação do livro da seguinte forma: “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 apud MOSER, 1976/2009, p.463).

Tais afirmações denotam o caráter da novidade que ali se apresenta. O desprendimento do material em relação ao que era produzido naquela época leva-a a se perguntar, ainda em *Objeto gritante*, que produção seria aquela: “A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? Que eu saiba nunca vi ninguém escrever deste modo” (LISPECTOR apud MOSER, 1976/2009, p.460).

Observações que reconhecem a idiosincrasia da escrita que surge ali são recorrentes no manuscrito e não é mera coincidência que, quando a obra *Água Viva* é publicada em 1973, ela se inicie enfatizando: “é inútil querer me classificar. Eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1973/1998, p.13). Afinal, o trabalho de escrita ali empreendido não tinha, definitivamente, um gênero definido, mas precisamente no que ele

“escapulia” aos padrões da época pôde consolidar o estilo que hoje reconhecemos como tipicamente “clariceano”.

Em *Água Viva* (1973/1998) não há personagens nem trama romanesca, e a dimensão narrativa se encontra francamente rarefeita. Segundo observa Claire Varin (1954/2002) em *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*, por não ter uma trama a ser seguida *Água Viva* “pode ser lido a partir de qualquer ponto da superfície e nos ligar a seu centro”, centro que a crítica acredita estar indicado na seguinte citação do livro: “Sim quero a última palavra que também se confunde com a parte intangível do real” (VARIN, 1954/2002, p.114).

Esta frase nos parece bastante importante, na medida em que indica claramente que o trabalho ali desenvolvido tem um cerne preciso que, nas palavras de Lispector (1973/1998, p.27), é o “mergulho na matéria da palavra” desatrelado da significância, sem a preocupação com o amparo que os significados podem conferir: “Para te dizer meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (LISPECTOR, 1973/1998, p.11).

Neste livro que a própria autora considera “atemático” (LISPECTOR, 1973/1998, p.13), desenvolve-se o monólogo de uma pintora que, após uma separação amorosa, resolve se aventurar, pela primeira vez, e de forma insistente, sobre os domínios da palavra. Já nas primeiras páginas ela diz: “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora esse texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um fio condutor – qual? O do mergulho da matéria da palavra?” (LISPECTOR, 1973/1998, p.27). Segundo assinala Sousa, é a gênese da escrita que a narradora busca captar “na motivação de um escrever formalmente irruptivo que, no estilhaçamento descontínuo dos fragmentos, espelha a gênese impetuosa desse mesmo escrever” (SOUSA, 2000/2012, p.159).

Em *Água viva*, “livro feito aparentemente por destroços de livro” (LISPECTOR, 1973/1998, p.25), a escrita reitera o caráter de erosão que se evidenciava de forma mais sutil desde seu primeiro livro, levado ali, contudo, a um limiar até então inédito. Mesmo se comparado à novidade que *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) representa no âmbito da literatura nacional, ou se tomarmos como referência o panorama das obras anteriores de Lispector, *Água Viva* (1973/1998) comporta um reviramento ainda mais radical em que o próprio escrever passa a ser o cerne da questão e os recursos narrativos são delegados a um segundo plano. Se ainda

comparecem, o fazem como forma de sustentação para as reflexões sobre a própria escrita e o que ela comporta de enigma.

Ainda que nas revisões pelas quais o livro passou seu título tenha se modificado – de *Monólogo com a vida* para *Objeto gritante* e finalmente para *Água Viva* –, “coisa que borbulha”, nas palavras da própria Clarice (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.410), destaca a incidência marcante do objeto *a* na vertente da voz como algo que permanece até a versão final. Ao contrário dos dois livros anteriormente comentados, *Água Viva* (1973/1998) comporta esta passagem importante na obra da autora, na medida em que privilegia a voz em detrimento do olhar, ainda que este continue a comparecer de forma menos incisiva que antes. Em um trecho que ilustra bem este predomínio da voz no trabalho de escrita ali realizado, a narradora afirma: “Eu te escrevo com minha voz” (LISPECTOR, 1973/1998, p.40).

A fim de abordarmos a voz como um dos objetos *a*, retomamos algumas colocações de Lacan (1962-1963/2005) em o *Seminário, livro 10: a angústia*. Somos, então, esclarecidos de que a voz tomada como esse objeto “deve ser desvinculada da fonetização” e, ao desvincular a voz da fonetização, destaca-se que “o interesse desse objeto está em nos apresentar a voz” como “potencialmente separável” (LACAN, 1962-1963/2005, p.271 e 274). Em outros termos, Caldas explica que “a voz como objeto não se confunde com o plano do que é propriamente sonoro” e, citando um esclarecimento dado por Miller, destaca que, “para que essas condições se organizem sob a função da voz como objeto *a*, é fundamental que esta seja tomada como ‘*a-fônica*’ [...]” (CALDAS, 2007, p.92-93).

Há, portanto, uma distinção importante a ser feita diante da localização de Lacan da voz “como alteridade do que é dito” (LACAN, 1962-1963/2005, p.300). Ele ressalta que há no campo do Outro o dizer, e há algo que cai deste dizer, que é extraído daí, ou seja, a voz como “objeto caído do órgão da palavra”, tal como será anunciado na única aula no seminário sobre os *Nomes-do-Pai* (LACAN, 1963a/2005, p.71). E, se é do campo do Outro – lugar lacanianamente concebido como “tesouro do significantes” – que se extrai o objeto voz, nesta extração a voz como objeto se apresenta como heterogênea ao significante concebido como “imagem sonora”.

Nas palavras de Caldas (2007, p.95): “[...] a voz como objeto ocupa esse lugar limite, litoral, entre a presença de um querer dizer e o silêncio como avesso do dito. Ela se articula como objeto indizível, indica justamente o que não pode ser dito”. Este aspecto indizível da voz, em

que o silêncio “como avesso do dito” se faz valer, é o que Lispector nos transmite especialmente no valor que esse livro dará ao que se passa nas entrelinhas:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1973/1998, p.11).

Há também uma decalagem fundamental em que a voz se apresenta como um ponto de impossibilidade em relação ao que pode ser ouvido: “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto seja implícita a palavra muda no som musical” (LISPECTOR, 1973/1998, p.11).

Lacan (1975-1976/2007, p.18) demarca uma diferença essencial entre dizer e ouvir ao ressaltar que a voz produz efeitos no corpo que não passam pela significação, pela compreensão. Nessa perspectiva, a voz pode ser pensada como a voz do que não se pode dizer nem ouvir. Este aspecto inaudível da voz é indicado pela narradora de *Água Viva* da seguinte forma: “Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1973/1998, p.24).

Claire Varin (1954/2002, p.61) depreende deste uso da escrita clariceana a “volúpia da voz antes de qualquer apreensão. Sílabas sonoras, sinônimo de prazer”, justamente aquilo que a perspectiva lacaniana ressalta no objeto *a* como um gozo asemântico, desatrelado da significação.

Neste sentido, de acordo com Marcia Mello de Lima e Angela Batista em “A escrita e o gozo feminino em *Água Viva*, de Clarice Lispector”, em *Água Viva*:

O leitor se defronta com o ardor das rupturas e discontinuidades do texto. Para além da compreensão de uma história continuada, a autora nos detém pelo efeito de corte que produz no escrito, porque se trata de um enredo para além do sentido que a palavra contém. (LIMA & BATISTA, 2008/2012, p. 204).

Neste plano da incidência da voz como objeto *a*, Caldas (2007, p.17-18) esclarece que não se trata “da voz do sujeito, da subjetividade, atrelada à via do sentido”. Pelo contrário, o que parece estar em jogo é a voz que resta “quando, em lugar disso, se abandona ou se atravessa o

plano do sentido”. Por sua vez, Lispector, em *Água viva* (1973/1998), ressalta a dimensão de um sentido corpóreo e não exatamente semântico: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (LISPECTOR, 1973/1998, p.11).

Essa citação, além de nos evidenciar uma dimensão da voz em que no lugar da significação faz valer “sílabas cegas de sentido”, apresenta outro aspecto importante, na medida em que coloca o corpo em evidência. Lacan, por sua vez, vai conceber o corpo como uma espécie de caixa de ressonância: “[...] as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que consoe [...], é preciso que o corpo lhe seja sensível” (LACAN, 1975-1976/2007, p.18).

É importante salientarmos que, nesta passagem, Lacan (1975-1976/2007, p.18) faz alusão ao corpo como uma espécie de “caixa de ressonância” para sublinhar que se trata de um corpo furado, ou seja, um corpo caracterizado pela existência de orifícios em torno dos quais as pulsões vão se satisfazer. Tais orifícios correspondem às zonas erógenas freudianas. É precisamente esta dimensão de um corpo furado por estes orifícios que Lacan vai, em seguida, destacar: “[...] o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz” (LACAN, 1975-1976/2007, p.18).

Ora, se à semelhança dos demais objetos a voz se constitui a partir de uma estrutura de borda por onde a pulsão circula e constitui um vazio, a especificidade do ouvido não passa despercebida por Lacan (1975-1976/2007, p.18). Pelo contrário, ele assinala o ouvido como “o mais importante” entre todos os orifícios. O que diferencia o ouvido das outras zonas erógenas, tal como a boca ou o ânus, por exemplo, é que o ouvido “não pode se tapar, se cerrar, se fechar”, a orelha é um orifício que não se fecha nunca. Assim, a voz, ressaltada pela pulsão invocante, comporta a singularidade de se apresentar eminentemente aberta, instaurando uma relação distinta nas modalidades de ligação e separação do sujeito ao Outro.

Podemos pensar que quando Lacan coloca a voz como um objeto privilegiado, ele o faz a partir da percepção de que o furo auditivo permanentemente aberto confere à voz uma dimensão mais real do que, se pudermos fazer uma gradação, o olhar, as fezes ou o seio, por exemplo.

Sabemos que a partir do *Seminário 20* Lacan (1972-1973/2008) enuncia que o próprio objeto *a* passa a ser rebaixado, na medida em que é tomado como um semblante e não como real.

Entretanto, se no *Seminário 23* Lacan (1975-1976/2007) destaca a impossibilidade de se tampar o ouvido, ele nos parece indicar que há alguma coisa no registro da voz que, por mais semblante que seja, não se deixa tomar completamente pelo semblante. Tem um furo ali que permanece e é diante dele que o sujeito vai se confrontar com a invasão mais assoladora do real.

Por conseguinte, conforme Caldas (2007, p.91) nos esclarece, “[...] o sujeito está constantemente à mercê de um ritmo não previsível, sinal da presença do Outro, cujos efeitos podem ser lidos na raiz de vários verbos, como invocar, provocar e convocar, sempre modalizações de como responder a esta presença”. É válido esclarecer que, quando Caldas menciona o que pode ser lido na raiz de atos como “invocar”, “provocar” e “convocar”, ela o faz para dar destaque à presença da voz em jogo, voz que causa efeitos naquele que a ela se submete e tenta “responder a esta presença” (CALDAS, 2007, p.91).

Nas psicoses, a forma como a voz é percebida se caracteriza pela estranheza, pelo caráter parasitário, dimensão que invade e assola o sujeito. Esta dimensão invasiva da voz é ressaltada por Lacan (1955-1956/1992, p.284) em *O seminário, livro 3: as psicoses*, quando ele dimensiona uma voz “[...] que fala sozinha, em voz alta, com seu ruído, seu furor [...]” e demarca uma diferença essencial, ao propor que, “se o neurótico habita a linguagem o psicótico é habitado, possuído pela linguagem” (LACAN, 1955-1956/1992, p.284).

Em outros termos, na relação do psicótico com a incidência da voz, trata-se de uma voz real, inapreensível pelo significante, voz que retorna fora do registro do simbólico, conforme Lacan esclarece. Esta dimensão parasitária da voz deixa o psicótico à deriva, numa condição de estranheza e perplexidade. Na psicose as palavras ganham substância, tornam-se coisas que afetam, invadem o corpo, e o convocam à semelhança de um imperativo impossível.

Esta dimensão da voz que invade e convoca, da voz como *chamado*, comparece em *Água Viva*, por exemplo, quando a narradora faz a seguinte colocação: “Não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando quieta. É o chamado” (LISPECTOR, 1973/1998, p.52). Em outro trecho ela alude também aos efeitos que o ritmo, em seu auge de intensidade e morbidez, lhe causou: “É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. Como te dizer

é terrível e me ameaça. Sinto que não posso mais parar e me assusto” (LISPECTOR, 1973/1998, p.19).

Clarice Lispector, valendo-se da “narradora” de *Água viva*, parece voltar aos domínios da palavra escrita na medida em que a voz como objeto que ali comparece lhe permite uma sorte de operações sobre isto que lhe afeta o corpo, que lhe parasita e *ameaça*. Ainda nas primeiras páginas do livro, ela apresenta este trabalho como algo do qual precisa: “É que agora sinto a necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1973/1998, p.10).

Chamou-nos a atenção essa perspectiva da “palavra como quarta dimensão”. Afinal, se as três dimensões são o que enquadram a realidade, por que o recurso a uma quarta dimensão? Parece que a palavra como “quarta dimensão” é o que estrutura um campo de realidade do qual Lispector se vale. Perguntamo-nos, então, se poderíamos aproximar esta perspectiva da “palavra como quarta dimensão” com o que Lacan (1975-1976/2007), em o *Seminário 23*, formulou como o *sinthoma*, a quarta rodinha que vem enlaçar as outras três relativas aos registros do real, do simbólico e do imaginário. A escrita, a palavra, parece articular alguma coisa para Lispector da qual ela se vale, conforme discutiremos adiante.

No mais, é interessante notar que neste livro Lispector diz insistentemente sobre comer a “própria placenta”. De início, ela refere tal ato ao que acontece com as gatas: “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” (LISPECTOR, 1973/1998, p.31). Um pouco mais adiante ela reapresenta tal ato relacionado ao que aconteceu com a “narradora” e, então, há uma clara ligação com a escrita: “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta [...] Eu aguento porque comi a própria placenta” (LISPECTOR, 1973/1998, p.35).

Conforme comenta Sousa (2000/2012, p.316), há uma visível ligação entre o “comer a própria placenta” e a escrita que surge a partir desta incursão inédita nos domínios da palavra. Sousa (2000/2012, p.316) propõe que se diga de “texto placentário” e se pergunta se este “alimentar-se da própria placenta”, “estranha formulação que constitui uma das mais visíveis recorrências do livro *Água Viva*”, “será o ato equivalente a um gesto ritual, à semelhança do que ocorre com a manducação da massa branca da barata em *A paixão segundo G.H.*?”. Quando em *A paixão segundo G.H.* (1964/2009) a narradora diz “comi a vida e fui comida pela vida”, a

placenta aqui aludiria a esta vida que a experiência de gozo que a escrita comporta a permite aceder? No trecho a seguir podemos perceber a estrita relação entre a escrita e vida que brota desta escrita e a sustém:

Por enquanto o que me sustenta é “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. [...] Vida de matéria elementar (LISPECTOR, 1973/1998, p.45).

Parece-nos que este trabalho de escrita através do qual se cria “de si próprio um ser”, “vida de matéria elementar”, se relaciona com o que Lispector havia escrito anteriormente quando faz referência ao “comer a própria placenta”. Este é o cerne do que se passa na escrita deste livro: a palavra, e mais precisamente “o escrever sobre o escrever”, é o que sustém, é a própria vida que brota da escrita.

E, se escrever sobre a palavra tem a ver com se alimentar “da própria placenta”, se o nascimento se relaciona com a sustentação pela escrita, no polo oposto Olga de Sá (1979, p.267) percebe que, naquele contexto, deixar de escrever é morrer: “A narradora de *Água Viva*, às vezes pede licença para morrer. Morrer é deixar de escrever. Escrever é viver”. Quando precisa interromper a escrita, a narradora de *Água viva* pede licença para morrer: “Penso que agora terei de pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada”. Quando volta, ela diz: “Não. Não consegui morrer. Termino aqui esta “palavra-coisa” por um ato involuntário? Ainda não” (LISPECTOR, 1973/1998, p.65).

Em outro trecho, quando vai deixar de escrever para ir dormir, podemos ler: “Estou pronta para o grande silêncio da morte. Vou dormir” (LISPECTOR, 1973/1998, p.46). Noutro momento, ela acha que deve deixar de lado a escrita do livro, mas recua e diz que já não pode mais: “Acho que vou pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais” (LISPECTOR, 1973/1998, p.59). Fica evidenciada, portanto, a relação estabelecida pela autora entre a escrita e a vida, a função vivificante da escrita. Vale comentar também que, quase no final do livro, ela faz ainda a seguinte observação: “Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro da vida” (LISPECTOR, 1973/1998, p.64). Passaremos então aos dois últimos livros de Lispector: *Um sopro de vida (pulsações)* (1978/1999) e *A hora da estrela* (1977/1998).

3.1 Escrita Viva

O trabalho específico com a matéria da palavra que se distingue ainda mais com *Água Viva* (1973/2008) e constitui-lhe o cerne, igualmente se impõe nos dois últimos livros de Lispector que agora vamos privilegiar: *A hora da estrela* (1978/1998) e *Um sopro de vida (pulsações)* (1977/1999), escritos simultaneamente por Clarice Lispector no ano de sua morte.

Carlos Mendes Sousa (2000/2012), ao comentar este último período da obra clariceana, ressalta “a concretude que assume a figura da escrita”. Esta concretude que a própria escrita assume, podemos perceber uma importante semelhança em ambos os livros, na medida em que em *Um sopro de vida (pulsações)* (1978/1999) tem-se a figura de um “AUTOR” que cria uma personagem, Ângela Pralini, também escritora, e se questiona sobre o destino que lhe é reservado. Por sua vez, em *A hora da estrela* (1977/1998), há também um personagem escritor, Rodrigo S. M., que cria outra personagem, Macabéa, e igualmente se indaga sobre o destino que lhe dará.

Em *A hora da estrela* (1977/1998, p.22), Rodrigo S. M., o personagem-autor, diz: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas” (LISPECTOR, 1977/1998, p.13). Ele afirma que precisa escrever sobre Macabéa, “pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros”. Também coloca mais a frente: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência!” (IDEM IBIDEM, p.29-30).

A escrita neste contexto, quase como uma obrigação, se impõe ao autor. É interessante notar que, para poder escrever sobre Macabéa, Rodrigo S. M. tenha tido que se submeter à semelhança dessa personagem, a uma posição degradada: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (IDEM IBIDEM, p.21). Percebe-se, portanto, o quanto o autor, na lida com a matéria da palavra, dela se impregna: “Estou passando por um pequeno inferno com essa história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o Lázaro porque senão eu me cobriria de lepra” (IDEM IBIDEM, p.39).

Na única entrevista televisionada, concedida por Clarice Lispector ao repórter Júlio Lerner para a TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977, a autora faz menção ao livro recém-escrito. Segundo ela, o livro conta “a história de uma moça, tão pobre que só comia

cachorro quente. Mas a história não é isso, é sobre uma inocência pisada, de uma miséria anônima”. Segundo o autor, esta “miséria”, esta posição depauperada tanto material quanto subjetiva que a escrita lhe transmite, cobra-lhe um preço:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar por pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. [...] A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto (LISPECTOR, 1977/1998, p.20).

Ainda em relação à materialidade que a escrita assume, ressaltamos que para dizer de Macabéa o autor adverte que não usará, como de costume, “termos suculentos”, “adjetivos esplendorosos”, “carnudos substantivos”, verbos “esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação” (LISPECTOR, 1977/1998, p.13). Pelo contrário, para contar essa história não haverá linguagem requintada: “[...] nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos” (IDEM IBIDEM, p.21). Rodrigo justifica essa característica da seguinte forma: “Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro [...] Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (IDEM IBIDEM, p.19).

Conforme comenta Claire Varin, a consonância entre a condição degradada de Macabéa e a linguagem utilizada para narrar é bastante elogiada pela crítica que “[...] louva a intensidade das percepções e a sobriedade da escritura na medida da pobreza de Macabéa” (VARIN, 1954/2002, p.169). Em certo ponto do livro, podemos inclusive encontrar esta percepção da diferença de uma linguagem específica usada para falar de Macabéa: “É. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (LISPECTOR, 1977/1998, p.17).

Carlos Mendes Sousa (2000/2012, p.405) nota que Macabéa chega literalmente a deixar “nódoas nas páginas” que datilografa: “A incorreção sobre a língua, que assinala o predomínio do traço oralizante na formação estruturadora da personalidade de Macabéa, chama a atenção para a linguagem e ainda para a importância da incorporação da falha poética da autora”. É interessante observar que no desenrolar dessa pequena trama é notável o papel central que irrupções sonoras invadem o relato.

Tais irrupções já estão presentes na “DEDICATÓRIA DO AUTOR (na verdade Clarice Lispector)”:

Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? [...] aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas (LISPECTOR, 1977/1998, p.9).

Na esteira do que a escrita de *Água Viva* prefigura, a voz como objeto pequeno *a* aqui também tem destaque. Isso se evidencia não apenas mediante a leitura que fizemos, mas é observado também por Claire Varin, quando ela comenta que Clarice “infunde o fato musical na escrita” (VARIN, 1954/2002, p.171).

Não é difícil perceber o trabalho da autora com a palavra e sua materialidade sonora. Ela diz que as palavras são “sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão” (LISPECTOR, 1977/1998, p.16). Em outra passagem do texto, podemos ler: “verifico que escrevo de ouvido” (IDEM IBIDEM, p.18). Trata-se de um livro que apresenta, ainda, uma narrativa mais simples, mais linear que os outros comentados até o presente momento, o que a própria autora adverte: “Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio de chuva caindo” (IDEM IBIDEM, p.13).

Nessa história com “gran finale”, Macabéa é uma nordestina órfã que migra para o “inacreditável Rio de Janeiro” para trabalhar como datilógrafa depois de perder a única pessoa mais próxima que tinha, uma tia velha que lhe dava cascudos na cabeça. Enquanto a trama simples se desdobra, Macabéa divide seu parco tempo entre a vida de datilógrafa que sujava invariavelmente o papel (LISPECTOR, 1977/1998, p.24) e a vaga em um quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

Macabéa é alguém que quase não tem existência. Suas horas mais preciosas são gastas ouvindo o rádio relógio, até apaixonar-se por Olímpico, também nordestino, que a trai com uma colega de trabalho. Essa mesma colega que rouba seu namorado indica a Macabéa uma cartomante a quem ela recorre. A cartomante lhe prevê um destino radiante, muito distante de sua parca realidade. Diante do anúncio promissor, o autor titubeia: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta

linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa” (LISPECTOR, 1977/1998, p.21). Qual será o destino de Macabéa?

Desde as primeiras páginas do livro o autor sustenta que esta história é determinada por ele “com falso livre arbítrio” (LISPECTOR, 1977/1998, p.13) e só não inicia “pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida”, pois é necessário “registrar os fatos antecedentes” (Idem ibidem, p.12). Efetivamente, conforme acabamos por descobrir, a morte é, nessa história, seu “personagem predileto”, e toda a história do livro é a da decisão sobre o anúncio dessa morte. Afinal, Macabéa “nascera para o braço da morte”. A escrita, neste contexto, é aquilo que comporta alguma vida: “quanto a mim”, diz o autor, “substituo o ato da morte por um seu símbolo”. Símbolo que passa a existir na medida em que as palavras lhe dão lugar, afinal, “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (Idem ibidem, p.13).

Depois de ter um futuro glorioso anunciado Macabéa sai da casa da cartomante. O autor comenta que ela “ficou um pouco confusa sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (LISPECTOR, 1977/1998, p.79). Contudo, apesar dessa função vivificante da palavra, ao atravessar a rua, Macabéa é atropelada. Por muitas páginas o autor não consegue decidir se o acidente terá sido fatal: “É que fui longe demais e já não posso mais retroceder” (Idem ibidem, p.80), “vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e eu mesmo ir pra cama dormir” (Idem ibidem, p.81). Ou ainda: “As coisas são sempre de véspera e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdo a clarividência” (Idem ibidem, p.84).

Ainda em relação às insólitas irrupções sonoras, no começo do livro o autor de súbito nos informa: “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita como se já tivesse morrido. E talvez tenha” (LISPECTOR, 1977/1998, p.24). Para anunciar o fim do livro, o desfecho do atropelamento, esse homem ressurgiu: “Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina” (Idem ibidem, p.82). Finalmente, a morte é consumada: “E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida [...] Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu” (Idem ibidem, p.85).

Sim, ela morreu, mas a essa altura, Macabéa e o autor já não mais se discernem com tanta facilidade. Afinal, podemos ler: “Macabéa me matou” (Idem *ibidem*, p.86). E, na conclusão do romance: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – eu também?!” (Idem *ibidem*, p.87).

Para encerrar o que temos a dizer sobre *A hora da estrela* (1977/1998), vale pontuar que ali não se apresenta de forma tão marcada o estilo de escrita tipicamente clariceano que observamos até agora. Uma história com começo, meio e final grandiloquente, numa linguagem sem requintes como a de Macabéa, não é o que a obra clariceana tem por costume nos apresentar. Pelo contrário, são os cortes na narrativa, a linguagem rebuscada e algo que sempre escapa a essa linguagem mesma que positivam o estilo que vimos até então se desenhar.

Contudo, toda a narrativa mais tradicional com que *A hora da estrela* (1977/1998) se faz, é desfeita em *Um sopro de vida: pulsações*, escrito simultaneamente ao primeiro. Se a linguagem de Macabéa foi trabalhada na medida de sua pobreza, em *Um sopro de vida* constrói-se um vocabulário “wagneriano-polifônico-paranoico” (LISPECTOR, 1978/1999, p.16): “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado a sucata e agreste palavra” (Idem *ibidem*, p.14).

Um sopro de vida: pulsações (1978/1999) mostra o mesmo exercício de escrita que surge e anima *A hora da estrela* (1977/1998), mas cinzelada de forma ainda mais precisa. Trata-se de um trabalho em que a linguagem se dobra sobre si mesma, desenvolvendo uma reflexão sobre o porquê se escreve, o como se escreve e o que é passível de ser escrito.

Como em *A hora da estrela* (1977/1998), o autor em *Um sopro de vida* fala sobre a função vital que a escrita comporta: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1978/1999, p.13). Ou ainda, “É por isso que toda minha palavra tem um coração por onde circula sangue” (Idem *ibidem*, p.17). Da mesma forma, a voz é o que determina essa escrita: “Ângela é meu exercício vocal” (Idem *ibidem*, p.134); “Escrevo como escrevo sem saber como nem por quê – é por fatalidade de voz” (Idem *ibidem* p.16). Em outra passagem do texto podemos ler: “Ângela é minha necessidade. [...] Ela alcançou uma língua nativa” (Idem *ibidem* p.30).

De fato, merece ser destacado o uso inaudito que Ângela faz da linguagem. Nos livros que tomamos nesta dissertação, apesar de toda a novidade que a escrita clariceana comporta, não

verificamos o uso de neologismos tal como o encontrado agora. Nesse sentido, Ângela realmente encontrou uma “língua nativa”, pois ela é “a que brame, muge, geme, resfolega, balindo e rosnando e grunhindo” (LISPECTOR, 1978/1999, p.31). Os ruídos dessa língua é que dão lugar a neologismos que, por sua vez, evocam o que Lacan (1975-1976/2007) ensina-nos a localizar como *lalíngua*, onde o gozo e a satisfação libidinal tomam o corpo das palavras para além de qualquer registro comunicativo⁴:

Eu sei falar numa língua que só meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleba, tutibam, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutibam leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia (LISPECTOR, 1978/1999, p.60-61).

Se o inaudito desses neologismos por si só não fossem suficientes para nos determos neles, o contexto de feitiço desse livro justifica nossa atenção. *Um sopro de vida (pulsações)* (1978/1999), devido à morte precoce de Clarice Lispector, é um livro inacabado. Ao contrário de *A hora da estrela* (1977/1998) que foi editado pela escritora, *Um sopro de vida (pulsações)* não chega a ser finalizado e sua edição foi feita por Olga Boreli, amiga de Clarice com quem ela conviveu muito proximamente nos últimos anos de sua existência. Conforme assinala Benjamin Moser, este livro “se completa e aperfeiçoa justamente por sua incompletude e imperfeição. É o tipo de paradoxo misterioso em que ela sempre se moveu, e foi exatamente o que ela antecipou e pretendeu ao escrevê-lo: ‘Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro’” (MOSER, 2009/2010, p.515).

Assim, valendo-nos dessa referência aos “destroços”, foi-nos muito significativo encontrar neologismos que evocam a presença de *lalíngua* também entre os rascunhos deixados por Lispector. Os neologismos foram suprimidos na versão final editada por Olga Borelli devido, talvez, ao contexto enigmático da loucura e da satisfação libidinal neles incrustados. A passagem onde os localizamos, apesar de longa, merece ser citada na íntegra:

Aconteceu o inesperado. Na noite passada o grupo de Eduardo e Ângela estava bebendo whisky e falando coisas altas demais para Ângela. Chegou um momento em que, no auge da incompreensão – ela própria não se compreendeu e – teve um acesso de fúria. Tirou a roupa toda, menos a calcinha, e pôs-se a insultar os presentes. Estes ficaram estupefatos. Eles não sabiam que um

⁴ Ver: LACAN, J. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975-1976/2007. E também: MILLER, J.-A. “O monólogo da apparatus”. In: *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n°23. São Paulo: Editora Eólia, p.68-76, dez. 1998.

acesso de loucura às vezes é a única saída do erro contínuo e a única saída quando se tem medo da morte. Eduardo internou-a no Pinel e logo ela ficou calma! Eis o que ela escreveu: batuba jantiram lecoli? Adapiu quereba sulitria kalusia. Tenho prazer em falar assim: é uma linguagem que parece um orgasmo. Já que não entendo, entrego-me: tilibica samvico esfolerico mazuba! (Fragmento inédito encontrado nas últimas notas de Clarisse Lispector, reunidas em sua maioria no livro póstumo *Um sopro de vida*. Fonte: Museu de literatura da FCRB apud VARIN, 1954/2002, p.61).

Algumas observações merecem ser feitas. Para tanto, articulamos o trecho inédito acima reescrito com passagens que constam na edição final. Conforme comentamos, o objeto voz nesse romance comparece de forma muito invasiva, a tal ponto que Ângela chega a colocar: “Estou com a cabeça adormecida e as palavras saem de mim vindas de um fluxo que não é mental” (LISPECTOR, 1978/1999, p.80). Esse fluxo intermitente que toma a enunciação e rompe com o sentido, o autor qualifica de “ultrassonoros”: “Eu me permito. Aí chego ao ultrassonoros. Quem fala, parece que sou eu, mas não sou eu. É um “ela” que fala em mim” (LISPECTOR, 1978/1999, p.73). Em outro trecho, lemos sobre a relação dessa palavra gozosa com a loucura:

[...] palavra linda, orgânica, sestrosa, pleonástica, espérmica, duróbila. Ah, já sei o que sou: sou uma escriba. Help me! fogo! **Incêncio!** Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus (LISPECTOR, 1978/1999, p.55).

As incidências que se referem ao temor da loucura se disseminam de forma surpreendente por todo o livro. Se em *A hora da estrela* (1977/1998) percebemos notadamente o efeito no corpo que a música clássica traz, aqui, além dessa incidência, notamos uma patente vinculação com a loucura: “A música dodecafônica extrai o eu. Ai que não posso mais. Eu que danço doida. Quem me quer assim seja. Sinos badalam, Orfeu canta. Não me entendo e é bom. Tu me entendes? [...] Sinos, sinos, sinos” (LISPECTOR, 1978/1999, p.50). Em outro trecho o autor diz que tem ciúmes de Ângela com seu cão, Ulisses, e que se vinga dela colocando uma música de terror: “uma nota porém repetida, repetida, repetida, quase até a loucura. Ângela tem medo da loucura e acha-se estranha” (LISPECTOR, 1978/1999, p.63).

Essa escrita em fluxo, que jacula e se esvairia, nos expõe àquilo que Sérgio Laia nos recorda: Mallarmé indica como “o gozo do poema”. “Trata-se de uma dobra em que a linguagem extravasa e nos expõe ao que Mallarmé nomeou ‘o gozo do poema’” (LAIA, 2001, p.44).

Carlos Mendes Sousa comenta este fulgurante e caótico adensamento que tomam as palavras: “A zona de aceleração [...] pode ser limítrofe com a zona da loucura, traz consigo a afirmação da vida. A pulsão vital emerge do próprio rito (fluxo) que se alimenta da escrita”

(SOUSA, 2000/2012, p.410). Não faltam trechos que demonstram essa escrita que, em fluxo, em jaculação, se impõe: “Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Esta necessidade de fluir, ah, jamais parar de fluir” (LISPECTOR, 1978/1999, p.74).

Ângela, assim como seu Autor, é escritora e parece querer escrever um livro que nunca virá a ser finalizado, “porque Ângela nunca acaba o que começou” (LISPECTOR, 1978/1999, p.27). Ainda na primeira metade do livro, ele começa a cogitar sobre a morte de Ângela: “Se Ângela é uma suicida em potencial, como terminei por entender, faça-a suicidar-se? Não. Não tenho coragem: sua vida também me é muito preciosa. Só que ela tem gosto pelo risco e eu também” (LISPECTOR, 1978/1999, p.56). Sem saber se Ângela depende dele, do autor ou de seu destino, ele diz que quando pensa que poderia fazer com que ela morresse estremece tudo (LISPECTOR, 1978/1999, p.57).

As especulações sobre a possível morte de Ângela são recorrentes e igualmente acompanhadas pela voz, como objeto insólito, que invade a narrativa: “Música de órgão é demoníaca. Quero minha vida acompanhada, como irmãs gêmeas, de música de órgão. Só que dá medo. Música funeral? Não sei bem, estou um pouco fora de órbita” (LISPECTOR, 1978/1999, p.65).

Em outro ponto encontramos referências à Ângela como um “mistério animal [...] fascínio tremendo é esse desafio de besta!”:

Oh doce martírio de não saber falar e apenas latir. Você é quem me pergunta se é doce morrer. Eu também não sei se é doce morrer. Até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites. Ter contato com a vida animal é tão indispensável à minha saúde psíquica (LISPECTOR, 1978/1999, p.59).

Rodrigo S. M., o autor de Ângela, diz que escreve para “justificar a morte” (LISPECTOR, 1978/1999, p.145). Ele coloca também que seu “movimento mais puro é o da morte” (LISPECTOR, 1978/1999, p.147). Nessas intermináveis divagações sobre a possibilidade da morte, Ângela diz que sente que “há um dedo” que lhe aponta e lhe faz viver à beira da morte: “Oh morte porque não me respondes? Eu te chamo todos os dias. Fui feita para morrer” (LISPECTOR, 1978/1999, p.151).

Contudo, Ângela, ao contrário de Macabéa, não morre ao final do livro, talvez porque o autor diz procurar alguém para lhe salvar a vida: “só quem me permite essa ação é Ângela. E ao

salvar-lhe a vida, salvo a minha” (LISPECTOR, 1978/1999, p.158). O autor justifica o porquê de não matá-la da seguinte forma: “Ângela não morre porque já morre em vida: é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra da morte total em dias cotidianos” (LISPECTOR, 1978/1999, p.145).

O romance termina quase sem um fim, com Ângela se distanciando de seu autor, ficando pequena até desaparecer. Ele diz que é obrigado a interromper “porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e sussurro de ventanias. Quanto a mim, estou. Sim. Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que...”. E assim a história se interrompe, mais do que termina. Há nisso uma curiosa coincidência: afinal, conforme dissemos, Lispector não chega mesmo a terminar esse livro, pois, à semelhança de Macabéa que no romance *A hora da estrela* (1977/1998) tinha os ovários murchos como cogumelos, Clarice morre subitamente de um câncer também nos ovários.

A respeito do estado de incompletude em que o livro foi interrompido, e ao processo de compilar e editar as notas que Lispector escreveu até seu último dia de vida, Olga Boreli faz o seguinte comentário:

Ela pede para morrer. Havia uns textos em que ela pedia para a Ângela Pralini, personagem central de *Um sopro de vida*, romance póstumo organizado por mim a partir dos fragmentos deixados por Clarice. Eu omiti uma frase. Omiti esse fato para a família não ficar muito sofrida. Quer dizer, esse livro eram fragmentos, e um fragmento me tocou muito, em que ela diz ‘eu pedi a Deus que desse a Ângela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele’. Porque a Ângela não tem coragem de se suicidar. Ela precisa, porque ela diz ‘Deus não mata ninguém. É a pessoa que se morre’. Clarice dizia também que cada pessoa escolhe a maneira de morrer (BORELLI apud MOSER, 2009/2010, p.522).

Podemos pensar, portanto, que não se tratava de uma simples metáfora quando em *Um sopro de vida* Ângela diz que “É curiosa a sensação de escrever [...] nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas” (LISPECTOR, 1978/1999, p.95). As palavras alcançam tamanha materialidade que parecem tocar de fato na vida daquele que as escreve: “Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e eu” (LISPECTOR, 1978/1999, p.95).

Sobre este ponto, Carlos Mendes Sousa toma o seguinte trecho do livro: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em fim em objeto (LISPECTOR, 1978/1999, p.35)”. Ele observa que há aí “a assunção do ato de escrever

nos termos mais absolutos, que têm como consequência a materialização do narrador na própria escrita” (SOUSA, 2000/2012, p.411). Assim, parece ter lugar a colocação de Carlos Mendes Sousa quando ele propõe que “Se a interrogação é sobre o viver, será também, irremediavelmente, sobre o escrever, naquele ponto em que a vida e a escrita se cruzam e se confundem” (SOUSA, 2000/2012, p.525).

Para concluir, pensamos a escrita paralela destes dois últimos livros de Clarice Lispector como se *A hora da estrela* (1977/1998) tivesse sido escrito com a mão direita e *Um sopro de vida* (1978/1999) com a mão esquerda; como paralelas que se encontram em um ponto no infinito. Ponto este que trata da função vital da escrita neste último período de sua obra, a partir das reflexões sobre a importância e função desta escrita mesma, que é o que conecta esses livros aparentemente tão distintos. Ou ainda, nas palavras de José Castello: “*Um sopro de vida* é uma espécie de sombra de *A hora da estrela*. Clarice os escreveu ao mesmo tempo, como se bordasse o verso e o avesso de uma mesma roupa” (CASTELO, 2011, p.237).

3.2 Um enigma, “despenhadeiros”

Em relação ao último período da obra clariceana – em que a escrita se impõe com uma materialidade sem precedentes e especialmente em seu livro póstumo, *Um sopro de vida (pulsações)* – encontramos apontamentos insistentes e incisivos em relação à loucura de Ângela Pralini. Ressaltamos que essa presença da loucura que localizamos claramente nesse livro não deixa de estar presente também em *A hora da estrela* (1977/1998), ainda que de modo mais sutil. Assim, Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela*, em sua vaga existência era alguém a quem o contato com o mundo deveria se dar de forma a que ela não fosse convocada para além de suas tênues possibilidades porque, caso contrário, seria invadida por acontecimentos que nos evocam a fragmentação apresentada em muitos casos de psicose, alucinações oníricas que o próprio Lacan (1936/1998), em seu “Estádio do espelho...” também nos ensinou a vislumbrar nos quadros de Bosch⁵:

⁵ A referência de Lacan (1936/1998, p. 100-101) à fragmentação corporal e aos quadros de Bosch é a seguinte: “Esse corpo despedaçado... mostra-se regularmente nos sonhos, quando o movimento da análise toca num certo nível de desintegração agressiva do indivíduo. Ele aparece, então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos apresentados em exoscopia, que criam

Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas na forma de capim de sarjeta – se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestinos pra lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés – como se desmonta um manequim de cera” (LISPECTOR, 1977/1998, p.80).

Devemos ainda ressaltar enfaticamente que, lado a lado com as insistentes referências à loucura, encontramos uma longa e consistente série de apontamentos que vão ao encontro de um enigma que paulatina e irreversivelmente se impõe na obra clariceana. A tal ponto que o autor se pergunta: “Que seria de mim se não fosse Ângela? A mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra? (LISPECTOR, 1978/1999, p.110). “Tudo nela”, segundo seu autor, “se organiza em torno de um enigma intangível em seu núcleo mais íntimo” (Idem ibidem, p.53). Ainda neste âmbito, encontramos a afirmação contundente de que “Ângela é doida” (Idem ibidem, p.68) e, ainda sobre essa errância de Ângela podemos ler da própria escritora-personagem: “Eu? Eu sou aquela que sou eu? Mas isto é um doido faltar de sentido. [...] E eis que automaticamente saí de mim para captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida com a minha identidade” (Idem ibidem, p.70).

A este respeito, sobre o enigma que se impõe em uma série de escritos surgidos, particularmente, no contexto literário do século XIX e XX, Sérgio Laia (2001), em *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan, e a loucura*, realiza uma minuciosa pesquisa em Foucault (1961/1972) através de *A história da loucura* com o objetivo de circunscrever de que forma esse enigma passa a circular nas obras contemporâneas. A fim de acompanharmos os desdobramentos acerca do enigma que a loucura faz incidir sobre toda uma série de escritos, Laia perfaz, com Foucault, um histórico da loucura no ocidente que retomaremos brevemente.

Tomando como ponto de partida o fim da Idade Média, Laia considera que o projeto de Foucault consiste em demonstrar o quanto a loucura, neste período, não estava circunscrita em nenhum ponto específico do cosmos. Ainda não nomeada enquanto tal, vagava, “em uma tal extensão, como experiência trágica, no corpo sócio cultural do Ocidente” com “a força primitiva da revelação oracular” (LAIA, 2001, p.22). Foucault considera que a Idade Média foi um período

assas e se armam para perseguições intestinas, como as personagens fixadas, através da pintura, pelo visionário Hieronymus Bosch, na escalada que elas tiveram, no século XV, para o zênite imaginário do homem moderno. Mas essa forma revela-se tangível no próprio plano orgânico, nas linhas de fragilização que definem a anatomia fantástica, manifesta nos sintomas de esquite ou de espasmo da histeria”.

privilegiado em que a loucura nasce “do próprio mundo; pelas fissuras de uma estranha poesia, ela sobe das pedras e das plantas, surge de um bocejo animal” (FOUCAULT, 1961/1972, p.523), sem que houvesse ainda a figura do louco para personificar o desvario, trágico que mais tarde será remetido à figura do louco.

Este aspecto é por ele percebido, por exemplo, nas pinturas de um Bosh ou um Bruegel, que abordam a loucura através de um silêncio que, por não tentar explicar o que se passa nessa experiência, “pode dar vazão ao que ela tem para dizer” (LAIA, 2001, p.22). Nessa perspectiva, Laia afirma que se encontramos essa dimensão trágica inscrita em Bosh ou Bruegel, isso deve-se ao fato de suas obras não dissimularem “os embates do homem com o que é sem recurso e o afeta, seja através da Morte, do Fim dos Tempos, seja através do Mal e, ainda, da Insensatez, ou seja, de tudo o que reina no caos que habita o coração não só do homem, mas o próprio cosmos” (LAIA, 2001, p.22).

Contudo, já no início dos primeiros movimentos que culminaram na tradição humanista do Renascimento, a loucura “vai começar a ser objeto de uma ruidosa estratégia discursiva que Foucault chama de consciência crítica da loucura”:

[...] o Humanismo renascentista e toda valorização do homem que se inscreve a partir daí vão tentar apagar o que, tomando o nome da Morte, Destino ou Desejo, é maior que o homem e o ultrapassa. Mais ainda, a dimensão trágica ensina-nos que é apenas acatando esse ultrapassamento que o homem poderá experimentar alguma grandeza (LAIA, 2001, p.23).

Contudo, ainda que no Renascimento vários textos se referissem à loucura, esta “pertencia às regiões do silêncio” (FOUCAULT, 1961/1972, p.509). Não havia uma voz da loucura sobre a loucura, mas, segundo Foucault, nos textos que se voltaram a descrevê-la, ela era “citada como exemplo, a título de espécie médica [...] porque ela ilustra a verdade abafada do erro, [...] é considerada obliquamente, em sua dimensão negativa, porque é uma prova a *contrário* daquilo que é, em sua natureza positiva, a razão” (FOUCAULT, 1961/1972, p.509). Segundo Foucault, neste período, a loucura é silenciosa, não tinha linguagem nem expressão próprias: “Em si mesma, é coisa muda: não existe, na era clássica da literatura da loucura, no sentido de que não há para loucura uma linguagem autônoma, uma possibilidade de que ela pudesse manter uma linguagem que fosse verdadeira” (FOUCAULT, 1961/1972, p.509).

Então, será preciso um longo percurso, iniciado com o fim da Idade Média, para que a voz do louco pudesse novamente encontrar lugar no campo social do Outro. Afinal, desde o

Renascentismo, passando pelo discurso da razão e da ciência, a loucura, através do positivismo médico, passa a ser circunscrita e assimilada à desrazão e à chamada patologia através do diagnóstico de “doença mental”. Esse diagnóstico tem por objetivo tornar a loucura objeto de conhecimento ao pretender lhe subtrair o aspecto enigmático.

Lendo Foucault, Sergio Laia (2001, p.29) assinala que houve uma “espécie de *confisco*: ao se apropriar, sem os cuidados necessários, indevidamente do que não lhe pertencia mais, a razão pôde até expandir seus domínios sobre a doença mental”, mas se mostrou incapaz, ela mesma, de dar sentido à desrazão, e aos “enigmas” e à “dimensão cósmica da experiência trágica da loucura”.

Por outro viés, segundo Foucault, se nesse panorama no qual a loucura circunscrevendo-se à doença mental deixa de ser sensível ao silenciamento que lhe é imposto pelos diferentes discursos que sobre ela se detiveram, também poderemos identificar aquilo que “na descontinuidade dos tempos, continua perseverando como uma dimensão enigmática própria aos loucos: a loucura, apesar de todos os procedimentos que procuram silenciá-la e dominá-la, se abre para uma noite em que ‘o homem comunica com o que há nele de mais profundo e de mais solitário’” (LAIA, 2001, p.32). Foucault ressalta então aquilo que a loucura nos impõe “em criações como aquelas que, assoladas por delírios, foram tramadas por Nietzsche, Holderlin, Artaud e Van Gogh”. Afinal, a partir desses escritores e artistas, “o desatino pertence àquilo que há de decisivo, para o mundo moderno, em toda sua obra: isto é, aquilo que toda obra comporta de mortífero e constrangedor” (FOUCAULT, 1961/1972, p.528).

Assim, Laia (2001, p.23) assinala que, “no âmbito dos discursos que passaram a tratar a loucura, será preciso esperar Freud para que uma certa transposição desse abismo se processe, resgatando das sombras a dimensão trágica e reinserindo-a no corpo sócio-cultural do ocidente”. Laia adverte, contudo, que esse retorno do enigma, do trágico, não se processa sem resistência, porque **traz** à tona a libido, a pulsão de morte inerentes ao humano, exigindo-nos pagar o preço de todo o estranhamento em relação ao que supostamente é situado como contra a vida, a razão ameaçando-as.

Laia comenta que Lacan, por sua vez, ao se voltar sobre a loucura, ressalta que “ela se articula com algo da ordem do trágico porque é marcada por um ultrapassamento para o qual jamais há qualquer apelo, qualquer recurso” (LAIA, 2001, p.24). Afinal, com a rejeição do significante do Nome-do-pai que ordenaria a relação do sujeito com o registro do simbólico, da

linguagem, há o retorno de algo que se apresenta como “fora de si” por não poder “comportar qualquer inscrição, inclusive inconsciente”. É então esse “fora de si”, conforme Laia (2001, p.25), que o nomeia e nas psicoses “toma a forma de um enigma”:

Com Lacan, o furo que a forclusão no Nome-do-Pai ressalta no campo mesmo da linguagem nos permite concernir por que, desde a modernidade, conforme afirma Foucault, a loucura pôde compor a espessura da trama de algumas obras e por que estas passaram, com frequência, a eclodir na loucura. Afinal, esse furo não deixa de incidir sobre a operação de significação, ele pode provocar rupturas no processo semântico, colocando o falante sob a égide do enigma (LAIA, 2001, p.33).

Nessas obras que circulam no campo social graças a Nietzsche, Holderlin, Artaud e Van Gogh, entre tantos outros, somos reenviados a uma “experiência da loucura que resiste aos procedimentos segregativos comandados por uma certa razão” (LAIA, 2001, p.32).

Foucault assinala esse retorno da loucura nos seguintes termos:

Ora, aquilo que *Le Neveu de Rameau* já indicava, e depois dele todo um modo literário, é o reaparecimento da loucura no mundo no domínio da linguagem, de uma linguagem onde lhe era permitido falar na primeira pessoa e enunciar, entre tantos propósitos inúteis e na gramática insensata de seus paradoxos, alguma coisa que tivesse uma relação essencial com a verdade (FOUCAULT, 1961/1972, p.510).

Assim é que a loucura, outrora segregada sob o conceito de saúde mental, poderá retornar como obra e seguir “para além dos registros sancionados pela ciência” (LAIA, 2001, p.33). Então, lendo Foucault, Sérgio Laia considera que “graças a uma forma, a um modo, a um ritmo de apresentação da linguagem, o domínio da loucura é, nesse viés, a sua extensão, o seu desdobramento no espaço da obra que pode ser criada tanto por um louco, quanto uma espécie de reverberação do que nos impõe a loucura” (LAIA, 2001, p.33).

Há no mundo moderno uma ruptura em relação à forma com que a obra se apresenta. A este respeito Laia assinala que são desfeitos “os laços da literatura com a origem, o antigo, a analogia, a identidade e a memória concebida como um retorno a uma dimensão espacial” (LAIA, 2001, p.35). Essa ruptura traz para a literatura uma exigência do inaudito, do insólito. O que se destaca nesse movimento, não propriamente como tema da literatura, mas como aquilo que a move, é muito mais “o desvio, o distancia, o intermediário, a dispersão, a fratura, a diferença [...] que comanda o exercício da escrita” (LAIA, 2001, p.35). Conforme Laia destaca, esse aspecto ímpar que é exigido de uma obra traz para ela dificuldades de se inserir no “universo

das convenções e dos sentidos já estabelecidos: a concepção de uma obra vai evidenciar uma ausência, um enigma, um furo, uma deriva incessante e tudo isso não deixa de evocar o que se passa na loucura” (LAIA, 2001, p.33).

Observamos surgir toda uma linhagem de escritores cujas criações testemunham o avizinhamo com a loucura. Dentre eles, Laia destaca que o escritor irlandês James Joyce, apurou “com muito rigor a herança que recebeu dessa tradição artística”, e que, quanto mais Joyce dá vazão àquilo que “se impõe como fora de si, como desarticulação semântica, como enigma, mais a loucura se trama no espaço perpassado pelos riscos da escritura e, nesse mesmo ritmo progressivo, Joyce, cada vez mais, vai se tornar quem ele é” (LAIA, 2001, p.37).

Retomamos essa observação na medida em que percebemos em Clarice Lispector todo um movimento que vai nesse mesmo sentido. Sua linguagem vai perdendo, aos poucos, os lastros que a ligavam à comunicação, àquilo que nos primeiros livros é tomado como objeto sublime e inalcançável, para se tornar no corpo de sua obra uma invasão de gozo que a sobrepuja e toma materialidade na e pela escrita. Assim, vale assinalar com Laia que “usar as palavras até obter uma exaustão da linguagem não é um procedimento que se realiza de repente. Trata-se de uma conquista, que se avança e se depura aos poucos, ao longo da obra que vai sendo escrita” (LAIA, 2001, p.57). E, assim, não é mera coincidência que esse depuramento, esse distanciamento do lugar comum, tenha se dado de forma explícita já ao final da obra de Lispector. A dimensão inaudita que perpassa sua escrita evidencia-se no último período de sua obra e nos parece também localizar como esse “fora de si” que Laia, com precisão, assinala. O “fora de si” evidencia a invasão da dimensão do gozo na escrita, fazendo com que o escrito seja impulsionado para fora de si, corporificando uma dimensão enigmática que evoca a loucura.

Nesse contexto, também nos parece decisivo que essa dimensão do gozo que assola a escrita vai se reverberar “tanto na obra quanto no próprio nome que, no exercício da sua escritura, o autor vai criar” (LAIA, 2001, p.76).

Assim, no que concerne à Clarice Lispector, cuja obra estamos lendo nesta dissertação, já evidenciamos o quanto, desde o lançamento de seu primeiro livro, ela comporta esse movimento próprio dos escritos fora de si e que implica a criação do nome mesmo dessa escritora como escritora. No entanto, esse movimento é ainda embrionário nos primeiros livros e vai se consolidando e se depurando através de sua escrita e por essa escrita mesma. Em *Água Viva* já percebemos a consolidação dessa escrita “fora de si”, e é junto nesse livro que ela sustenta que o

“gênero não lhe pega mais” (LISPECTOR, 1973/1998, p.14). O laço com as convenções estéticas parece se romper irreversivelmente, enfatizando uma ruptura que já se esboça, como também procuramos demonstrar, em seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem* (1944/1998). Por sua vez, nos últimos livros evidencia-se um vazio, um furo, que constitui a criação; um fosso a partir do qual o inaudito que se trama com a linguagem é lançado no âmbito mesmo do meio literário.

Assim, essa escrita que hoje reconhecemos como tipicamente clariceana precisou ser trabalhada por anos a fio para que tal furo pudesse vir a consolidar um estilo que leva o nome da sua criadora. Naquele que foi o seu livro póstumo, seu “não-livro”, o livro inacabado, *Um sopro de vida (pulsações)*, há uma passagem em que a junção desse furo com a loucura se destaca: “Nunca vi uma coisa mais solitária do que ter uma ideia original e nova. Não se é apoiado por ninguém e mal se acredita em si mesmo. Quanto mais nova a sensação-ideia, mais perto se parece estar da solidão da loucura” (LISPECTOR, 1978/1999, p.79).

Entendemos com Laia que isso que Lispector chama de a “solidão da loucura” nada mais é que o distanciamento da submissão às “regras, gêneros ou escolas”, e mais que isso, é o encontro com a descoberta de que “escrever é um ato que se nutre de si mesmo e que impele, para fora de si, tanto o escrito, quanto aquele que escreve e aquele que lê” (LAIA, 2001, p.41). Nadia Batella Gotlib, biógrafa de Clarice Lispector, coaduna com essa nossa observação sobre um distanciamento gradativo da linguagem figurada dos primeiros livros e que culmina numa linguagem autônoma e material: “De fato, nota-se uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e dos sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discurso e da história” (BATELLA apud SOUSA, 2000/2012, p.352).

De acordo com Moser, a definição de Clarice sobre a loucura era “perder a linguagem comum”. Ela não estava brincando quando, em *Um sopro de vida*, escreveu: “E eu – só me resta latir para Deus” (MOSER, 2009/2010, p.486). Seguindo Laia, o que se observa nesses escritos que se colocam como fora de si é “uma ruptura com o que as palavras parecem formar quando circulam, com suas significações, tentando promover a comunicação dos falantes entre si ou dos autores com seus leitores” (LAIA, 2001, p.76). É este ponto de ruptura que encontramos na seguinte afirmação de Ângela, a personagem de *Um sopro de vida: (pulsações)*: “– Refugio-me na loucura porque não me resta o meio-termo do estado de coisas comuns. Quero ver coisas

novas – e isso eu só conseguirei se não tiver mais medo da loucura” (LISPECTOR, 1978/1999, p.135).

Nesta mesma linha, Carlos Mendes Sousa assinala em relação ao último período da obra clariceana e, em especial, em *Um sopro de vida (pulsações)*, o seguinte:

A dança das frases lançadas em plena libertação – uma das marcas da escrita lispectoriana – é o que aqui se mostra, e é dentro desse fulgurante e caótico adensamento que vai ganhando forma a coisa, o texto, a literatura... A zona de aceleração [...] pode ser limítrofe com a zona da loucura, traz consigo a afirmação da vida. A pulsão vital emerge do próprio ritmo (fluxo) que se alimenta da escrita (SOUSA, 2000/2012, p.410).

O que Sousa nomeia de pulsão vital, emergindo e alimentando-se da escrita, parece estar muito próximo do que Laia assinala quando diz que “escrever é um ato que se nutre de si mesmo e que impele, para fora de si, tanto o escrito, quanto aquele que escreve e aquele que lê” (LAIA, 2001).

Um trecho de *Um sopro de vida* ilustra também muito bem esse estranhamento da linguagem que já não obedece às regras convencionais da gramática e, ao mesmo tempo, se destaca da linguagem mais convencional encontrada nos primeiros livros de Clarice Lispector:

As uvas, um cacho de uvas redondas e polpudas e líquidas e falsamente transparentes porque dão a impressão de serem transparentes, mas do outro lado se vê o lado de lá tu és inteiramente opaco embora dê a impressão de transparência diabo pro inferno que tenho a ver com a opacidade das coisas e a tua o touro da fazenda é grosso as vacas cheirando a campos e campos inéditos o campo fica ao ar livre entre o campo e o céu eu respiro o ar que voa voa leve quando começa a brisar meu rosto nu e desgovernado louco quando as janelas batem e batem as ventanias gosto tanto de ser brisada como de me expor à ventania que bate as portas e janelas do casarão inteiro. Bate e bate depressa doído nós e os criados corremos para fechá-las e dentro do casarão fechado abafamos em luz elétrica mortiça ouvindo o ganir do ar violento e rápido estremecerem as portas e janelas fechadas (LISPECTOR, 1978/1999, p.80).

Nesse fora de si para o qual um texto literário se lança, encontramos a proximidade com a loucura, que é diferente do delírio propriamente dito porque esse fora de si, mesmo quando escrito por um autor cuja vida é perpassada pela loucura, é sustentado pelo próprio movimento da escrita sobre ela mesma e que a ultrapassa. É o que Clarice coloca: “O que escrevo agora não é para ninguém. É diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantábil. O que escrevo é autonomamente real” (LISPECTOR, 1978/1999, p.78).

Sobre essa escrita que se volta sobre si mesma e a ultrapassa, Laia (2001, p.37), recorrendo a Foucault e Blanchot, situa no final do século XIX “o tempo em que o ‘escrever sobre o escrever’ – certamente já localizável em outras épocas – se impôs com maior evidência e passou a se inscrever como uma exigência presentificada”. Ele descortina um “futuro sempre por vir, futuro descompletado pelo vazio encontrado no âmago de determinados exercícios de escrita” (LAIA, 2001, p.37). Neste movimento em que o escrever se revira sobre si mesmo não há encontro com qualquer identidade, mas o texto que provém dessa torção “evidencia um furo que lança tais escritos para fora deles mesmos, mas esse fora é um exterior que lhe é ao mesmo tempo, central” (LAIA, 2001, p.38).

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, o AUTOR, que à semelhança do personagem Ângela, é também escritor, evidencia esse vazio central que se perfaz no reviramento da escrita sobre si mesma. Não há ali encontro com a identidade, com a semelhança, mas a escrita mesma é impulsionada por uma forma de estranhamento. A escrita é o que traz a existência, ainda que esta não se associe, como em uma psicobiografia, à vida de quem escreve: “O que não existe passa existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. [...] Não consigo me associar à minha vida” (LISPECTOR, 1978/1999, p.97).

Nessas escritas esgarçadas e que se reviram, Laia (2001, p.44) identifica o feitio de uma dobra daquilo que “na loucura, é imposto tragicamente como desolação, desenraizamento e dor”. Afinal, ao invés de uma dobra de onde se lança o fora de si do escrito, os loucos testemunham muito mais uma pura exposição ao fora que os invade a partir do furo exposto, pela foraclusão do Nome-do-Pai, no campo da linguagem (LAIA, 2001, p.44). Mas, em uma obra como a de Clarice Lispector, o exercício da escrita dá lugar a esse dobra efetivada e refeita delicada e incessantemente ao longo de sua vida, evidenciando o que Laia, recorrendo a uma formulação de Foucault, destaca como uma “estranha vizinhança entre literatura e loucura” (LAIA, 2001, p.37).

A exposição desse furo próximo da loucura e permeado de enigmas pode ser localizado em *Um sopro de vida: (pulsações)*, por exemplo, quando Ângela vê suas entranhas, seus segredos, expostos no chão da rua, estando ela mesma “à mercê” de fatos insólitos:

Fazia um frio intenso sem agasalho possível. E o chofer do táxi estava muito gripado. Esqueci de dizer que, ao saltar do primeiro táxi, em plena Avenida Rio Branco, me chamaram aos gritos: olhei e vi tudo o que era meu exposto sem sangue no asfalto da rua. E pessoas me ajudavam a recolher

meus segredos. É que minha bolsa havia aberto e desventrado: as suas entranhas e minhas preces espezinhas no chão. [...] Estavam me acontecendo pequenos fatos insólitos, e eu à mercê deles (LISPECTOR, 1978/1999, p.64).

Contudo, se a escrita parece ter sido uma ferramenta decisivo para que Clarice Lispector pudesse lidar com a exposição ao fora, com o furo enigmático, a cada vez nos dois últimos livros por ela escritos – e apesar de todo o trabalho com a linguagem e suas posições sobre a função da escrita –, Clarice também dizia que já estava cansada de escrever e não sabia a que se prestava a escrita. Esse cansaço que parece convocar aquele que escreve a um abandono da escrita não se separa, em muitos momentos, de uma evocação da morte. Em uma passagem de *Um sopro de vida (pulsações)*, o autor diz sobre Ângela que ela sabe que será eleita e escolhida “quando a morte quiser” (LISPECTOR, 1978/1999, p.83). O autor diz também que Ângela não gostaria que fosse assim, mas que ele, o autor, ao contrário dela, já está pronto para o chamado da morte. E completa: “Mas, quanto a mim, já estou preparado e quase pronto para ser chamado. Noto-o pelo descaso que sinto pelas coisas e mesmo pelo ato de escrever. Poucas coisas me valem ainda” (LISPECTOR, 1978/1999, p.61). Em *A hora da estrela*, o autor também faz afirmações semelhantes: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo” (LISPECTOR, 1977/1998, p.35), ou “estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte” (LISPECTOR, 1977/1998, p.70).

Em relação a esse desinteresse gradativo pela escrita que foi sendo anunciado por Lispector, Benjamim Moser (1976/2009, p.511), seu biógrafo, comenta que já há algum tempo Clarice anunciava “que estava cansada, ‘enjoada mesmo’ da literatura”. Entretanto, mesmo que escrever parecia lhe exaurir cada vez mais, Clarice parecia “igualmente incapaz de dar um basta à inquieta ânsia criativa que ao longo da vida a empurrara de um experimento a outro” (MOSER, 1976/2009, p.511). Como apontamos brevemente no capítulo anterior, é muito interessante notar que a escrita parece mostrar ainda mais sua força e função quando parece ser questionada. Em *A hora da estrela* o autor diz que “Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (LISPECTOR, 1977/1998, p.58). Mas ele também afirma que, como se não bastassem os muitos medos de Macabéa, ela “tinha medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela [...] seus pequenos óvulos tão murchos. Tão, tão” (LISPECTOR, 1977/1998, p.33). Essa presença da morte no corpo mesmo de Macabéa incide também sobre o autor que escreve sua história: “tenho que interromper essa história por três dias. Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens,

despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (LISPECTOR, 1977/1998, p.70).

Claire Varin, também biógrafa de Lispector, resgata um outro trecho – excluído por Olga Borelli que editou *Um sopro de vida* – em que o autor pede para Ângela um câncer: “Ave Maria, cheia de graça, fazei com Ângela morra de câncer, eu vos suplico de joelhos” (VARIN, 1954/2002, p.176). Esse nos parece um ponto muito precioso, pois como dissemos, *Um sopro de vida (pulsações)* foi interrompido pela morte da escritora ocasionada por um câncer, também nos ovários. A escrita, então, parece ser mesmo aquilo que, para Clarice Lispector, dá um enquadre à realidade e ela parecia estar então falando mesmo sério quando dizia que escrevia para “fazer existir” (LISPECTOR, 1978/1999, p.97).

Se uma obra parte e se trama a partir da vida de um autor, sustentamos com Laia que a obra também produz efeitos sobre a vida que a escreveu e, portanto, “não há como abrimos mão da parceria vida e obra [...] há um uso que o autor faz de sua própria criação, e um uso que escapa a toda concepção psicológica do autor ou da obra” (LAIA, 2001, p.95). A obra é, portanto, tomada como “um campo de gozo em que o autor tenta amarrar a trama de sua vida” (LAIA, 2001, p.95). E até sua morte, diríamos. Os limites de uma Dissertação não nos permitem, neste final de percurso, enveredar pelo modo como a vida de Clarice Lispector se insere na trama de sua obra. Essa inserção, entretanto, poderá ser pesquisada por nós em algum outro trabalho futuro. Ainda assim, gostaríamos de destacar desde já como os dois últimos livros de Clarice Lispector são profícuos para avançarmos, no futuro, nessa via.

Sousa afirma que *Um sopro de vida* “celebra a descontinuidade e o fragmentário é o texto em toda sua potência, o texto embrionário, o mais próximo do corpo do sujeito da escrita” (SOUSA, 2000/2012, p.427). Moser, por sua vez, sustenta que esse livro “se aperfeiçoa justamente por sua incompletude e imperfeição”, ressaltando-nos “o tipo de paradoxo misterioso” em que Clarice Lispector “sempre se moveu, e foi exatamente o que ela antecipou e pretendeu ao escrevê-lo” (MOSER, 1976/2009, p.515).

Carlos Mendes Sousa (2000/2012, p.523), retomando o que Blanchot diz sobre Mallarmé em *Espaço literário*, destaca o abismo que se apresenta na experiência da escrita quando esta é fundamental àquele que escreve. Mallarmé diz que quando se *sonda o verso* “o que se encontra é o vazio, a ausência – para além da ausência de Deus, a morte. [...] Diz Blanchot: Quem sonda o verso, reencontra sua morte como abismo”. Sousa coloca então que Clarice Lispector repete “esta

morte que me vem da palavra [...]. O apagar-se (ocultar-se) na (com a) obra como modo soberano de perpetuá-la” (SOUSA, 2000/2012, p.523). Ele diz ainda que “É a morte que simbolicamente ocorre, é a morte que pede para acontecer, para que venha a salvação: viver na literatura” (SOUSA, 2000/2012, p.525). Ora, em *Um sopro de vida*, podemos ler: “Me muerro [...] Eu quero uma morte elegante. Aliás já morri e não soube. Sou o meu fantasma inquietante” (LISPECTOR, 1978/1999, p.155).

Neste mesmo contexto, parece-nos também pertinente a seguinte passagem: “Estou esculpindo Ângela com as pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja” (LISPECTOR, 1978/1999, p.30). Ângela, segundo o autor que lhe dá corpo no livro de Clarice Lispector, é seu “personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra” (LISPECTOR, 1978/1999, p.38). Ou seja, algo ali já se delineia como destinado a um além: Ângela é aquela que sobrepuja seu criador, algo nela ultrapassa a vida que o autor lhe concede, assim como a vida que a escritura procura animar parece não conter em simples palavras.

O gozo como marca da vida que as palavras escrevem e enlaçam parece, tal como Laia (2001, p. 83) propõe, transbordar do *corpus* do texto “para se inserir, inclusive, no corpo alheio do mundo”. E foi precisamente o que aconteceu com Clarice Lispector, essa mulher enigma que, com o gozo fora de si que perpassa e trama sua obra, constituindo um estilo único, veio a se inserir, definitivamente, no corpo da literatura brasileira. Se Joyce dizia que os universitários por muitos anos se deteriam em sua escrita, Clarice também pôde dizer em seu livro póstumo: “Viver é meu código e meu enigma. E quando eu morrer serei para os outros um código e um enigma. Despenhadeiros” (LISPECTOR, 1978/1999).

4 CONCLUSÃO

Acreditamos que seria importante situar, na conclusão desta dissertação, os principais pontos percorridos com relação à questão que nos norteou: o estilo produzido da escrita de Clarice Lispector como forma singular de tratar, inscrever o que se impõe como enigma na sua relação com as palavras e na sua obra.

O trajeto empreendido ao longo dos capítulos – divididos em torno de livros nos quais a nossa leitura encontrou pontos de ciframento de gozo – permite-nos localizar um uso da escrita em que as palavras parecem realizar amarrações em torno de um enigma. A especificidade indicada em “um uso” e “um enigma” aponta para a forma absolutamente singular com que Clarice Lispector se fez valer da escrita em seus pontos de *ileitura* – de um gozo opaco ao sentido – como resposta à contingência daquilo que pra ela se colocava como enigma. É dessa amarração singular traçada pela escrita que se produz o estilo que lhe dá o nome como escritora.

Destacamos, com o trabalho já realizado por Sérgio Laia (2001), que o uso da escrita se configura como o “feitio de uma dobra”, de modo que a criação cava um vazio enigmático, um “escarpamento” como aquilo que “se esculpe no abismo” e que não deixa de evocar o que pode acontecer em casos de escritores cuja vida e cuja obra foram perpassadas pelo enigma da loucura:

Se nos dispusermos a desdobrar a metáfora foucaultiana, um escarpamento é o que se esculpe no abismo com certos traços e determinadas reentrâncias que podem torná-lo propício não só a quedas, mas também a escaladas. Logo, se uma obra for esculpida no abismo mesmo onde a loucura tende a precipitar a criação, ela poderá – sem dissolver o enigma – impor-se como uma suplência, como uma operação capaz de cingir o furo evidenciado pela forclusão do Nome-do-Pai, no campo mesmo da linguagem” (LAIA, 2001, p.36).

No caso de Lispector, esta Dissertação não pôde averiguar efetivamente até que ponto a loucura se apresenta mesmo em sua vida, mas sem dúvida sua obra pode ser lida nessa “estranha vizinhança” entre literatura e loucura localizada por Foucault (1961/1972) a partir do século XIX, em obras como as de Artaud e Mallarmé. Vemos, desde *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1944/1998), o escarpamento de um enigma que paulatinamente se desenha na obra de Lispector. Nós o apontamos no segundo capítulo quando resgatamos que Joana quando criança inventava poesias, mas que “Tudo que mais valia, ela não podia contar” (LISPECTOR,

1944/1998, p.16). Se algo escapava como intangível e que Joana não “podia contar”, era apenas pela escrita como tentativa de circunscrição que esse intangível era designado.

Então, nessa lida com as palavras, algo se colocava como um enigma impossível de ser abordado, e a escrita, ao bordejar esse abismo, de certa forma o esculpe, como propõe Laia em 2001, em *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. É isso que encontramos já no primeiro livro de Clarice: “Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (LISPECTOR, 1944/1998, p.21). Mais adiante, no mesmo primeiro livro, uma repetição quase literal dessa frase ressalta-lhe a relação com o enigma, as palavras e a escrita: “É o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (LISPECTOR, 1944/1998, p.95).

Se nesse ponto enigmático alguma coisa é criada por se transformar lentamente no que ela diz e esse dizer se expressa na sua escrita, parece-nos possível sustentar que, pela criação na escrita, o que se impõe para ela como enigma na sua relação com as palavras ganha corpo. Este trabalho com a palavra “transforma”, circunscreve, no percurso da obra, aquilo que em seu livro póstumo será chamado de “um osso seco ao sol” (LISPECTOR, 1978/1999, p.103), e que designa o quanto ela “gostaria de tirar a carne das palavras” de modo “que cada palavra fosse um osso seco ao sol” (LISPECTOR, 1978/1999, p.103).

Esse “osso”, por sua vez, já apresenta alguns contornos em *Perto do coração selvagem*. Ali, Joana afirma: “aceito tudo que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e é possível que eu esteja pisando no vital sem saber” (LISPECTOR, 1944/1998, p.20). Este ponto vital parece se relacionar à sua relação com a “letra”, seus “defeitos”, e por fim, a seu “abismo”: “Sim, sim, foi isso, não fugir de mim, não fugir de minha letra, como é leve e horrível, teia de aranha, não fugir de meus defeitos, meus defeitos eu vos adoro, minhas qualidades são tão iguais às dos outros homens, meus defeitos, meu lado negativo é belo e côncavo como um abismo” (LISPECTOR, 1944/1998, p.120).

Propomos, com Laia, que isso que se apresenta como “abismo”, como enigma no feitiço da obra, é inseparável da vida daquela que a escreveu. Laia (2001, p.95), que segue trilha aberta por Lacan com Joyce, defende esta “parceria entre vida e obra” na medida em que considera a obra como “campo de gozo” em que um autor se concerne:

[...] sustentaria que uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real de sua existência, mas também que produz efeitos sobre essa vida e não se limita a ser um mero reflexo do autor que a viveu. Não há como abrimos mão da parceria vida e obra: Lacan ensina-nos que o autor, e sobretudo Joyce, *goza* de sua obra – há um *uso* que o autor faz de sua própria criação, e um uso que escapa a toda concepção psicológica do autor ou da obra. Com Lacan, proponho abordar a obra como um campo de gozo em que um autor tenta amarrar a trama de sua vida (LAIA, 2001, p.95).

Resgatamos estas colocações de Laia porque, desde *Perto do coração selvagem* já encontramos indícios do tratamento conferido por Clarice Lispector à experiência da morte precoce de sua mãe. Na biografia sobre a autora, Benjamin Moser (1976/2009) resgata o contexto em que Mania Pinkas, mãe de Clarice, teria contraído a doença que levou a seu falecimento. A família Lispector, proveniente do vilarejo de Tchechelnik, na Podólia, província do oeste ucraniano, sofreu os horrores do antissemitismo, dos rescaldos da Primeira Guerra, e da violenta guerra civil que se alastrava pela Rússia após a Revolução Bolchevique. Neste cenário, Mania teria sido vítima de um *progrom* e, estuprada por soldados russos, contrairia sífilis. Neste contexto, a concepção de Clarice Lispector ganharia um valor muito específico: numa Rússia assolada pela guerra e sem acesso a tratamentos médicos, crenças populares prescreviam a gravidez como tratamento de cura para doenças venéreas e, desse modo, a filha de Mania – Clarice Lispector – era apresentada como sua esperança de salvação. A esse propósito, Clarice afirma o seguinte:

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (MOSER, 1976/2009, p.50).

Sabemos que, contudo, a menina que com nove anos perdeu a mãe fazia uso das histórias que inventava para se refugiar da culpa por não tê-la podido salvar. Moser (1976/2009, p.98) considera que “aquelas brincadeiras de criança, embora graciosas, não eram meros passatempos. Seu propósito era muito sério”. A cura milagrosa da mãe era o desfecho recorrente de suas ficções. Moser (1976/2009, p.553) recorda que, mesmo antes de aprender a ler e a escrever, Lispector já estava às voltas com suas histórias: “Inclusive, eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. [...] Eu começava, tudo estava muito difícil; os dois

mortos... Então entrava ela e dizia que não estavam tão mortos assim. E assim recomeçava tudo outra vez”.

Diante destas informações é interessante notar como, em *Perto do coração selvagem*, Joana, órfã de mãe, também inventa histórias que trazem a vida de volta: “Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul, não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira” (LISPECTOR, 1944/1998, p.15). Ao longo da obra pudemos encontrar outros indícios dessa natureza. Por exemplo, sobre *A paixão segundo G.H.*, Moser (1976/2009, p.379) comenta que a ruptura, o corte e a “desagregação” causados pela manducação da barata leva a narradora a evocar sua mãe:

Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebem agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior do que matar, isso me faz entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo (LISPECTOR, 1964/2009, p.61).

O biógrafo comenta a este respeito que a palavra *barata*, em português, é feminina, seja qual for o gênero biológico do animal, mas ali “Clarice não está mais usando o gênero num sentido puramente gramatical” (MOSER, 1976/2009, p.387). As frases em que ele se baseia para tal afirmação são as seguintes: “Eu só pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura, é fêmea” (LISPETOR, 1964/2009, p.69); “De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo como pus, mãe, bendita sois vós entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia” p.93).

Parece-nos oportuno situar, com Moser (1976/2009, p.387), que o trabalho de escrita empreendido em *A paixão segundo G.H.*, ao fazer referência à barata “esmagada pela cintura”, permite à autora certo tratamento de uma forte experiência por ela vivenciada devido à doença venérea de sua mãe. Nesta perspectiva, Moser comenta que “oculta sob a confrontação de G.H. com a barata está uma lembrança da mãe agonizante da própria Clarice Lispector” (MOSER, 1976/2009, p.387).

Segundo Moser, Clarice Lispector que se lamentou por toda a vida a morte de sua mãe e seu fracasso em salvá-la, diz: “morria de sentimento de culpa, porque pensava que tinha provocado isso quando nasci. Mas disseram que ela já era parálitica antes” (MOSER, 1976/2009, p.97-98). Nesse contexto, não nos parece aleatório que, em *A paixão segundo G.H.*, ela considere que “a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu colocar na boca

a massa branca da barata” (MOSER, 1976/2009, p.164). Ainda relacionando a barata com a mãe da autora, Claire Varin (1954/2002, p.46) observa que “a barata imunda aparece explicitamente como o único meio de nascer. Uma única passagem estreita dava acesso ao quarto: *pela barata*”. Varin (1954/2002) sugere ainda que a relação da barata “esmagada pela cintura” com a mãe de Clarice Lispector pode ser verificada em outras passagens que não as de *A paixão segundo G.H.* e, nesse viés, retoma o trecho desse livro em que há a referência à barata como “a metade de um corpo”: “O que aparecia dela era apenas a metade do corpo. O resto, o que não se via, podia ser enorme, e dividia-se por milhares de casas, atrás de coisas e armários” (LISPECTOR, 1964/2009, p.70). Varin (1954/2002) relaciona-o também ao seguinte escrito de Clarice Lispector, presente em um caderno de anotações: “Eu não quero ser um corpo único. Fui amputada do resto de mim - O restante de mim é minha mãe! É outro corpo. Ter um corpo único, rodeado por isolamento, faz um corpo tão limitado. Me sinto angustiada, tenho medo de ser um corpo só”⁶.

Da radicalidade do trabalho de escrita de Clarice Lispector depreende-se que o *corpus* de sua obra parece tratar aquilo que afeta o corpo como campo de gozo da autora, no sentido defendido por Laia (2001) em *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*, quando ele demarca uma trama textual que “corporifica tanto uma articulação em que um autor se aperta, se concerne, quanto um ponto importante e cifrado em que um gozo, um uso da obra é localizável” p.13). No caso desta Dissertação, embora o percurso que trilhamos tenha nos permitido encontrar diferentes referências à morte da mãe de Clarice Lispector – presentes tanto em sua obra, quanto em suas correspondências, em livros de muitos comentadores e inclusive no livro escrito por sua irmã, Elisa Lispector (2005) – não nos foi possível desenvolver e aprofundar, pelos limites inerentes a um trabalho de Mestrado, essas referências como forma de averiguar a “parceria entre vida e obra” em Clarice Lispector.

Ainda no âmbito do que não trabalhamos aqui, mas que consideramos relevante situar nesta Conclusão como ponto encontrado ao final do percurso e que poderá dar lugar a investigações futuras, destacamos que Clarice Lispector foi batizada com o primeiro nome de *Chaia* que, em hebraico, quer dizer *vida* ou *animal selvagem*. Foi apenas ao chegar ao Brasil, fugindo daquele terrível panorama que assolava a Ucrânia, que Mania Pinkas Lispector trocava o nome da filha mais nova por Clarice, que tinha a essa época quase dois anos de idade. Assim,

⁶ O trecho correspondente na tradução é: “I don’t want to be a single body. I’m cut out from the rest of me – The rest of me is my mother! It’s another body. To have a single body, surrounded by isolation it makes such a limited body! I feel anxiety, I’m afraid to be just one body”.

verificamos que o título *Perto do coração selvagem*, tomado da passagem de Joyce “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, *perto do coração selvagem* da vida” (JOYCE apud VARIN, 1954/2002, p.96), guarda relação com esse nome hebraico de batismo, *Chaia*, que, como dissemos, significa vida ou animal selvagem.

Vale ainda notar que em uma entrevista que Clarice Lispector concedeu na época em que escreveu *Perto do coração selvagem*, diante da questão colocada pela entrevistadora, “Em que medida você é Joana?”, ela respondeu: “*Madame Bovary c’est moi*”. Moser (1976/2009) observa que Joana, “como muitas das criaturas ficcionais de Clarice [...] guarda uma notável semelhança com sua criadora: as mesmas circunstâncias familiares”, ou seja, o falecimento da mãe ainda na infância, e também “a mesma personalidade obstinada, a mesma resistência às convenções. E a mesma proximidade do coração selvagem, a mesma existência animal”.

Essa relação não deixa de estar presente em *A paixão segundo G.H.*, onde se pode ler: “É que eu olhara a barata *viva* e nela descobrira a identidade de minha *vida* mais profunda” (LISPECTOR, 1964/2009, p.56). Parece haver uma corporificação em que Clarice Lispector se apropria de alguma coisa dela e que tem a ver com a *vida*, conforme podemos ler ainda em outra passagem onde a referência ao “sabá” também é uma evocação do enigma: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria *viva* do sabá” (Idem *ibidem*, p.129). O trabalho de escrita empreendido ao longo de sua obra parece-nos operar sobre a *vida*, aquela também presente em *Chaia*, esse nome perdido, para se apropriar dele, incorporá-lo ao corpo de sua obra através de uma dimensão que também será enigmática e que visará dar vida às palavras e ao texto.

Nesse sentido, indicamos ainda que, em *A hora da estrela*, é curiosa a forma como o autor anuncia a morte da Macabéa: “E então – então o súbito grito estertorado de uma gaiivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida. (...) Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu” (LISPECTOR, 1978/1998). A escrita inscreve o que se impõe como enigma na sua relação com as palavras. E a escrita, no percurso da obra, configura para Clarice Lispector um estilo absolutamente singular que leva a marca do nome em que ela se cria como escritora, fazendo-se nascer, digamos assim, do seu próprio texto como modo de tratar a culpa e as perturbações que lhe foram impostas pelo acontecimento trágico que marcou sua concepção por sua mãe.

Outro exemplo que podemos dar de como Clarice Lispector parece se servir das personagens para conferir tratamento a um gozo que lhe é próprio se encontra na carta que Maury Gurgel Valente, ex-marido de Clarice Lispector, lhe enviou depois da separação do casal e da volta dela para o Brasil:

Talvez eu devesse me dirigir à Joana e não a Clarice. Perdão, Joana, de não ter lhe dado o apoio e a compreensão que você tinha direito de esperar de mim. [...] Mas intuitivamente jamais deixei de acreditar que coexistissem em você, Clarice, Joana e Lídia. [...] Perdoe-me, meu benzinho, de não ter sabido, embora sentisse difusamente a unidade de ambas, de não ter sabido, em dezesseis anos de casamento, realizar a reconciliação de ambas. Não ter sabido convencer Joana de que ela e Lídia era, e são, a mesma pessoa em Clarice. [...] Eu não estava preparado, por circunstâncias bem conhecidas da minha infância, para lhe dar mão forte, para ajudá-la a resolver o conflito que você tão eloquentemente refletiu no primeiro livro” (MOSER, 1976/2009, p.345-347).

Percebemos, então, que não apenas Clarice Lispector o diz, mas os críticos de sua obra o percebem e seu próprio ex-marido aponta a forma através da qual essa escritora se serve de seus personagens para abordar um problema de gozo que enigmáticamente a afeta. São indicações assim que, embora não desenvolvidas e exploradas nesta Dissertação de Mestrado no contexto de uma articulação entre vida, obra e enigma, parece-nos permitir evocar a obra de Clarice como o que Lacan (1975-1976/2007) chamou de “sinthoma”, ou seja, uma forma de operar quanto a um problema de gozo que a afetava como falasser.

Por fim, ainda indicamos, como mais um elemento indicativo do que poderá se descortinar como outro trabalho de investigação, que, no livro póstumo de Clarice Lispector, *Um sopro de vida: pulsações*, a dimensão selvagem, o animal ou a vida que se presentificam desde seu primeiro romance parecem ser depurados ao máximo. Ângela, aquela que encontrou uma “língua nativa”, é “a que brame, muge, geme, resfolega, balindo e rosnando e grunhindo” (LISPECTOR, 1978/1999, p.31). Resta-lhe assim, da vida, mesmo nessa escrita póstuma, a pulsação que anima sua escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. **Mulheres clariceanas: imagens amorosas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 109p.

ALMEIDA, Maria Inês de. A escrita da comunidade ou um estilo indígena na literatura do Brasil. In: _____. PERES, A. M. C.; PEIXOTO, S. A.; OLIVEIRA, S. M. P. (Orgs.). **O estilo na contemporaneidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p.97-108, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução do grego e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM, 1354-1420/1998. 320p.

ATTIÉ, Joseph. Resposta a Hugo Freda. In: _____. Almanaque – Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais. Belo Horizonte: IPSM-MG, n.8, p.33-36, 2001/2002.

BOECHAT, Clarisse; LIMA, Marcia Mello de. Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector. In: _____. *Latusa Digital*, ano 9, nº 49, Junho de 2012. Disponível em: www.latusa.com.br. Acesso em: junho de 2014.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 112p.

BUFFON, Conde. *Discours sur le style*. Paris: Pierre Librairie Poussielgue, 1753/2010. Disponível em: <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/philosophie/textes/buffondiscourssurlestyle.htm>. Acesso em: 16/04/2012.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Arqueologia da lexis. In: _____. PERES, A. M. C.; PEIXOTO, S. A.; OLIVEIRA, S. M. P. (Orgs.). **O estilo na contemporaneidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p.29-39, 2005.

BRASIL, Assis. **Clarice Lispector. Ensaio**. Rio de Janeiro: Simões, 1969. 148p.

BROUSSE, Marie-Hélène. O saber dos artistas. In: _____. **Arquivos da Biblioteca**. Rio de Janeiro: EBP, n.5, p.52, 2007/2008.

CALDAS, Heloisa. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. 168p.

_____. Melancolia e sublimação – um corpo que cai. In: _____. *Opção Lacaniana online nova série*, ano 4, n.12, nov. 2013. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_12/Melancolia_e_sublimacao.pdf.

CAMPOS, Haroldo de. Barrocolúdio: transa chim? In: _____. **Isso/Despensa freudiana**. Belo Horizonte, n.1, p.163-174, 1989/1995.

CASTELLO, José. **Clarice Lispector: Clarice na cabeceira – romances**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 268p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1998/2010. 292p.

CONTI, Mario Sérgio. Proust: do pêndulo ao calendário. In: SALLES, J. M. (Org.). **Revista Piauí**. São Paulo: Abril, n.65, p.50-54, fev. 2012.

DEL NERO, Luciana Brandão. Tempos da escrita na obra de Clarice Lispector. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1964/2003. 184p.

_____. **Sacher-masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1967/2009. 133p.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2004. 344p.

ELIOT, Thomas Stearns. **Tradition and individual talent**. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/learning/poeticessay/237868>>. Acesso em 10/03/2014.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'âge classique**. Paris: Gallimard, 1961/1972.

FRAZÃO, Carlos. **Algumas considerações estéticas a propósito das concepções de Nelson Goodman** 1998/2009. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/1509312>>. Acesso em: 16/04/2012.

FREDA, Francisco-Hugo. Em torno da questão de estilo. In: _____. **Almanaque – Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais**. Belo Horizonte: IPSM-MG, n.8, p.29-32, 2001/2002.

FREUD, Sigmund. A pulsão e suas vicissitudes. In: _____. **Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.14, p. 117-123, 1915/1976.

_____. 'Uma criança é espancada'. Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: _____. **Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.19-218, 1919/1996.

_____. Além do princípio do prazer. In: _____. **Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.18, p.11-75, 1920/1974.

GOODMAN, Nelson. The status of style. In: _____. Ways of World-making. 2.ed. Indianapolis: Hackett, p.799-811, 1975/1978.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995. 493p.

HESSE, Herman. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1951/1972. 200p.

IDELFONSE, Frédérique. **La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque**. Paris: J Vrin, 1997. 490p.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Edição Especial dos Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, 2004. 340p.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude. Les Chats de Charles Baudelaire. **L'Homme**, n.1, p.5-21, 1926. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_04394216_1962_num_2_1_366446. Acesso em: 16/04/2012.

KUBLER, George. **La forma del tempo**. Torino: Giulio Einaudi, 1989. 154p.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.96-103, 1936/1998.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.238-324, 1953/1998.

_____. **O seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1955-1956/ 1992. 368p.

_____. O seminário sobre “A carta roubada”. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 13-66, 1956/1998.

_____. Posição do inconsciente. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.843-864, 1960/1998.

_____. **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1960-1961/1992. 388p.

_____. **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962-1963/2005. 368p.

_____. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1963a/2005. 96p.

_____. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964/1998. 270p.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.198-205, 1965/2003.

_____. Abertura desta coletânea. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.9-11, 1966/1998.

_____. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1968-1969/2008. 416p.

_____. O ato psicanalítico. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.371-379, 1969/2003.

_____. Lituraterra. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.15-25, 1971/2003.

_____. Aviso ao leitor japonês. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.498-500, 1971/2003.

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972-1973/2008. 204p.

_____. Joyce, o Sintoma. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.560-566, 1975/2003.

_____. **O seminário, livro 23: o sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975-1976/2007. 252p.

_____. *Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.567-569, 1976/2003.

LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a Loucura**. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec, 2001. 303p.

_____. Joyce e a modulação do objeto 'a'. In: _____. Blog da Subversos, 2012. Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/07/21/joyce-e-a-modulacao-do-objeto-a/>>. Acesso em: 16/04/2012.

LAURENT, Éric. **A psicanálise e a escolha das mulheres**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 1993/2012. 260p.

LIMA, Alceu Amoroso. **Clarice Lispector**. In: LISPECTOR, C. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946 (orelha do livro).

LIMA, Marcia Mello de; BATISTA, Angela. A escrita e o gozo feminino em *Água viva*, de Clarice Lispector. In: ELIA, L. e MANSO, R. (orgs.), **Estrutura e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, p. 203-210, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1944/1998. 202p.
- _____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1946/1998. 264p.
- _____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1949/1998. 204p.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1964/2009. 179p.
- _____. Escrever. In: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, p.32-17, 1970/1999.
- _____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1973/1998. 95p.
- _____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977/1998. 88p.
- _____. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978/1999. 159p.
- _____. **Os escritos**. Teresa Montero e Lícia Manzo (Orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 174p.
- LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 3ed., 1971. 271p.
- MILLER, Jacques-Alain. **De la naturaleza de los semblantes**. Buenos Aires: Paidós, 1991-1992/2008. 304p.
- _____. **Donc: la lógica de la cura**. Buenos Aires: Paidós, 1993-1994/2011. 488p.
- _____. **O osso de uma análise**. Texto estabelecido por Sônia Vicente. Salvador: EBP-BA/Biblioteca-Agente, 1994-1995/1998. 131p.
- _____. **Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994-1995/2005. 336p.
- _____. O monólogo da apparola. In: _____. **Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**. São Paulo: Eólia, n.23, p.68-76, dez. 1998.
- _____. Os seis paradigmas do gozo. In: _____. **Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**. São Paulo: Eólia, n.26/27, p.87-105, 1999/2000.
- _____. Introdução à leitura do Seminário da Angústia de Jacques Lacan. In: _____. **Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**. São Paulo: Eolia, n.43, p.7-91, 2005.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Brasiliense, v.2, 1944/1945. 334p.

- MOSER, Benjamim. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 1976/2009. 647p.
- NASCIMENTO, Evandro Batista. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303p.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora ática, 1973/1995, 2. ed. 175 p.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1985. 175p.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 427-347 a.C./2005. 371p.
- _____. **Apologia de Sócrates**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 285p.
- _____. **Leis. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1980. 576p.**
- PROUST, Marcel. A Prisioneira. In: _____. **Em busca do tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, v.3, 1927/2004. 796p.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituciones Oratórias**, 95 d.C./1887. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_42.html>. Acesso em 16/04/2012.
- RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. In: _____. **Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n.42, p. 94-108, fev. 2005.
- RESENDE, Antônio, M. **Palavras que se tecem de sentido e história**. Belo Horizonte: Viva Voz, p.31-47, 2002.
- _____. Estilo em Quintiliano, palavra em transformação. In: _____. PERES, A. M. C.; PEIXOTO, S. A.; OLIVEIRA, S. M. P. (Orgs.). **O estilo na contemporaneidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p.41-56, 2005.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979. 360p.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. Dezembro sem Clarice. In: _____. **Escrita**. São Paulo: Vertente, n.27, p.20-24, 1976/1978.
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000/2012. 626p.
- TEIXEIRA, Antônio. **A soberania do inútil: e outros ensaios de psicanálise e cultura**. São Paulo: Anablume, 2007. 156p.
- VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 1954/2002. 190p.

VIEIRA, Marcus André. **Sobre o Japão de Lacan**. In: _____. **Latusa – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Contracapa, n.8, p.113-126, 2003. Também disponível em : < http://www.litura.com.br/artigo_repositorio/o_japao_de_lacan_pdf_1.pdf>.

ZEHNACHER, Hubert; FREDOUILLE, Jean-Claude. *Littérature Latine*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. 274p.