



O INDEFINIDO

Uma leitura em interface com a psicanálise

EM CLARICE LISPECTOR

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda

edu
fes

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda

O INDIZÍVEL EM CLARICE LISPECTOR

Uma leitura em interface com a psicanálise

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda

O INDIZÍVEL EM CLARICE LISPECTOR

Uma leitura em interface com a psicanálise



Vitória,
2013

A Luiz Romero, Luiza, Tomás e Victor.

Sumário

Introdução	6
CAPÍTULO 1: Nomes e leituras do indizível	11
CAPÍTULO 2: O êxtase sem culminância: não se fala do indizível	31
CAPÍTULO 3: A pele feita de quase nada: os contornos do indizível	55
CAPÍTULO 4: O trajeto de um estilo: do novelo à novela	93
Referências	117

O INDIZÍVEL EM CLARICE LISPECTOR

Uma leitura em interface com a psicanálise

INTRODUÇÃO

A vasta fortuna crítica de Clarice Lispector (1920-1977) traz inúmeras indicações de que, desde o início, sua obra significou uma importante inovação no âmbito da literatura brasileira. Ao situar os dois romances inaugurais¹ face ao cânone literário nacional que a antecedeu, nomeadamente nos anos vinte e trinta, Antonio Candido considera que, com Clarice, o cenário do romance brasileiro resgatou a “rara e perigosa” arte da invenção da linguagem (CANDIDO, 1997, p. XVIII). De acordo com o crítico, ocorre com a autora algo que a distingue de ilustres antecessores seus, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que reinventaram a linguagem para fazer dela a arma de sua “guerra literária” contra a academia.

Neles, a inovação [da linguagem] foi inseparável do saudável escândalo transformador, e por isso anunciava a si própria e se realizava como programa, sem deixar, evidentemente, de ser a mais legítima, mesmo porque era a melhor e mais brilhante fórmula do seu tempo” (CANDIDO, 1997, p. XVII).

Nos anos trinta, os romancistas passam a se valer das intimações éticas do movimento modernista e tomam a realidade sócio-política brasileira como mote principal de seus escritos. Por atribuírem aos temas força de protesto e denúncia, acabam por subordinar a eles a linguagem. Entre os mais proeminentes dessa fase figuram os nomes de José Lins do Rego e

¹ *Perto do coração selvagem* (1943) e *O lustre* (1946).

Graciliano Ramos.

É comum encontrar o nome de Clarice Lispector associado ao de João Guimarães Rosa, o que não se deve nem apenas ao fato de os dois escritores serem contemporâneos entre si, nem a uma semelhança no resultado de suas escritas, mas à proximidade das causas que as movem.

Para eles, o problema parecia consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual. [...]. Como para os dois grandes escritores do Modernismo dos anos Vinte, a palavra literária readquiriria na prosa o seu status soberano (CANDIDO, 1997, p. XVIII).

A escrita de Clarice Lispector se afasta do naturalismo, do romance psicológico e da prosa experimental modernista. Benedito Nunes, que se dedicou em vários momentos de seu emblemático percurso nos estudos literários à abordagem da obra de Clarice, também anuncia que a mesma traz algo inédito. Embora em ambos os estudiosos encontremos críticas e análises dos textos, o que importa no momento é o fato de contextualizarem a obra no universo literário. Nunes selecionou, igualmente, alguns autores que, a seu ver, compõem, com Clarice, o grupo de criadores que renovaram, cada um à sua maneira, as relações com a palavra literária, por proporem um “aprofundamento” da linguagem:

Como Machado de Assis, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, Clarice Lispector, que trabalhou a palavra e foi por ela trabalhada, pertence à categoria dos escritores matriciais, daqueles capazes de redimensionar uma literatura na medida em que, aprofundando a linguagem, contribuem para dar vida nova ao espírito da língua (NUNES, 1997, p. XXXII).

O crítico amplia o campo comparativo, do Brasil para o

resto do mundo, e faz menção à afinidade entre Clarice e autores como Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf, os chamados ficcionistas da “corrente da consciência” ou da “duração interior”.

Embora proliferem os estudos que aproximam Clarice de muitos outros autores, há um aspecto em seu *modus operandi* que considero particular e que, por isso mesmo, será o centro de todo o desenvolvimento deste trabalho. Trata-se da maneira como Clarice procede para transmitir o *indizível*. Esse termo, amplamente utilizado na obra, foi eleito entre outros que a ele podem ser considerados equivalentes. O efeito dessa transmissão é recorrente e fundamental em muitos de seus escritos.

O termo transmissão é aqui utilizado no sentido de dar passagem, utilizando-se da palavra escrita, a algo que não é traduzível em palavras, e que se faz sentir no texto como um efeito. Clarice destaca o *indizível* em seus escritos, isto é, o torna presente de forma inegável, sem que, necessariamente, ele surja no enunciado. Em muitos momentos, a autora declara manifestamente a importância do *indizível* para a criação artística em geral e literária em particular. Nesse caso, o *indizível* torna-se conceito, é definido e anunciado como intenção poética. O mecanismo da transmissão, por outro lado, permite que o mesmo revele sua insubordinação a toda semântica. Há uma disjunção entre a abordagem conceitual do *indizível* e sua transmissão.

Durante o percurso será possível verificar que a escrita de Clarice Lispector passa por uma perda gradual da necessidade de explicitar o *indizível* nas linhas do texto, prevalecendo sua transmissão nas entrelinhas. Caracterizada pelo paradoxo de reconhecer o *indizível* como impossibilidade de dizer e, ao mesmo tempo, insistir em dizê-lo, a contenda com a linguagem cede espaço a um efeito *indizível*, cada vez mais organicamente ligado à escritura. Ou seja, o abandono do anúncio da intenção poética é diretamente proporcional à sua realização.

O texto de Clarice lembra que o indizível é parte constituinte da civilização humana, mas que, por não ser reconhecido como tal, é percebido como uma invasão. Os seres humanos buscam, em vão, uma proteção contra esse fato inelutável. Em sua fantasia narcísica de potência plena, o homem não quer reconhecer o limite radical do indizível, que tangencia a própria morte. Busca renegar todas as aparições desse limite, tentando encobri-lo. Clarice lembra que manter o indizível em seu lugar permite manter a causa da escrita e, em última instância, o próprio movimento da vida. Pode-se, portanto, compreender a busca de Clarice pelo indizível como um ato ético de acolhimento daquilo que se pretende negar e excluir. Há, em seus escritos, o reconhecimento da dupla função de limite e causa que o indizível comporta. A escrita de Clarice Lispector opera um corte que evidencia, de um lado, o que é possível relatar e, de outro, aquilo que é experimentado, mas que permanece excluído do campo discursivo, ou seja, é indizível. Evidencia, sobretudo, que a experiência com o indizível é a mola do discurso.

O aspecto acima mencionado é o que privilegia para estabelecer o enlace entre literatura e psicanálise. Ambas se encontram em torno desse ponto fundador. Também a psicanálise reconhece e acolhe o que não se inclui no discurso, tomando-o como fator impulsionador do próprio discurso. Quanto mais próximo se chega desse *vórtice*, mais se aproxima a causa que move os sujeitos.

O exercício da leitura literária é capaz de iluminar o caminho do psicanalista até o ponto limite. Trata-se, em ambos os casos, de operar com as letras, cortes na superfície capazes de contornar o vazio, a impossibilidade de representação e que, assim, estabelecem o encadeamento de toda possibilidade de representar. Aproximando a psicanálise da literatura, Lacan chega mesmo a propor a noção de letra como o elemento que promove o litoral entre os campos heterogêneos, o Simbólico e o Real.

Para a abordagem do indizível na escrita de Clarice Lispector, elegemos os romances *A paixão segundo G. H.* (1964), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978) e o conto “O ovo e a galinha” (1971).² Em função do grande destaque da autora como contista e da peculiaridade deste conto em relação à questão do indizível, ele foi incorporado ao conjunto dos romances analisados. A barata de G. H., *Ângela*, *Macabéa* e o ovo do “O ovo e a galinha” serão tomados, nestes estudos, como elementos promotores da articulação entre a palavra e o indizível. Cumprem a função de *letras* no sentido lacaniano porque comportam a ambiguidade de serem plenos de significação e de denunciar o momento em que todo esforço nesse sentido se torna nulo. De acordo com a hipótese de que ocorreria, nos últimos escritos, uma diminuição da peleja da autora com a linguagem, o ápice da transmissão do indizível será encontrado em *A hora da estrela*. É a demonstração deste que pretendo chegar ao final do percurso.

Para desvendar o traçado que leva à transmissão máxima do indizível em Clarice Lispector, proponho como primeiro passo fornecer uma visão um pouco mais geral do indizível, por se tratar de um tema que já há um bom tempo vem aguçando os ímpetus investigativos de teóricos de várias áreas. Será interessante notar como é recorrente o endereçamento à literatura na realização desses estudos. Duas publicações europeias terão destaque. São elas: *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle* (2004), primeira publicação do Centro de Pesquisas sobre a Áustria e a Alemanha da Universidade de Rouen, e *Essai sur l'indicible: Jabès, Duras, Blanchot* (2004), da autoria de Marie-Chantal Killeen. Além dessas duas publicações, haverá referências, ainda que breves, a autores cujos trabalhos se dedicam prioritariamente à literatura, como é o caso de Maurice Blanchot e Roland Barthes.

² As datas apresentadas neste momento se referem às primeiras publicações dos romances e à leitura do conto feita por Clarice, em um congresso de bruxaria, em Bogotá. As edições das obras de Clarice utilizadas no livro.

Este último apresenta reflexões sobre a escrita que ressaltam elementos muito próximos dos que encontramos em Clarice.

O mapeamento inicial do indizível em cada um dos textos de Clarice selecionados será efetivado também no primeiro capítulo. Será possível notar que outros significantes são equivalentes ao indizível nos textos. Cito alguns, como o *opaco*, o *inexpressivo*, o *neutro*.

O segundo capítulo, “O êxtase sem culminância”, dedica-se à demonstração de que a transmissão do indizível equivale, em Clarice, à transmissão do limite da representação pela via da palavra. Ressalta-se a sensação de exterioridade em relação ao indizível. Desse campo exterior, nada se pode dizer, porque se estabelece uma disjunção entre sua percepção e a possibilidade do relato. Os personagens trazem vestígios de terem experimentado algo, mas, por mais que o digam, esse algo permanece fora do campo discursivo.

O terceiro capítulo, “A pele feita de quase nada: o indizível e seus contornos”, tornará evidente que a escrita de Clarice é possibilitada pelos já mencionados elementos, capazes de estabelecer o limite entre o representável e o indizível. Detalharemos seu funcionamento na escrita. É nessa etapa do trabalho que a noção de *letra* proposta por Lacan fará seu aparecimento.

O quarto e último capítulo, “O trajeto do novelo à novela”, pretende demonstrar o ápice da transmissão do indizível em Clarice. Redesenharemos o percurso desde *A paixão segundo G. H.*, seguido por *Água viva*, passando por *Um sopro de vida*, textos nos quais a dicotomia indizível/discurso produz um emaranhado de representações. O trajeto encontra seu fim na novela *A hora da estrela*, na qual o indizível aparece plenamente integrado ao escrito.

CAPÍTULO 1

Nomes e leituras do indizível

Escrever é um dos modos de fracassar.
Clarice Lispector.

Antes de proceder ao mapeamento do indizível nos textos de Clarice, será útil investigar, de maneira um pouco mais abrangente, outras abordagens acerca do indizível. Embora o que nos interessa em Clarice não seja o indizível como tema ou como conceito, não cabe desconsiderar que o termo percorre diversos estudos relevantes. Recorro, portanto, a seguir, a alguns deles, passíveis de oferecer contribuição para a presente pesquisa. É digna de nota a grande variedade de perspectivas encontradas.

A publicação *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle* (2004) traz os trabalhos apresentados em um encontro sobre o tema do indizível promovido pelo *Centre de Recherches sur l'Autriche e l'Allemagne*, da Universidade de Rouen. Segundo nos informa Françoise Rétif, que organiza a coletânea, a noção de indizível pertencia, em sua origem, ao vocabulário religioso. O tetragrama hebraico que designa o nome de Deus é impronunciável: YHWH. Isso faz com que o nome de Deus seja, ao mesmo tempo, revelado e indizível. Nota-se que a autora está usando *indizível* e *impronunciável* indistintamente: “[...] ce qui est donné par les consonnes est soustrait par la vide entre elles. Révélation et occultation, présence et absence, dicible et indicible sont indissociablement mêlés” (RÉTIF, 2004, p. 7).⁵

A noção de indizível comparece há séculos no pensamento e na literatura, sofrendo variações históricas com a passagem

⁵ Tradução minha: “[...] o que é dado pelas consoantes é subtraído pelo vazio entre elas. Revelação e ocultação, presença e ausência, dizível e indizível estão indissociavelmente misturados”.

do tempo. Os estudos componentes da referida coletânea se limitam às mutações ocorridas com a noção ao longo do século XX, no espaço franco-germânico, recorrendo, não obstante, às origens do termo, com o intuito de interrogar sua evolução até a data em questão.

Segundo esses estudos, o conteúdo religioso do termo indizível vai sendo pouco a pouco esvaziado a partir do século XVIII, com a secularização do pensamento religioso. No período Iluminista, por exemplo, o êxtase religioso, como elemento a que o indizível remete, cede lugar à intensidade de sentimentos, emoções e estados de alma. Entre os artigos da coletânea, encontramos alguns que aproximam o indizível da teoria freudiana, como é o caso do texto de Fernand Cambom. O autor identifica o indizível com aquilo que, ao se repetir, se diz e não se diz, ou seja, com o que Freud denominou “o retorno do recaiado”. Para esse autor, o indizível é, então, chamado e acaba por se dizer. Cambom aponta ainda a diferença entre as leituras de Freud e de Lacan, para quem o real, o trauma, o gozo, fazem buraco no tecido significante. Os significantes, bem como as representações, não podem dizer, mas podem, ao menos, fazer borda ao buraco em questão.

Outro indicativo extraído desse volume é que a noção de indizível se aproximaria da de irrepresentável, estando ambas ligadas à tradição hebraica, pois ao impronunciável do nome de Deus se soma o interdito bíblico da representação. Mais uma vez aqui a noção de indizível surge amalgamada, desta feita, com a de irrepresentável. Encontramos ainda, em outro dos artigos, a ideia de que o indizível não deve ser igualado ao invisível, visto que, segundo Karine Winkelvoss, ocorre exatamente o oposto: o que, na linguagem, faz silêncio é exatamente o que faz imagem.

Prosseguindo em sua verificação histórica do indizível, encontramos, no conjunto de pesquisas, a afirmação de que, após a Segunda Grande Guerra, não se pode mais evocar o indizível sem se reportar ao horror da *Shoah*. Tal acontecimento

leva a crer que a reintrodução do indizível no campo do discurso no século XX se relaciona com a morte. Esse discurso se apresenta sempre interrompido em seu curso, abrindo, dessa forma, o caminho para o pensamento pós-moderno. Segundo a análise de Norbert Waszek, o filósofo Theodor Adorno chega a fazer da *Shoah* um sinônimo do indizível. Os escritos literários que testemunham a *Shoah*, cada um a seu modo, não procuram dizer o indizível, mas o inscrevem no coração do texto, o que permite aos autores criarem outras formas de escritura.⁴

O pensamento kantiano embasa o recente trabalho de Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible*: Jabès, Duras, Blanchot. À diferença do livro anteriormente citado, encontram-se, nas afirmações sobre as escritas dos três autores a que o título se refere, inúmeras contribuições aplicáveis à análise do texto de Clarice. A pesquisadora reconhece em cada uma das referidas escritas uma interrogação dos limites da linguagem, na medida em que esta apresenta infalivelmente a impossibilidade de dizer. Alerta para o fato de que o indizível não se reduz à categoria de tema nas obras citadas: a tensão que ele produz tritura a própria forma dos textos. Explica:

⁴ O termo hebraico *Shoah* pode ser traduzido por desastre ou catástrofe, mas tornou-se bem mais específico ao ser aproximado do holocausto. Passa a designar uma posição ética de testemunho, que se opõe às representações e narrativas oficiais sobre o nazismo, como se pode verificar nos dois trechos a seguir: “*Shoah* é o monumento no qual o imperativo de viver se confunde com o imperativo de testemunhar, deixando sem efeito todo abuso da retórica. A ficção e o documentário sobre os campos, antes e depois de Shoah [filme de Claude Lanzmann] vêem-se até hoje impregnados pelo inventário de efeitos utilizados que os desmorona eticamente” (CANGI, 2003, p. 147). “Quanto à reflexão mais autêntica consagrada à historiografia da *Shoah*, ela se vê confrontada à imperiosa necessidade de lutar contra o esquecimento pelo trabalho de rememoração ou de testemunho e, ao mesmo tempo, à impossibilidade de encontrar as palavras que digam o horror sem nome, em particular à impossibilidade de dar suas razões e de formular explicações adequadas a seu respeito” (GAGNEBIN, 2004, p. 107).

Car s'il est vrai que l'écriture bute sur de l'innommable, il reste qu'elle seule permettra de le prendre en charge, en disant autrement, par la *forme* justement, ce qui paraît impossible. Pour être le lieu d'une rupture irrémédiable avec l'indicible, le langage n'en sera pas moins l'unique voie de médiation avec lui (KILLEEN, 2004, p. 10).⁵

A autora considera dispensável a demonstração da atualidade da investigação do indizível, pois, há três décadas, os mais importantes teóricos e escritores europeus vêm contribuindo para a elucidação da função da escrita de lidar com os limites da linguagem.

A inquietação não interpelou apenas os literatos. Também a filosofia se viu impelida a reformular e mesmo a recusar o que constituía até então, em seus domínios, a noção do impossível de dizer. Trata-se, para a referida autora, de uma questão que extrapola a abordagem particular de determinados autores e torna-se uma questão determinante da época atual. Segundo observa, os escritores da segunda metade do século XX alargam o campo de relações com o indizível, pois não mais o consideram apenas como fonte de uma revelação possível da origem, mas como lugar de um reencontro com a impossibilidade, o silêncio e a alteridade. Estreitam cada vez mais os laços entre estética e ética, atribuindo à figura do escritor uma vocação a ser assumida: “[...] la quête contemporaine de l'indicible conditionne un rapport nouveau à l'écriture qui contribuera, à son tour, à définir l'*ethos* qu'on peut dire post-moderne” (KILLEEN, 2004, p. 11).⁶

⁵ “Pois, se é verdade que a escritura se escora sobre o inominável, resulta que ela só poderá encarregar-se dele, dizendo de outra maneira, pela *forma* justamente, o que parece impossível. Para ser o lugar de uma ruptura irremediável com o indizível, a linguagem será também a única via de mediação com ele.”

⁶ “[...] a busca contemporânea do indizível condiciona uma nova relação com a escritura que contribuirá, por sua vez, para definir o *ethos* que se

Direcionando a pesquisa do indizível para a obra de Clarice Lispector é patente que, embora tenhamos privilegiado o indizível, podem ser constatados em um número bastante expressivo de escritos outros termos que julgo pertencerem à classe deste. Refiro-me a adjetivos tais como o inexpressivo, o neutro, o opaco, o it. São termos tomados pela autora para produzir o mesmo efeito, qual seja, o de indicar o ponto privilegiado no qual reside a ausência de representação. A esse processo, aqui denominamos transmissão⁷, que significa, a um só tempo, o mecanismo e seu efeito. Em *A paixão segundo G. H.*, encontramos: “O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria” (LISPECTOR, 1998, p. 92). O neutro denota a verdadeira, a mais profunda experiência, que se contrapõe à vida cotidiana. Há sempre a iminência do abandono das antigas estratégias com que G. H. se situava diante da vida, que já nesse momento anterior, era matizada pelo indizível. Atribuir às experiências “algum nome” insere G. H. em sua “montagem humana” (LISPECTOR, 1998, p. 12): “O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A vida indizível provoca a desestabilização do cotidiano domesticado e a conseqüente desorganização dos campos da

nomeia pós-moderno.”

⁷ A noção de transmissão, em psicanálise, está ligada ao ensino da psicanálise. Trata-se de um ensino que se afasta completamente de uma pedagogia. Transmite-se um estilo, cuja marca principal é justamente o reconhecimento dos limites do saber, pois o saber em questão não tem seu fim nos domínios da consciência. A presente pesquisa desloca relativamente a questão da transmissão que, embora ainda embasada pela formulação psicanalítica, será aqui considerada na escrita literária. O termo se traduzirá, neste trabalho, como o ato de dar passagem, junto à palavra, a alguma coisa que não é palavra, e que Clarice nomeia, por exemplo, de *indizível*. Transmitir, na obra de Clarice, é impedir que as palavras se empenhem em encobrir os furos do saber a partir dos quais o texto se tece.

palavra e do sentido. Entretanto, o neutro e as demais adjetivações utilizadas para indicar suas intensas experiências são construções simbólicas, consideradas artificiais pela personagem.

Nas formulações de Roland Barthes, estudioso que muito se dedicou às questões da escrita, encontramos um ponto de convergência com esse impasse de Clarice. O autor apresenta várias noções que podem ser aproximadas do indizível, do qual, entretanto, não fala diretamente. Em *O grau zero da escrita*,⁸ (1953), desenha um percurso de “solidificação progressiva” (BARTHES, 1997, p. 13) pelo qual a escrita teria passado até atingir o estado atual de ausência, de escritas neutras, denominadas por ele de *grau zero da escrita*, nas quais se percebe de maneira quase evidente o surgimento da figura de um “[...] escritor sem Literatura” (BARTHES, 1997, p. 13-14).

Inicia-se aí o desenvolvimento da ideia de Neutro, retomada em profundidade anos mais tarde. Durante todo um ano do ensino de Barthes (1977-1978), no seminário *O neutro*, surge a comprovação da importância que o autor confere ao tema. Nesse seminário, encontramos que as “escrituras neutras” são aquelas que não se utilizam dos signos convencionais da literatura, ou seja, não buscam exercitar as formas de escrita consagradas como “bem escrever”. Em uma aproximação dos pressupostos teóricos de Barthes com a obra de Clarice Lispector vemos que, em *A paixão segundo G. H.*, o neutro se faz ouvir. Considero esse termo, tão utilizado pela autora como o indizível, designativo da qualidade daquilo que se localiza no limite da possibilidade de qualificação. A massa branca da barata, por exemplo, é “neutra”. “Neutro” é seu gosto insípido. Também a fala, em certa medida, se pretende neutra,

8 As traduções brasileiras da obra de Barthes utilizam com maior frequência o termo “escritura”, visando indicar que se trata da escrita do escritor e não de qualquer escrita. Acompanho, entretanto, a tradução portuguesa das Edições 70, que utiliza o termo “escrita”.

como único modo de aproximar o indizível. Vejamos como Barthes busca explicitar o “seu” Neutro, tomando o seminário de mesmo título:

Dou uma definição do Neutro que permanece estrutural. Quero dizer com isso que, para mim, o Neutro não remete a “impressões” de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente (BARTHES, 2003, p. 18).

A intenção de Barthes é fazer do Neutro uma estrutura que anule o binarismo do paradigma, relacionado com o sentido. Explica que onde há sentido, há paradigma e, inversamente, porque o paradigma implica oposição, onde há paradigma, há sentido. Desse modo, a busca por abster-se do paradigma é também uma busca de exoneração do sentido. Barthes elege figuras capazes de auxiliar na busca do Neutro e, ao mesmo tempo, de efetuar sua “mostração”. Dentre essas figuras, algumas dizem respeito mais estreitamente ao texto de Clarice. É o que ocorre com “[...] uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem [...]” (BARTHES, 2003, p. 49).

Referências que se assemelham a essa “virgindade intemporal das coisas” são encontradas em todos os textos de Clarice que elegemos para análise. O tema do tempo é tratado pela autora como meio de acesso ao indizível, pois se mostra, em geral, como tempo incontável, acenando para aquilo que escapa a apreensão subjetiva. No conto “O ovo e a galinha”, encontramos dois tipos de referência ao tempo. Um compasso de espera para que o ovo se aproxime da narradora e o tempo indeterminado de sua origem. Quanto a *A paixão segundo G. H.*, podemos pensar, por exemplo, na insistente sensação de

“pré-clímax”, um tempo de suspensão, que se assemelha, nas palavras da personagem, a ter sempre no fogo uma chaleira com água, precavendo-se para um momento que nunca chega, a água nunca tendo chegado a ferver. Em *Água viva*, a referência recorrente ao que fica “atrás do pensamento” pode ser lida também como um tempo de suspensão, algo que ainda não foi ou que já foi pensado. *A hora da estrela* é, todo ele, uma espera por essa hora que se revela ser a hora última da morte.

Ainda com relação à teoria do Neutro em Barthes, vemos o autor diante da mesma encruzilhada que Clarice: a ambivalência que o adjetivo comporta em suas relações com o ser:

1) Por um lado, como “qualificante”, ele [o Neutro] se cola a um substantivo, a um ser, ele “gruda” no ser [...], encerra numa espécie de morte [...]. Nesse sentido, é um contra-Neutro poderoso, o próprio anti-Neutro, como se houvesse uma antipatia de direito entre o Neutro e o adjetivo.

2) Por outro lado, exatamente o oposto, na tradição filosófica grega, o adjetivo se une ao Neutro [...] para visar o ser; frequentemente em Heráclito: o seco, o úmido, etc., retomado constantemente nas línguas românicas (com artigos) [...]. Em suma, quando quer exprimir o Neutro da substância, a língua (com artigos) não encontra o substantivo, mas o adjetivo, e ela o desadjetiva com um artigo neutro: ela combate o adjetivo com o substantivo (criado pelo artigo), e o substantivo (o que segue o artigo), com o adjetivo.

B) Cerne dessa ambivalência: o predicado, a relação entre o Neutro e o predicado \mapsto o Neutro quereria uma língua sem predicção, em que os temas, os “sujeitos”, não fossem fichados [...] por um predicativo (um adjetivo); mas, por outro lado, para abolir o paradigma sujeito/predicado, ela recorre a uma entidade gramatical espúria, o adjetivo substantivado:

espécie de categoria cuja forma mesma resiste à predicação: difícil “fichar” o úmido a não ser com a umidade \mapsto o Neutro alimenta-se de uma forma (desde que possível) impredicável; em suma, o Neutro seria isso: o impredicável (BARTHES, 2003, p. 112-113).

A busca pelo contato direto com a própria coisa, sem adjetivos, parece ter um tempo necessário de passagem pela adjetivação. É o que nos mostram Clarice e Barthes. Barthes afirma, primeiramente, que suprimir o adjetivo não é tarefa fácil e que, além do mais, esse gesto suporia uma ética da pureza, da verdade, do absoluto, quando a moral da linguagem merece ser mais dialetizada. Propõe, então, que há a necessidade de se fazer o luto do desejo do adjetivo, mas que se prorrogue antes o tempo do engodo, que se goze primeiro do adjetivo, que a verdade, se houver, não seja imediata. Se o adjetivo encerra a coisa, a aprisiona, a tentativa de fazer uma assepsia da língua, eliminado-o, é mortal. “Podemos preferir o engodo ao luto, pelo menos reconhecer que há um tempo do engodo, um tempo do adjetivo. Talvez o Neutro seja isso: aceitar o predicado como um simples momento: um tempo” (BARTHES, 2003, p. 128).

Essa aceitação não resolve o enigma de como fazer passar o Neutro ao campo da linguagem. Barthes demonstra que o problema do Neutro não é não ter nome; ao contrário, seu problema é ter nomes em excesso. Ele não é nulo, é plural e, sentenciando o autor, não há nada na língua que o realize. A esperança se deposita no discurso, no texto, na escritura, cuja função pode ser reparar as injustiças, abrandando as fatalidades da língua. Há uma *escrita do Neutro*.

Percebe-se claramente, em Clarice, a necessidade da adjetivação somada ao desejo de dispensá-la e ao luto proveniente dessa separação. A escrita de Clarice aposta na possibilidade

de conhecer o indizível, sem, no entanto, encobri-lo totalmente com a artificialidade da construção da palavra. Vejamos como o formula G. H.: “Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! um *nome sem palavra*, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana” (LISPECTOR, 1998, p. 145, grifo meu).

O profundo, a raiz, o primário, o dentro, o núcleo, o que se revela nas gretas e surge nos intervalos são imagens elaboradas para situar o indizível no espaço e no tempo. O neutro da massa branca expelida do interior do corpo da barata é assimilado pelo corpo da mulher, ocasionando a identificação entre elas. Todavia, apesar de ser esse neutro qualificado – especificado em cor, sabor, dimensões e movimento –, resta insistente a indicação de que não poderá ser completamente apreendido ou compreendido. Mesmo que tenha sido comido, o “de dentro” da barata escapará, em alguma medida, à assimilação de G. H.

G. H. estabelece uma oposição entre o que se cria através da palavra e a matéria-prima das coisas que independe da criação. A palavra está carregada demais de humanidade, impedindo a aproximação com a coisa, ao passo que a matéria-prima permite contato com algo inapreensível: “[...] Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu” (LISPECTOR, 1998, p. 143).

Em *Água viva*, a escritora instaura um novo pacto com a palavra. A luta pela matéria-prima persiste, mas a palavra é em si mesma a matéria. Modifica-se a ideia de que seria possível manuseá-la de acordo com a decisão do escritor. Apresenta-se sua face estrangeira, o seu lado coisa, equivalente à matéria-prima da escultura. “Sim, quero a palavra última que também

é tão primeira que já se confunde com a parte inatingível do real. [...] Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). É de interesse ressaltar que a palavra-coisa, irmã do real e esquiva à criação, é descrita como *inatingível*.

Para enfatizar a mudança de estratégia que ocorre de um texto ao outro, no que tange à aproximação do indizível, vale esquematizar: em *A paixão segundo G. H.*, a palavra é criação humanizada em excesso que recobre a coisa, por atribuir-lhe adjetivos. A busca do inexpressivo, do neutro, do indizível, deve, pois, prescindir de palavras e de toda expressividade. Porém, o próprio significante indizível e os demais são também potência expressiva, e, portanto, o acesso direto à coisa fica interdito. Em *Água viva*, a palavra desvela seu lado coisa. Não é mais somente véu encobridor; mescla-se ao próprio indizível. Assim, herda desse outro campo uma parcela de inacessibilidade. Permanecem, como no escrito anterior, as referências a outras atividades artísticas como a música e a pintura, mas, nesse caso, há uma equivalência entre elas e a escrita. Não há a hierarquia na qual a escrita é considerada menos capaz de aproximar a coisa: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura” (LISPECTOR, 1998^a, p. 104). Nessa narrativa, a escrita perde em grande parte a necessidade de se debater com a impossibilidade de representar.

Em ambos os escritos a arte considerada boa é a que atinge o inexpressivo, aquela que não transgride a coisa.

[...] – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito (LISPECTOR, 1998, p. 143).

Quando são feitas referências diretas à escrita, o que se privilegia não é o poder de representação. Ao anunciar que seu texto será mais um grafismo que uma escrita, G. H. privilegia justamente a forma da palavra, seu desenho, e esclarece que essa atitude se deve ao fato de que a busca não é pela expressão. Busca-se o reencontro com o vazio deixado pela ausência de uma palavra primordial. Assim, o traço que se delineia ao redor do vazio deve ser, para permitir a reprodução desse vazio, decantado ao máximo da expressividade, apresentando-se mais como traço puro do que como escrita, passível de ser expressiva. Evidenciar a grafia, o traço, o risco parece minorar o solapamento do indizível pela palavra.

A escrita como ranhuras de traços nus surge estampada no desenho feito pela empregada na parede do quarto. São formas simples que, sem nenhum excesso, evitam o expressivo. Os traços se restringem a contornar o vazio. Vejamos como são descritos: “Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela [sic], a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia” (LISPECTOR, 1998, p. 39). Essas formas eliminavam “[...] tudo o que não era essencial” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Em *Um sopro de vida*, a relação da escrita com o indizível é novamente alterada. Ressalta-se não mais o vazio que a escrita contorna, mas o vazio como o lugar no qual o escritor deve se situar para escrever.

Para escrever tenho que me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Mais radical parece ser a forma de relacionar a escrita e o vazio em “O ovo e a galinha”. A possibilidade de escrever está associada ao apagamento completo do traço original: “Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o [o ovo]. E depois apagou-o com o pé nu” (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

Ainda em *A paixão segundo G. H.*, encontramos outras formas de utilização da linguagem que não aquela do uso corrente. “Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado em antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairi-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Situando-se num tempo que extrapola os limites de sua existência individual – “Há três mil anos desvairi-me [...]” –, G. H., transformada em escrita, reduz-se a fragmentos fonéticos. A transcrição fonética, escrita codificada que registra a pronúncia, difere da intenção de compreensão da palavra. Se a ênfase se desloca para apenas um aspecto, no caso, o som que a leitura dos traços produz, trata-se de privilegiar fragmentos, como indica o texto. Também os sinais de telégrafo indicam a materialidade física da palavra e ressaltar essa materialidade implica deslocar do primeiro plano as elocubrações que se pode extrair de um texto. Pretende-se privilegiar uma imagem minimalista, por assim dizer.

Um sopro de vida tem por enredo o ofício do escritor e situa a escrita como contemporânea da origem da humanidade. Com isso, revela-se que a escrita e o escritor são engendrados simultaneamente. O traçado da escrita é, nesse tempo original, impessoal, orgânico, sem inteligência, indicando que a escrita é ancestral e ultrapassa a existência individual de cada escritor. Desenha-se nitidamente uma estrutura universal de linguagem à qual cada falante vem se articular:

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal traçado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta. Eu não comecei comigo ao nascer. Comecei quando dinossauros lentos tinham começado. Ou melhor: nada se começa. [...] Ao mesmo tempo – aparento contradição – eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando (LISPECTOR, 1999, p. 32).

O escritor não pode se eximir de desferir o corte que afasta uma palavra para deixar que outra se registre. Para mais além da seleção dos vocábulos componentes do tecido textual, impõe-se ao escritor não aquilo que poderia ter sido dito e não o foi, não uma palavra em potencial ou “pré-palavra”, mas algo que pertence a uma outra ordem. O espaço vazio do silêncio imola de maneira inevitável o corpo do texto, e esse é o ponto visado por Autor. Tal anseio e crença não são, segundo declara, compartilhados com Ângela.

Autor – Ângela não tem a ambição criadora que é feita de uma fome que nunca se plenifica.

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora de seu contexto. [...] Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada, mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por

palavras (LISPECTOR, 1999, p. 124-125).

A descrição da criação como “uma fome que nunca se plenifica” encontra um correlato evidente no reconhecimento e na preservação do espaço vazio. Mantendo como assunto central o processo da escrita literária, o texto segue tratando do encontro com a coisa. Deparar-se com a coisa é, claramente, encontrar o nada a partir do qual se pode escrever. Em outro momento, a coisa é a própria palavra: “Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo” (LISPECTOR, 1999, p. 108).

Retomando a conjugação entre os textos, é agora possível detectar mais firmemente a modificação decorrida de *A paixão segundo G. H.* a *Um sopro de vida*, embora não seja ainda chegado o momento de determinar os desdobramentos a que essa constatação levará. Em *Um sopro de vida*, a concretização que transforma a palavra em coisa não dá a ela nenhuma consistência além daquela que possui o sopro que insufla a vida. A palavra assume alto grau de importância por ser o fundamento e a origem da vida, mas o é justamente por ser volátil. Caso pudesse ser fixada como coisa possuidora de uma essencialidade, não produziria o movimento criador e construtor que reflete o vivo.

O mesmo não acontece no trecho abaixo, de *A paixão segundo G. H.*, no qual a busca incessante acaba por conduzir ao encontro com a coisa.

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais re-

moto do mundo, opaco mas me cegando com a irradiação de sua existência simples, ali faiscando em glória que me doía os olhos. Dentro do escrínio o segredo:

Um pedaço de coisa.

Um pedaço de ferro, uma antena de barata, uma calíça de parede.

Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor – e a jóia do mundo é um pedaço opaco de coisa (LISPECTOR, 1998, p. 136-137).

Os nomes dos fragmentos de objetos são invólucros aos quais G. H. se fixa supondo que eles protegem o núcleo, que permaneceria, por essa mesma razão, inalcançável: “Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. [...] A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa?” (LISPECTOR, 1998, p. 138). G. H. mostra, em sua experiência com a coisa, uma dubiedade.

O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade de acréscimo é grande –porque a coisa nua é tão tediosa [...].

Ah, então era por isso que eu sempre havia tido uma espécie de amor pelo tédio. E um contínuo ódio dele.

Porque o tédio é inosso e se parece com a coisa mesmo. E eu não fora grande o bastante: só os grandes amam a monotonia. O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não só toleram o atonal, como a

ele aspiram (LISPECTOR, 1998a, p. 140-141).

Também Ângela padece da necessidade de se fixar à coisa, julgando-a contida na palavra, mas é dessa sua ânsia que Autor retira a possibilidade de fazer da palavra criação: “Autor – Ângela tem mania de dar nome às coisas. Não sabe simplesmente senti-las sem pensar. Que seria de mim se não fosse Ângela? A mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra” (LISPECTOR, 1999, p. 110). Enquanto G.H. procura impedir-se de dar nome à coisa, Ângela faz o movimento contrário. Ao mesmo tempo em que viabiliza a palavra de Autor, Ângela é seu ponto de ultrapassagem e, em determinados trechos, parece que se pode aproximá-la do próprio indizível. Se assim for, ele estará situado fora do campo que a palavra atinge: “Ângela é o meu 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, 1999, p. 38).

Em *Água viva*, surge a afirmação de que as palavras logram poder dizer tudo:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Mais adiante, a ideia de que o indizível não pertence ao campo das palavras surge explicitamente.

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade

sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema (LISPECTOR, 1998a, p. 79).

Inicialmente, é sugerido que a falta das palavras decorre de uma insuficiência daquele que fala, mas, em seguida, é a dimensão do impossível que se registra, atingindo a coletividade dos falantes: “não se sabe contar [...]”.

A falta de palavras também afeta Rodrigo S. M., personagem de *A hora da estrela*, escritor, que assume a tarefa de contar a história da moça nordestina. Ele será atingido pela dificuldade de representação, porque a própria vida de Macabéa se situa quase fora do campo das palavras, não sendo, ela mesma, capaz de utilizá-las para se expressar. Cópia, com letras de exímias formas, palavras que não compreende e, em um automatismo contínuo, pressiona os dedos sobre as letras padronizadas e já prontas da máquina de escrever, que ela opera mal. Temos uma escritora tosca que faz nascerem palavras das mãos sem poder utilizar-se delas para dar alento a seu mundo desidratado, pois não estabelece com elas uma relação de criação. As mãos de G. H., por outro lado, tocam coisa mais palpável – a matéria-prima da escultura, as tintas da pintura. São autoras do golpe violento contra a barata, mas são mãos grossas e cheias de palavras. G. H. é personagem expressiva por excelência, pois nos dá, pela palavra, toda a dimensão de seu mundo, narrando-se a si mesma. Macabéa depende de Rodrigo para fazê-lo.

CAPÍTULO 2

O êxtase sem culminância: não se fala do indizível

A escrita de Clarice Lispector possui uma estrutura articulada em que os mesmos elementos funcionam como pilares em torno dos quais se produzem os efeitos de indizível. O saber e a morte são sois desses pilares, como será possível conferir. Além disso, trata-se de uma escrita que produz efeitos justamente em função dos restos, ou seja, de seus resistentes pontos de opacidade, de enigma. Após situar o tema do indizível nos textos selecionados na obra de Clarice e de percorrer algumas elaborações do ponto de vista teórico mais geral, estamos suficientemente munidos para aprofundar o exame da questão na obra, passando a lançar mão do ensino psicanalítico.

Em “O ovo e a galinha” e *A paixão segundo G. H.*, a desestabilização do simbólico é realçada. Ocorre o encontro com a impossibilidade de tudo dizer e a sensação de perda dos antigos referenciais: “[...] é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro” (LISPECTOR, 1998, p. 12). É patente que alguma parcela de desconhecimento sempre esteve presente e, embora ficasse encoberta, é revelada retroativamente a partir da desorganização que o indizível produz nas significações.

Os domínios do desconhecido são paradoxais, pois ao mesmo tempo em que deles a personagem está expulsa, eles lhe pertencem, como se pode constatar ainda no relato de G. H.:

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o

estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o *estranhava com atração*: ele era meu (LISPECTOR, 1998, p. 59, grifo meu).

É importante notar, entretanto, que mesmo havendo certo reconhecimento, a estranheza não é eliminada. Uma parcela do saber é acessível, enquanto o indizível é o que permanece excluído; não está apenas ausente sendo passível de retorno. Recordemos que a maioria dos desenvolvimentos teóricos anteriormente citados se aproximam, de alguma maneira, da consideração de que o indizível seja inalcançável.

Clarice busca modos de representar esse espaço de ausência radical, esse furo constituído pelo indizível. Tal tentativa faz com que se produza um abalo no campo do saber, pois todo apelo a um aprendizado consciente falhará. Busca-se, então, encontrar outros tipos de saber, menos habituais. Em *A paixão segundo G. H.*, por exemplo, o ápice da experiência com o indizível, em que a personagem come a massa branca da barata, revela também o ponto alto das relações com o saber: é apenas na ausência de si provocada pela vertigem da experiência que G. H. pode ter acesso ao saber. Trata-se, portanto, de um saber fora do campo da consciência:

Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito”.

Eu não queria pensar, mas sabia [...].

Eu tinha vergonha de ter me tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito – pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido “saber”.

Era assim então que se processava? “Não saber” – era as-

sim então que o mais profundo acontecia? alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? eu tivera que não saber que estava viva? O segredo de jamais escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo? (LISPECTOR, 1998, p. 166).

O ponto de opacidade, de não-resposta, justamente por revelar a impossibilidade de tudo dizer, impulsiona a que se continue dizendo. Só é possível produzir outras escritas a partir dos textos literários devido à existência de tais furos. Estabelece-se, assim, um parentesco muito próximo entre a escrita de Clarice, a teoria fundada por Freud e o ensino de Lacan. Lacan se dedica ao estudo dos efeitos das estruturas discursivas e considera que um desses efeitos é o rechaço, ou seja, todo discurso implica necessariamente que algo lhe escapa, e será posto fora do campo discursivo. Na prática discursiva há sempre um resto: “[...] o mais opaco, há muitíssimo tempo desconhecido e, no entanto, essencial. Trata-se do efeito de discurso que é feito de rechaço” (LACAN, 1992, p. 40). Um discurso proferido, de modo geral, produz, então, efeitos; desses efeitos, o que Lacan aponta como sendo o essencial é o de indicar que alguma coisa é expulsa do discurso. Não podemos deixar de notar o ar de família que esse “rechaço” tem com o indizível de Clarice. Será ainda no âmbito das aproximações entre as três escritas que me mantereis ao tomar um pouco mais de perto a questão do objeto lacaniano.

Em Clarice, o ponto de encontro com o indizível faz consistir um resto no discurso. Resta uma sobra, inassimilável através da representação discursiva, que funciona como causa para que se retome a cadeia discursiva. Lacan (1989), na análise da literatura de Marguerite Duras, situa no tema do olhar o ponto de opacidade do qual se alimenta a escrita dessa autora. Podemos detectar a presença desse mesmo elemento em

diferentes textos de Clarice. Em “O ovo e a galinha”, considerando o ovo como o centro de não-saber em torno do qual o texto desenha suas elipses, podemos afirmar que o olhar exerce, entre ele e a narradora, uma função fundamental: “Olho o ovo com um só olhar. [...]. Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (LISPECTOR, 1998b, p. 49).

O olhar da narradora não se destaca do objeto, não vaga, não passeia. Ao contrário, ela afirma que é o olhar que, depois de ter o objeto bem apreendido, será dispensado. O olhar colado ao ovo vedaria completamente o furo a partir do qual se trama o texto. Podemos afirmar que o projeto *fracassa* porque há texto. Entenda-se, portanto, esse *fracasso* não como impotência, mas como impossibilidade de preencher o vazio, como encontro com o limite. Essa impossibilidade revela, ao contrário, uma potência, pois o vazio é o ponto em torno do qual se torna possível escrever.

Como vimos, Lacan e Clarice seguem uma via muito semelhante: para o psicanalista francês, as vestimentas fantasmáticas atribuídas pelo sujeito ao objeto também almejam o total recobrimento do vazio e, por isso, também fracassam. A distinção parece situar-se em que, para Lacan, é o próprio olhar que se apresenta como objeto. Não se atribui consistência àquilo que é olhado. Dessa forma, o olhar é objeto que se destaca do corpo daquele que olha. Cai, tornando o sujeito incompleto, como se tivesse perdido um pedaço seu. O olhar torna-se um resto irrecuperável.

Em “O ovo e a galinha”, o olhar é instrumento que revela a esperança de apreender um objeto nomeado: o ovo. O olhar é um meio da busca que, então, findaria: se o ovo é um esquivo que, diante de adoração possessiva pode se retrair para sem-

pre, é preciso esquecê-lo para possibilitar seu retorno. Clarice, no conto em questão, aposta em alcançar o impossível. Crê poder falar do indizível, ainda que como promessa no horizonte.

Em *Água viva*, o saber tem outro aspecto: “[...] É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se” (LISPECTOR, 1998a, p. 80). A lucidez toma o lugar da inconsciência, mas o saber se coloca independente da ação do sujeito e é ainda um saber sem conteúdo, assim como para G. H. A despersonalização que acomete G. H., entretanto, não se repete em *Água viva*, talvez por se tratar menos de um relato das sensações de um personagem e mais de formulações a respeito da escrita e da arte. Assim é que, em outros trechos, a narradora, mesmo dentro da experiência com o indizível, afirma possuir um saber sobre o que se passa. Atesta ainda a deliberação de seu ato; ela não é arrebatada pelo imponderável como acontece com G. H.:

É de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade.

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue.

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

O desconhecido é a causa da escrita e é em busca dele que o escritor parte, mas não encontrará, nesse caminho, um ponto de chegada em que as respostas venham apaziguá-lo. As

questões são sempre relançadas: “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (LISPECTOR, 1998a, p. 31).

O imprevisível da escrita não denota desregramento. Há uma ordem, tributária da lucidez já mencionada. A liberdade sem arbitrariedade parece apontar para uma estrutura na qual se articulam campos diferentes, mas que, por sua articulação, são interdependentes. Essa estrutura pode ser suposta a partir da reincidência dos mesmos elementos nos textos trabalhados, funcionando como eixos em torno dos quais se trançam os fios das narrativas, estes, sim, diversificados. O tema do saber é um desses botões de capitonê, para tomar de empréstimo a imagem usada por Lacan. Ao lado dele, veio se imiscuir o tema da morte: “Terei que morrer de novo para de novo nascer. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em ‘ela’ ou ‘ele’. Por enquanto o que me sustenta é o ‘aquilo’ que é um ‘it’” (LISPECTOR, 1998a, p. 41-42). Novamente aqui, como em *A paixão segundo G. H.*, a morte é um retorno, dando mesmo a ideia de um ponto fixo do qual a linguagem parte e ao qual se vê forçada a retornar como único meio de se reeditar.

Em *Um sopro de vida*, é a Ângela que cabe sustentar o não-saber:

Eu não gosto de me explicar. Prefiro a penumbra do não-saber.

Eu vivo em êxtases provisórios. Vivo dos dejetos de naufrágio que o mar rejeita para a praia.

Autor. – tudo o que Ângela não entende ela chama de Deus.

Ela venera o Desconhecido (LISPECTOR, 1999, p. 138).

O saber e a morte continuam associados:

Autor. – Você – digo a qualquer pessoa – você é culpado das formigas que roerem minha boca destroçada pelo mecanismo da vida. Ângela não morre a morte porque já morre em vida: é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra de morte total em dias cotidianos (LISPECTOR, 1999, p. 144).

A morte diária de Ângela faz referência aos inúmeros pontos de não-saber que a constituem. Ela é a escrita de Autor e nela se apresentam os furos que mostram a impossibilidade de atingir uma significação fechada e totalizadora: “Autor. — Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Ângela é evidência da impossibilidade: “Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível. Estou cheio de personagens na cabeça mas só Ângela ocupa meu espaço mental” (LISPECTOR, 1999, p. 64).

Em *A hora da estrela*, a escrita é claramente impulsionada pelo fato de que o saber não é passível de fechamento absoluto. É assim que Rodrigo, o personagem escritor, justifica sua causa: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1999a, p. 11).

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro

peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1999a, p. 12).

Em *O seminário*, livro 17, “O avesso da psicanálise”, Jacques Lacan trata a questão do saber associando-a à noção de gozo. O psicanalista indica que a escrita e o gozo não são totalmente cooptados pelo utilitarismo, na medida em que se exercem pelo próprio exercício. Essa indicação surge de maneira evidente em Clarice: “O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo” (LISPECTOR, 1999a, p. 79).

Lacan transporta para o âmbito da linguagem aquilo que Freud propõe em termos de quantidade de energia investida ou retirada na busca de um objeto: não há saber natural, algo como os instintos, para guiar o sujeito nessa busca. Ele será remetido de significante a significante, numa cadeia que se articula em torno do buraco do saber, e é desse movimento que o sujeito se constitui. Não há sujeito antes disso: “o significante, então, se articula por representar um sujeito junto a outro significante. É daí que partimos para dar sentido a essa repetição inaugural, na medida em que ela é repetição que visa o gozo” (LACAN, 1992, p. 45). O traço da escrita é uma tentativa de recuperação do objeto perdido, o que supõe imaginariamente um momento anterior em que ele tenha estado presente; por isso, o movimento é considerado como sendo repetição e, na medida em que é a repetição que institui o sujeito, Lacan pode usar o paradoxo “repetição inaugural”. Mas a repetição *fracassa* em recuperar o objeto e, além disso, reedita sua perda.

Parece ser o que demonstra também o fragmento de *A paixão segundo G. H.* registrado a seguir:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (LISPECTOR, 1998, p. 98).

O inexpressivo é um alvo de Clarice, pois é um dos nomes do indizível, essa noção paradoxal e problemática, seja do ponto de vista filosófico, psicanalítico ou literário, pois se afirma falar de algo de que não se pode falar.

A alusão ao intervalo, que vem, nessa passagem, sob a forma de descrição, retorna encenada no trecho que culmina com o ato de G. H. de comer a barata. Ao ser visto, o inseto é colocado no lugar da absoluta diferença em relação a G. H., isto é, no lugar de um objeto externo, que gera sensações suficientes para mantê-lo afastado: “A hostilidade me tomara. É mais do que não gostar de baratas: eu não as quero”. (LISPECTOR, 1998, p.49). Em seguida, essa diferença incita a aproximação: “Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com a minha agressão” (LISPECTOR, 1998, p. 58). Um grau mais radical dessa aproximação é atingido quando há a identificação entre a mulher e o inseto, as características de uma sendo transpostas para a outra.

Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros. E eu não queria, ah, como eu não queria!

[...] durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura (LISPECTOR, 1998, p. 91-92).

Retornando ao trecho supracitado de *A paixão segundo G. H.*, percebe-se que G. H. crê, de fato, conhecer algo em si mesma a partir da intertroca com a barata. No contato entre G. H. e a barata algo foi dirigido de volta a ela, e foram provocados efeitos nada desprezíveis sobre sua “formação humana”: “Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (LISPECTOR, 1998, p. 57). O exercício de identificação com ela atinge seu ponto máximo, no qual, por alguns instantes, o objeto deixa de existir, pois, incorporado, passa a ser parte de G. H.

Crispei as unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então eu comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. “ – – – [...] – e eu cuspi.

O que era difícil: pois a coisa neutra é extremamente enérgica, eu cuspi e ela continuava eu (LISPECTOR, 1998, p.

166-167).

O gosto de nada, o insosso e o neutro da coisa, bem como o inexpressivo, podem ser fortemente entranhados aos significantes do sujeito, como ocorre com G. H. nessa passagem. O inverso, contudo, não é tão simples: a tentativa enérgica de expulsá-lo não vinga e a coisa continua aderida à personagem. Esse tipo de tomada do objeto, esse modo de relacionar-se com ele, traz a sensação de despersonalização e estranhamento, pois tendo algo anteriormente estranho agregado a si, a personagem torna-se estranha a si mesma. G. H. visa, então, acolher o que lhe parece heterogêneo, mesmo que esse elemento permaneça impondo sua alteridade.

Agora aquilo que me chama e que me apela é o neutro. Não tenho palavras para exprimir, e falo então de neutro. Tenho apenas esse êxtase que também não é mais o que chamávamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse *êxtase sem culminância* exprime o neutro de que falo (LISPECTOR, 1998, p. 160-161, grifo meu).

O “êxtase sem culminância” é uma força que irrompe e aplaca a ávida busca anterior, a ânsia na direção do objeto. G. H. atinge um estado de calma paradoxalmente intenso. A contraposição entre o movimento de busca aflita que antecede à ingestão da massa branca da barata e a calma intensa que lhe é posterior mostram que os dois momentos não são mutuamente excludentes; ao contrário, um é o suplemento do outro. A primeira fase é associada à vitalidade e a segunda, a algo que traz a marca da morte.

O tédio profundo – como um grande amor – nos unia. E na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o mundo se me dava. As asas das coisas estavam abertas, ia fazer calor de tarde, já se sentia pelo suor fresco daquelas coisas que haviam passado a noite morna, como num hospital em que os doentes ainda amanhecem vivos (LISPECTOR, 1998, p. 156).

Vida e morte estão imbricadas e ambas se relacionam com o prazer e o êxtase respectivamente. Clarice associa a ânsia vital e a etapa mortificante que a segue ao que se passa num encontro sexual.

Não sei, lembro-me que era feriado. Ah, como então eu queria a dor: ela me distrairia daquele grande vácuo divino que eu tinha contigo. Eu, a deusa repousando; tu, no Olimpo. O grande bocejo da felicidade? A distância se seguindo à distância, e à outra distância e mais outra – a fartura de espaço que o feriado tem. Aquele desenrolar-se de calma energia, que eu nem entendia. Aquele beijo já sem sede na testa distraída do homem amado repousando, o beijo pensativo no homem já amado. Era feriado nacional. As bandeiras hasteadas (LISPECTOR, 1998, p. 156).

A teoria psicanalítica do gozo está estreitamente ligada às formas de relação entre o sujeito e o objeto, tendo Lacan se dedicado ao tema em diversos momentos de seu ensino.⁹ Em *O Seminário* “O avesso da psicanálise”, encontramos um trecho em que o autor distingue, apoiado em Freud, o narcisismo da relação com o objeto. Do mesmo modo que se delineou em Clarice, certo tipo de tomada do objeto acaba por eliminá-lo

⁹ Nesse momento, não nos reportaremos diretamente a *O Seminário*, livro 4, “As relações de objeto”, que deve, não obstante, ser pesquisado, caso se deseje uma abordagem mais ampla do tema.

enquanto tal, pois o integra ao eu. É como se nenhuma falta tivesse mais lugar porque, depois de possuído, o objeto não será mais exterior. Essa equivalência ocorre apenas no nível da fantasia, pois o objeto nunca poderá caber exatamente onde se pretende que ele caiba. O gozo é denotativo de uma sobra, ou seja, o objeto não ocupará plenamente o lugar que se pretende que ele ocupe. É inevitável pensar no corpo da barata mutilado por G. H. O ser humano elege, então, alguns objetos de gozo. No entanto, estes são apenas vestimentas do vazio, que marca a falta de objeto apropriado para a satisfação completa e permanente. Assim, apesar das cascas e cascas com que se recobre a falta, sobra sempre um resto, inassimilável.

Se for legítima, como suponho ser, uma aproximação mais estreita entre o ensino de Lacan e o texto literário de Clarice, a barata de G. H. é uma imagem bastante apropriada do que está em questão. Os registros das más relações da autora com esse inseto transcendem as páginas do romance. Para Clarice, como também para G. H., as baratas podem facilmente ser postas no lugar de restos cuja única função é causar náusea e susto. A colocação de tal animal em posição tão central em uma cena leva a pensar que o resto deve ser cooptado na tentativa de obturar os hiatos. Lembremos que a barata surge depois de um rol de representações de furos e frinchas: o quarto, o colchão, a madeira do armário, a porta do armário. Ela surge exatamente dessa última abertura, e a reação de G. H. a seu surgimento é justamente *fechar*, ou seja, eliminar a abertura. Intenção semelhante pode ser atribuída ao ato de comer a barata; G. H. poderia estar tentando preencher a si mesma, pois, no desenho da parede do quarto, ela estava representada apenas como um contorno, o que a desconforta. Mas o conteúdo do corpo da barata insiste em permanecer em seu lugar de resto: insosso, alia-se ao que é sem qualidade, e o vazio permanece.

No ensino de Lacan, o objeto, designado como o ponto de

opacidade do discurso, é esse resto, o lugar do impossível de nomear e, por conseguinte, de assimilar. Lacan esclarece o que se passa:

Se há um saber que não se sabe, como já disse, ele é instituído no nível do S2, ou seja, aquele que chamo de outro significante. Esse outro significante não está sozinho. O ventre do Outro está cheio deles. Esse ventre é aquele que dá, como um cavalo de Tróia monstruoso, as bases para a fantasia de um saber-totalidade. É claro, porém, que sua função implica que de fora venha alguma coisa bater à porta, sem o que jamais sairá nada dali. E Tróia jamais será tomada (LACAN, 1992, p. 31).

Só retroativamente, depois de verificarmos que há sujeito, é que podemos ter notícia de que um significante primordial e particular tenha batido às portas do Outro. O que torna possível a verificação do advento do sujeito é justamente, entretanto, a forma hiante, os intervalos constituintes da cadeia significante, que comprovam pontos de exterioridade na linguagem, de opacidade, indicando que também o Outro não fornecerá as respostas. O saber como meio de gozo, é preciso ainda acompanhar Lacan, produz o trabalho que tem um sentido obscuro. Esse sentido, que também se pode ler como direção, é o sentido da verdade. Quando a verdade é evocada, revela-se que ela não pode ser completamente dita. A verdade é sempre um semidizer, não há verdade única nem absoluta e, “[...] para além de sua metade, não há nada a dizer. Tudo o que se pode dizer é isto. Aqui, por conseguinte, o discurso se abole. *Não se fala do indizível, por mais prazer que isso pareça dar a alguns*” (LACAN, 1992, p. 49, grifo nosso).

Freud se situa, segundo Lacan, sempre próximo do ponto em que o discurso emerge. Esse ponto da origem do discurso

é o gozo. Às vezes, contudo, Freud não se mantém nessa via, por todas as dificuldades que ela implica. Um de seus pontos de esquiwa está no que se refere à questão do gozo feminino. Haveria um gozo que fosse especificamente feminino? Ao longo de sua obra, Freud aponta a prevalência do significante fálico como aquele que, por sua visibilidade, toma a cena da sexualidade infantil, eliminando, em determinada fase, a busca de conhecimento a respeito do genital feminino. A fase fálica marca, para crianças de ambos os sexos, a atribuição de importância apenas ao pênis, representante material do Falo. Perguntando-se “o que quer uma mulher”, Freud aponta que há algo além na feminilidade e se debruça sobre o estudo da sexualidade feminina. É ao avançar no caminho indicado por ele que Lacan, recorrendo à lógica, pode estender-se além do ponto de impasse freudiano.

Para a psicanálise, o feminino esbarra no impossível de dizer. A teoria propõe ainda que masculino e feminino não são equivalentes ao que se apresenta organicamente nos seres humanos. Mais claramente com Lacan, embora seja Freud quem o indique, vê-se que se trata de uma questão das posições que os sujeitos assumem no discurso, podendo um homem ocupar uma posição feminina, sem que isso fira em nada sua dita “masculinidade”.

Verificaremos em Clarice Lispector se há nessa questão mais um ponto de consonância entre literatura e psicanálise.

Em *Um sopro de vida*, assim como em *A hora da estrela*, a autora coloca nas mãos de um homem a tarefa de falar sobre uma mulher. No primeiro, a mulher é a criação do homem, uma personagem do escritor. Diz Autor: “É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais, o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros bizantinos de uma mulher, com desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente espontânea como uma flor”

(LISPECTOR, 1999, p. 30). Os “meandros bizantinos”, lado a lado com a espontaneidade da flor, são qualidades que bem serviriam para descrever a poética clariceana, com os antagonismos diversas vezes apontados no decorrer deste trabalho. Lembrar que Ângela é a escrita de Autor desloca a questão; ela dá passagem para o que se coloca na estrutura da linguagem, à qual estão submetidos os seres falantes, independentemente do sexo. A escrita se produz a partir de que haja excesso de gozo, um gozo a mais que escapa à palavra. A figura da mulher, por aquilo que nela não se revela, aparece em *Um sopro de vida* associada ao saber: a esperança de ultrapassar o que dela está à vista e atingir o todo é a aposta na possibilidade do saber-totalidade:

Eu desbravo Ângela. Tenho que transpor montanhas e áreas desoladas, batidas por ciclônicas tempestades, inundadas por chuvas torrenciais e crestadas sob um alto e voraz sol inclemente como a justiça ideal. Eu percorro essa mulher como um trem fantasma, por colinas e vales, através de cidades adormecidas. Minha esperança é encontrar o esboço de uma resposta. Avança com cuidado (LISPECTOR, 1999, p. 33).

Tanto a literatura quanto a teoria indicam que o trabalho do saber conduz ao hiato que ele comporta. Ambas também coincidem ao situar esse hiato no campo do feminino. É do lado do feminino, considerado no âmbito do discurso, que se identifica um suplemento de gozo, um impossível, que incita à fantasia de uma totalidade, mas que é justamente o que faz Lacan introduzir a lógica do não-todo em sua teoria. *Com isso, abre-se o lugar da exceção, do que fica fora do discurso.* Retornemos a *Um sopro de vida*.

Autor. — quando dá uma crise de “mulherice” em Ângela,

ela espia o mundo pelo buraco da fechadura da cozinha. Ela ambiciona viver numa voragem de felicidade. Teimosa sem acreditar na vida. [...].

O drama de Ângela é o drama de todos: equilibrar-se no instável. Pois tudo pode acontecer e danificar a vida da pessoa (LISPECTOR, 1999, p. 62-63).

A escrita de Clarice se tece próxima desse ponto de voragem, o que faz com que paire a ameaça do vórtice, do buraco que suga as significações e faz sucumbir no nada. Há várias afirmações nos textos de que essa escrita se realiza “à beira” da queda, da loucura. Em *A hora da estrela*, por exemplo, encontramos: “[...] É a visão da iminência de. De quê? quem sabe mais tarde saberei” (LISPECTOR, 1999a, p. 12). O que a sustenta parece ser o reinvestir na própria escrita, o novo texto, sempre em torno do vazio, variações sobre o tema.

Ainda a partir de *A hora da estrela*, é possível denominar a escrita de Clarice, mesmo correndo os riscos da má compreensão, de “escrita feminina”, por ela comportar as mesmas características ambíguas que atribuem a essa designação aqueles que com ela lidam: é uma escrita que se constitui em torno da ausência de representação e, ao mesmo tempo, é aquela mais capaz de suportar os excessos. Talvez por isso se faça menção a certa recusa do que advém do feminino, por tudo o que ele comporta. Desse modo, o escritor do sexo masculino constata: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor sim, mas teria que ser um escritor homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1999a, p. 14). Esse paradoxo é clariceano por excelência: o exagero lado a lado com a falta, que é inscrita com insistência e percebida como universal para todos os falantes, “[...] porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por

lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial” (LISPECTOR, 1999a, p. 12).

Também Ângela fala dos hiatos:

E quando você me dá sua mão fria, eu, a quente, sinto um arrepio na espinha e te mato, mato até você ficar completamente morto e inaproveitável para qualquer outra mulher, eu de novo te mato, mato e mato. Eu não quero você para nada “seu” mão-fria. Vou por aí procurar mão quente, e mando você para a puta que te pariu meu grande amor, há um hiato perturbador entre nós dois – por isso é que tenho em mente para preencher esse hiato e tenho um amante para favorecer você e te salvar do vazio e oco hiato sem fundo que é o vácuo. O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever (LISPECTOR, 1999, p. 78).

De volta às declarações de Autor, reencontramos o movimento geral que move o texto clariceano, que é a luta entre deixar o indizível em seu lugar ou tentar tenazmente trazê-lo para o campo das palavras, o que não logra sucesso, pois, como já vimos, aquilo de que se fala não é o indizível. Reencontramos também a relação entre o saber, o gozo e a verdade, agora incluindo o feminino:

Ângela, não sei como te dizer e começar sem te ferir. Mas eu não te agüento mais. Vou inventar depressa outra mulher. Uma em quem eu ande pisando terra e comendo carne. Quero mulher de verdade. Estou cansado de mentir.

Vou inventar uma mulher una, que seja organizada e lógica, que tenha uma propensão como a de uma cirurgiã. Ou mesmo que seja advogada. E que na cama seja límpida e sem

pecado. Vou viver com ela. Dá mais segurança do que com Ângela. O que me cansa é que ela é indomesticável. Tem um falso equilíbrio de forças opostas. Tem medo –com razão – de ficar de um momento para o outro, manca de espírito. Que posso fazer se ela é anárquica?

Senão imitá-la pois ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto: ela é toda. Ela rompe meu sistema. Ela é minha ancestral e tão pré-história minha que chega a ser inumana, embora escreva com falsa ordem (LISPECTOR, 1999, p. 133-134).

A proximidade do vácuo, que relança sempre ao trabalho, parece ser o que extenua Autor. A busca da verdade na mulher o faz supor que haja uma para quem o hiato não se coloque; não poderia, nesse caso, ser uma escritora, como Ângela, pois ele detecta que é a escrita que traz a notícia dos intervalos. É à busca de estabilidade que o cansaço conduz Autor. Todavia, ele não sucumbe: “Estou exausto de Ângela. E de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder” (LISPECTOR, 1999, p. 134). Autor insiste e o texto prossegue, apenso à figura da mulher:

Disparar enfim a seta. Mas se eu não atingir o exato alvo, perecerei. É por medo disso que não ousa. Minha questão é de vida ou morte. Morrer por causa de uma palavra? Se essa palavra for cheia de si mesma e fonte de sonho – então vale a pena morrer por causa dela. É por medo que estou dividido por uma mulher, a inventada por mim (LISPECTOR, 1999, p. 149).

A paixão segundo G. H. e “O ovo e a galinha” trazem

mais um ponto de confluência, além dos já observados: ambos permitem verificar a aproximação do gozo suplementar, que Lacan teoriza como sendo o gozo da mulher; além disso, apresentam a mulher ligada à função de mãe, função que, segundo Lacan, é a única a fazer com que a mulher tenha lugar no discurso, pois não existe o significante da mulher. “O que sai do ventre da barata não é transcendável – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, ‘contrário de beleza’ nem faz sentido – o que sai da barata é: ‘hoje’, bendito o fruto de teu ventre” (LISPECTOR, 1999, p. 82). Também nisso as figuras de G. H. e da barata se unem: “Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e que se move” (LISPECTOR, 1998, p. 92).

Em “O ovo e a galinha”, o papel da mãe, a galinha, é possibilitar que o ovo atravesse o texto. “Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravesse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso” (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

A representação da figura da mulher, tanto em Clarice quanto em Lacan mostra, como afirma o psicanalista, em *O seminário*, livro 20, “Mais, ainda”, que esse gozo que lhe é suposto como suplementar – além do gozo fálico, do qual ela também pode participar – faz com que ela fique ausente de si mesma, pois pode até experimentá-lo, mas sobre ele nada sabe. É isso que Lacan quer dizer quando afirma que a mulher é não-toda. Nisso ela se equipara à verdade, podendo-se dizer que ela seja um dos nomes do indizível. Lacan profere a seguinte afirmação: “Não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras” (LACAN, 1985, p. 99). Esclarece ainda que esse gozo suplementar da mulher não está relacionado, pelo menos não completamente, ao ato sexual propriamente dito. Experimentar algo do qual nada se sabe, a não ser que se o experimenta, permite colocar a questão da *ex-sistência*, aquilo que existe como estando fora

do campo da linguagem, mas que, por ser experimentado, não pode ser negado. Algo como a *ex-sistência* comparece no texto de Clarice para posicionar o indizível. Ele é o elemento estranho aproximado ao máximo e que, no entanto, permanece exterior, ainda que incorporado:

Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é (LISPECTOR, 1998, p. 123).

É apenas através da escrita que se pode demarcar o lugar da *ex-sistência*. A letra faz borda ao Real do gozo inassimilável da mulher e o texto literário o comprova:

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia de iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A conjunção entre as referências ao gozo da mulher e a escrita retornam em outra citação:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que

é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O gozo feminino está diretamente ligado com a falta que se apresenta no campo do saber e, por isso, foi aqui abordado. Esse hiato, designativo de que não há totalidade no registro simbólico – isto é, que toda representação só pode ser instituída a partir de uma ausência –, é demonstrado na escrita de Clarice, que com sua recusa de expressividade, e com o trabalho do saber *em fracasso*, visa o vórtice. Entretanto, o vórtice só poderá ser percebido se houver algo que lhe constitua um contorno. Esse algo, para a psicanálise e também para a literatura, é a letra, cujas peculiaridades serão tratadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

A pele feita de quase nada: os contornos do indizível

Mantendo a aposta de que um paralelo entre a escrita literária de Clarice Lispector e o ensino psicanalítico pode iluminar ambos os discursos, tomaremos a noção de *letra*, proposta por Jacques Lacan, para verificar uma possível correspondência entre ela e a função que julgamos encontrar em determinados elementos dos textos literários selecionados. Tais elementos, anteriormente indicados, a barata, o ovo, Ângela e Macabéa, parecem criar uma borda em torno do indizível, permitindo que a transmissão ocorra.

No artigo intitulado “Lituraterra”, Lacan atribui à letra a função de constituir a borda, que permite distinguir um campo heterogêneo que permaneceria, de outro modo, indiferenciado. A articulação entre os campos do real e do simbólico, operada pela letra, não pode ser compreendida como uma *gestalt* em que duas partes formariam um todo. A condição dessa articulação inclui a descontinuidade, como esclarece Ram Mandil: “A passagem [...] não se faz, para Lacan, sem uma descontinuidade no saber articulado [...]. É isso, em última análise, que a dimensão ‘litoral’ da letra leva em consideração” (MANDIL, 2003, p. 49).¹⁰

Meu pressuposto é de que a letra, no mesmo sentido de letra proposto por Lacan, opera no texto de Clarice Lispector, tendo por efeito tornar presente, nas frinchas da escrita, aquilo que não se registra na semântica textual. Interessa investigar quais são os elementos que tomam para si tal tarefa

¹⁰ Por “saber articulado”, compreenda-se o saber que considera apenas a lógica da consciência, na qual as ideias são consideradas como possuindo uma ordem pré-estabelecida e devem fazer um sentido.

e questionar se, de fato, poderíamos conferir-lhes esse status.

Vejamos o que se passa em “O ovo e a galinha”. Temos a palavra “ovo” se repetindo, migrando de uma linha a outra, do início ao fim do texto, a ela sendo articuladas as mais diversas significações. O ovo é um significante que remete tradicionalmente à origem, à procriação e à fertilidade. Há, no conto, uma referência a esses elementos que nos chama particularmente a atenção: aqui, não se trata daquilo a que o ovo dá origem, mas da origem do próprio ovo. É a essa espécie de deslocamento ou de inversão de sentidos que visamos quando nos referimos à queda de saberes pré-estabelecidos. Ao desconsertar o leitor, Clarice pretende dar-lhe acesso ao indizível:

– O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando. – O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não. O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

A procura pela origem de um elemento que remete à origem, o que talvez possamos entender como a busca de um marco zero, tem como ponto de chegada uma radical incerteza: como saber o que o ovo foi antes de ser um ovo? Mesmo que se soubesse, ele teria sido, então, outra coisa que não um ovo: um triângulo ou o primeiro jarro. De significante a significante, num percurso retroativo, chega-se ao traço como presença de uma ausência: “Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu.”

O apagamento do primeiro traço é o que, segundo o ensino lacaniano, dá origem ao significante, e é também o elemento responsável por sua negatividade. O significante é compreendido como o representante dessa primeira representação perdida. Desde Freud, a noção de representação não indica a ligação direta entre a palavra e a coisa representada. É isso que se extrai do termo alemão *Vorstellungrepräsentanz*, mais comumente traduzido por “representante da representação”, algo como um “lugar tenente da representação”. A negatividade do significante deve-se ao fato de que ele só se escreve sobre essa base de ausência e de apagamento. Alguns teóricos contrapõem a essa negatividade do significante uma positividade da letra.

A positividade, como aponta Ana Maria Netto Machado (1998), faz da letra um elemento visível, capaz de mostrar-se no texto; assim, possibilita a abordagem do inconsciente e, portanto, a própria psicanálise. Os sonhos são eleitos por Freud a via privilegiada de acesso ao inconsciente, devido ao fato de se apresentarem basicamente por imagens visuais. São tais imagens que promovem a circulação entre o real, o simbólico e o imaginário. A letra é capaz de estabelecer uma aproximação possível do inassimilável.

No conto de Clarice, esse inassimilável parece estar relacionado ao não-sabido: “Tomo o maior cuidado para não entendê-lo [o ovo]. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando [...]– O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito” (LISPECTOR, 1998b, p. 52). O ovo é o que imprime ritmo ao conto, mas isso não ocorre em função de um valor semântico. Ao contrário, fica explícito que o ovo não é portador de nenhuma mensagem: “Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta” (LISPECTOR,

1998b, p. 59).

A ausência de mensagem do ovo, associada à sua circulação, nos traz à lembrança o conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, estudado por Lacan em seus *Escritos* (1998), ao qual voltaremos. Nesse conto, o ministro que surrupia a carta intui a mensagem, mas esta não é fundamental para a ação que se processa. No caso do ovo, a compreensão da mensagem é deliberadamente afastada, porque o que importa é o que não se sabe. “Entender é a prova do erro” (LISPECTOR, 1998b, p. 50), porque desvia o sujeito de seu caminho no sentido do hiato do impossível e o remete às palavras que vedam, com a significação, o intervalo. Clarice Lispector, ao fazer do ovo letra, aposta no afastamento da cadeia simbólica; ou seja, a possibilidade de o ovo se tornar presença vincula-se à exigência de que ele seja um ovo impossível e não apenas o ovo familiar. Esse movimento de exclusão e retorno, que esburaca o texto, é possibilitado pelo fato de que há uma depuração do sentido: o ovo reflete a si mesmo: “Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome” (LISPECTOR, 1998b, p. 51). O ovo possui a propriedade de não alterar suas características. É o que permite ao ovo estar presente nos mais diversos cenários, produzindo efeitos ímpares. Cito alguns exemplos: “O ovo é uma coisa suspensa”. “O ovo desnuda a cozinha”. “O ovo é a alma da galinha”. “Como um projétil parado”. “Ovo sobre azul”. “Eu te amo, ovo” (LISPECTOR, 1998b, p. 50). “De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu”. “Ovo é coisa que precisa tomar cuidado”. “Ovo por enquanto será sempre revolucionário”. “O ovo é branco mesmo” (LISPECTOR, 1998b, p. 51). “O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida”. “O ovo é o sonho inatingível da galinha” (LISPECTOR, 1998b, p. 52).

Assim como a letra, o ovo é portador de uma positividade e de uma visibilidade, e os múltiplos contextos que o situam sinalizam ser impossível atingir um saber último a seu respei-

to. Cada aparição abre um novo furo. No caso específico do conto em estudo, essas aberturas correspondem a certo modo de transmissão do indizível, pois não é possível chegar a uma definição final a respeito do ovo. O ovo que fora visto e, em seguida, perdido, faz sulco no tecido da escrita, permitindo ler algo que extrapola os efeitos significantes, ultrapassa os significados. A escrita simula a recuperação de um objeto impossível. No lugar da perda, o que sobrevém é um excesso que se acumula, pois o ovo se torna plurifacetado. Em “O ovo e a galinha”, assim como em outros escritos de Clarice Lispector, testemunhamos a necessidade de aproximação máxima da coisa. Decorre daí uma ameaça à sobrevivência do sujeito, engolfado progressivamente pelo vazio.

De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo. Fora de cada ovo particular, fora de cada ovo que se come, o ovo não existe. Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele foi me adormecendo (LISPECTOR, 1998b, p. 54).

A presença imperativa do ovo e a tentativa de apreensão do objeto produzem o apagamento gradual do sujeito. Ao mesmo tempo, o êxtase da incorporação mantém-se suspenso no ar e na esperança. Flutuando no espaço, o ovo projeta sua sombra, determinando alterações sobre a mulher que o aguarda.

Em *A paixão segundo G. H.*, Clarice Lispector também lida com o indizível atrelado ao manuseio de elementos específicos. Malgrado as diferenças que a análise denunciará, será possível, em certa medida, aproximar as já analisadas funções do ovo às da barata. Esta última, como instrumento que ao

mesmo tempo esburaca e desenha os contornos dos pontos hiantes do texto, não é, de início, exposta e evidenciada como o ovo; os primeiros quatro capítulos sequer registram sua presença, ela surge apenas no quinto, saída da escuridão funda do guarda-roupa. Antes disso, principalmente nos dois primeiros capítulos, o que se encontra é uma atmosfera insólita, que envolve a personagem e seu ambiente. As sensações de G. H., relatadas no pretérito, são descritas, por exemplo, com a expressão “pré-clímax”. É como se o prazer pudesse ser mantido infinitamente sem ser perturbado: tudo é etéreo como a luz que penetra na sala, filtrada pelas cortinas.

É possível atribuir à repetição das mesmas frases, no final e no início de capítulos consecutivos de *A paixão segundo G. H.*, a função de sustentar a articulação e evitar o rompimento desse mundo evanescente. A reiteração é uma das formas pelas quais a concretude da letra se afirma, pois demonstra sua relativa independência em relação ao contexto: a mesma frase pode encerrar ou abrir um capítulo produzindo significações distintas em cada caso. O traço produz corte e diferenciação onde havia indistinção e continuidade. Assim é que, a partir do terceiro capítulo, começam a surgir referências a coisas concretas, por exemplo, o plano de arrumar a casa.

A ruptura com o mundo anterior da personagem começa a se efetivar no quarto capítulo e no quarto da empregada, antes ainda do surgimento da barata. A primeira cisão é desferida pela dureza da luz branca que, contraposta às penumbras suaves do resto do apartamento, franze os olhos. O quarto abre um vazio seco, cria um oco, rasura a harmonia, e os efeitos disso são registrados por sensações de desagrado físico; é exclusivamente o corpo que as registra, afastando, a princípio, qualquer reflexão. As marcas seguintes de ruptura são efetivadas pelo desenho na parede com o qual G. H. se surpreende. No que se refere a esses traços executados por Janair, a empregada demitida, se pode dizer que o exercício de simboliza-

ção de G. H. vai além da afetação do corpo, pois ela define o desenho como uma escrita passível de leitura. A cena inesperada do desenho, ao mesmo tempo em que opera um corte, é banhada pelo tom da indistinção anterior: as características da obra e de sua autora coincidem em alguns pontos. Confira-se o relato feito por G. H. de suas impressões a respeito do desenho e, em seguida, da recordação da fisionomia de Janair:

[...] Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela [sic], a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia.

[...]

A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como três autômatos. Mesmo o cachorro tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria. O malfeito do traço excessivamente firme tornava o cachorro uma coisa dura e petrificada, mais engastada em si mesmo do que na parede.

[...] os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez estupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias. À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a idéia de múmias (LISPECTOR, 1998, p. 39).

A indistinção torna o traço necessário, clama por ele, para que, ao contornar o vazio, demarque seus limites. Janair é transformada em presença pelo traço que marca sua ausência. Enquanto era uma presença na realidade, Janair não era

notada por G. H., e é por isso que a narradora relembra com dificuldade suas feições:

[...] reví o rosto preto e quieto, reví a pele inteiramente opaca que mais parecia um dos seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, reví os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele. Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo relevo preso a uma tábua (LISPECTOR, 1998, p. 41).

É, pois, a partir da representação pictórica esquemática, que torna patente o vazio, que Janair logra ser percebida como alteridade: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Se o desenho e sua autora se amalgamam e nisso destacam a diferença do vazio, a leitora da mensagem, G. H., também sucumbe, vendo-se incluída no rol do que só possui o limite exterior:

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? Abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me

alguém, que era eu mesma (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Seguem-se a esse reconhecimento outras demonstrações de ruptura, de corte separador, que deixam o vazio a descoberto: as crinas ressequidas do colchão furam o pano e se erguem para fora, a madeira do guarda-roupa se abre em gretas e farpas, a janela, pelas condições de ressecamento de tudo o mais, parece ter estado sempre aberta. Todos esses elementos – a luz branca do quarto, Janair, o desenho, a própria G. H. reconhecida nele, o colchão, o guarda-roupa, a janela – podem ser colocados em sequência, numa cadeia articulada na qual uns equivalem aos outros, por manterem a mesma característica de borda do vazio que, ao mesmo tempo, constitui o próprio vazio. G. H. está, segundo suas próprias palavras, embaraçada por uma teia de vazios. Esses pontos de furo parecem abrir o caminho que conduz ao acontecimento central, o surgimento da barata. A narradora está precisamente buscando se apossar do vazio no instante em que se confronta com o inseto.

A surpresa precedente é intensificada e transformada em um grande susto. Esse tipo de inseto sempre esteve, para G. H., no âmbito do que é absolutamente exterior e que deve ser mantido fora por ser indesejável. A presença de uma barata muda a forma de perceber o vazio que já havia sido apresentado pelos outros elementos, porque ela traz consigo a dimensão inesperada da vida, tornando potente o quarto que parecia morto. A potência não provém apenas de que a barata esteja viva, mas de que sua vida é imemorial. Aquela barata guarda em si todas as outras que há milênios se repetem sem se transformarem.

A repetição *ad aeternum* de um elemento parece estar associada, conforme indicado anteriormente, à produção de furos no saber que desiludem a busca de continuidade e de

atribuição de significações únicas aos enigmas do texto. Paradoxalmente, a reincidência do mesmo fragmenta, pois altera a cadeia articulada em que um significante remete a outro. Um elemento inalterado, que persiste, estanca o deslizamento da cadeia e conduz a um movimento de retorno.

A barata possui aspectos em comum com os elementos que a precedem no texto, associando-se a eles. Seu corpo é partido pela pancada desferida por G. H., o que, assim como no caso do colchão e da madeira do guarda-roupa, revela o seu interior. A diferença é que, nesse caso, o que se mostra desde o interior não é o vazio, mas a massa branca ou o “de dentro” da barata. Pode-se, não obstante, considerar o adjetivo “**neutro**” que designa a massa branca, um substituto do adjetivo “**vazio**”, ambos visando o ponto em que se pretende atingir a ausência radical de adjetivos. Ao contrário do desenho de Janair e da própria Janair, que possuíam apenas os contornos exteriores, a barata possuía uma “cara sem contornos”. A cor marrom, entretanto, a aproxima de Janair, o que se corrobora quando G. H. enuncia a semelhança entre a barata e uma mulata.

O surgimento da barata é acompanhado de uma sensação nomeada pela expressão “extremo gozo”, contraposta a “pré-clímax”. O gozo se relaciona, nesse romance, com a exposição do avesso. O contato com o lado antes oculto do inseto maximiza e radicaliza a ideia de uma dimensão exterior, desconhecida e renegada, pois se a barata já é repugnante e indesejada quando intacta, assim violada torna-se a imagem por excelência do abjeto. Uma possível reflexão sobre o manuseio da linguagem em *A paixão segundo G. H.* poderia advir da transposição, para seu âmbito, do circuito acima. Assim como G. H., Clarice lida com uma experiência que a leva para fora do mundo das significações. Trata-se, em seu caso, da experiência da escrita, que é responsável por produzir secções diversas. Tenciona dizê-las com a linguagem, procurando a melhor

forma. Os vazios, todavia, a enredam, se lhe impondo. Diante do inevitável, ela própria toma as rédeas do movimento, direcionando-o para os furos. A eleição da barata, como ferramenta do trabalho, deve-se, provavelmente, à já mencionada imutabilidade atribuída a esse inseto, aliada à repugnância, que remete ao que é desprovido de beleza. Uma parte da luta de G. H. é contra seu anseio por beleza, pois esta, do mesmo modo que a palavra, é um acréscimo que impede o contato com a coisa. Clarice, através da narradora, diz buscar uma forma de expressão tão direta quanto possível, o que implicaria dispensar os adornos:

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuam a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria do paraíso dos adornos, e me levaria a andar com um caranguejo no deserto (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Pudemos detectar que a barata guarda semelhanças de característica e de função no texto com diversos outros elementos; sua imutabilidade remete ao que ocorre com o ovo de “O ovo e a galinha”. Ambos se tornam fios condutores do texto e, ao mesmo tempo, dão impressão de estarem em um outro nível, independente dele, o nível do indizível. As referências à barata contam que ela antecedeu os homens na Terra, tornando evidente sua relação com a origem e aproximando-a do ovo. Assim como ele, tem uma história milenar e compartilha o dia a dia doméstico. Sua presença também faz com que o sujeito mergulhe na ausência de si e retorne modificado dessa experiência. Passemos aos outros textos, no intuito de verifi-

car a presença de elementos com funções semelhantes às do ovo e às da barata.

Água viva não nomeia um objeto do qual a narradora vise se apossar ou com o qual estabeleça uma “intertroca”,¹¹ como nos escritos precedentes. A afirmação de busca, que se empreende desde a primeira página, visa o “é da coisa”. O “é”, embora seja o âmago, permanece no registro das palavras e não traduz nenhuma essência, pois se relaciona com uma fração do tempo, denominada “instante-já”. Apenas nesse átimo temporal a coisa é. Ocorre que esse instante escapa sistematicamente, impedindo que o “é da coisa” se substancialize, como foi possível substancializar a barata e o ovo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. [...] E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998a, p. 9).

A vinculação da narradora de *Água viva* com a palavra também se anuncia desde o início. Após afirmar estar tentando captar a quarta dimensão do instante, dirá que a palavra é essa quarta dimensão e, assim sendo, é tão fugidia quanto a atualidade, ao menos para quem a evoca no ato da escrita. O resultado é uma escrita sempre nova, na qual a palavra dita verdadeira permanecerá intocada. A arte da escrita é comparada à da pintura ao longo do texto. Ambas são executadas

¹¹ O termo é utilizado pela autora em diversas passagens (cf., por exemplo, *A paixão segundo G. H.* p. 151), para definir o movimento da vida em que os seres interagem se usando mutuamente.

com gestos de todo o corpo, embora o que alcancem seja fixar o incorpóreo. A mulher, que antes apenas pintava, sente agora necessidade das palavras e, por isso, passa a também escrever. Quando se trata de verificar a possibilidade de as duas formas de linguagem se equivalerem, surge uma terceira, a música: a pintura só poderá ser transcrita em palavras da mesma maneira que o som musical inclui em si uma palavra muda. É importante ressaltar que o corpo, elemento muito significativo em toda a obra de Clarice, ganha aqui *status* de protagonista, em companhia da escrita. Se, de algum modo, como assinalado acima, a palavra escapa junto com o instante, o corpo, por sua vez, registra inegavelmente sensações da passagem desses elementos que o atravessam. A experiência com a música oferece a descrição imagética do que se passa na relação com as palavras:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. [...] 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. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

O corpo é capaz de registrar a vibração da palavra tanto na emissão, que faz oscilar as cordas vocais, quanto na recepção, pois a audição registra os sons através das vibrações. Entretanto, o que vibra parece provir mais da escrita que da fala. O trecho acima define o anseio que move a personagem no sen-

tido da escrita: o que ela busca é esse substrato vibrante e corpóreo da palavra. Colocar-se em luta com a vibração última é, ao mesmo tempo, aperceber-se de que o indizível só se pode dizer com sílabas cegas de sentido, apostando na criação literária como um “[...] invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Se nos escritos anteriormente analisados foi possível detectar a assimilação de imagens de objetos como uma forma de atingir um gozo pleno, aqui esse gozo parece estar mais diretamente ligado aos efeitos da escrita sobre o corpo. A narradora se coloca, quanto a esse aspecto, a seguinte questão: “O que escrevo é um só clímax?”, a que se segue a conclusão: “Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

O corpo, o silêncio, o instante-já e a matéria-prima são os elementos que, em *Água viva*, se relacionam mais diretamente com o indizível, sendo todos eles partes constituintes da palavra escrita. São contrapostos claramente ao sentido, às ideias e ao pensamento lógico:

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui a fundo nos momentos (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).

O trecho acima descreve a visão geral da narradora sobre

sua escrita, visão que creio poder atribuir também à autora, Clarice Lispector. Revela o desejo de não ver sua obra capturada pelas classificações de gênero tradicionais, e atribui à impossibilidade de representar, quer pela escrita, quer pictoricamente, o que visa transmitir, sua novidade.

A barata longeva também arrasta sua ancestralidade no presente texto, mas aqui ela é uma habitante da escrita e da pintura: “Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15).

Enquanto G. H. narra um acontecimento, a narradora de *Água viva*, que nos priva até mesmo da mesquinhez das iniciais de seu nome,¹² afirma: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Outra distinção entre os livros parece ainda mais fundamental no que tange à escrita. O acontecimento de G. H. permanece no âmbito de um incidente que a colocou diante da falta de sentido, e esse ponto de buraco, embora bem-vindo porque traz em si o indizível almejado, é visto como uma falha ou fracasso na construção da linguagem: “[...] O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1998, p. 176). *Água viva* também apresenta a linguagem como uma construção, mas o ponto de buraco é percebido como constituinte dessa construção e não como um defeito seu. O posicionamento do sujeito diante dessa construção também se altera: por obra do acaso, G. H.

¹² A ausência de nome da narradora parece ser mais um artifício para esvaziar a narrativa, isto é, para afastá-la da dimensão de uma história e fazer prevalecer a trama da escrita em si.

se depara com seu destino, compartilhado com todos os seres humanos, que é o de partir em busca da realidade usando como instrumento a linguagem e obter como resposta o indizível. Em *Água viva*, a impossibilidade é reconhecida de saída e a busca se revela como um desejo:

Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. [...] Quero a experiência de uma falta de construção (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Por sua importância para o que virá, vale repetir que, no lugar do fracasso, o indizível surge como potência. Um ponto essencial para o desenvolvimento do próximo passo desta análise é a afirmação contida em *Água viva* de que o estilo que a vida comporta é um estilo oculto: “A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Em sua frequente preocupação em tornar disponíveis reflexões sobre sua própria obra, sobre o que é escrever literatura e, muitas vezes, sobre o que é o ato da criação em geral, Clarice dialoga com paradigmas da teoria literária. Nesse mesmo texto, encontramos sua já citada aversão à classificação de gêneros. Da última citação registrada, que está associada ao desejo da falta de construção, pode-se depreender uma resposta às vertentes tradicionais de estilo, que visam a boa forma literária.

Após outras elaborações bastante reveladoras da relação da palavra com o indizível e do estado subjetivo que tais relações provocam, a parte final do livro procede a um “relatório da coisa”: passa a falar do material da criação e aponta alguns tipos de matéria como as que mais se aproximam do “it”. São

coisas que não falam sobre outra coisa, que não mudam de assunto. Pode-se ler aí a detenção do deslizamento que produz o sentido. As figuras agora evocadas são a imagem do que para em si mesmo: o espelho, com seu silêncio, é um dos segredos invioláveis das coisas; o guarda-roupa, outrora depositário da barata, também possui a natureza da inviolabilidade das coisas. Segue-se uma enorme lista das personalidades distintas de vários tipos de flores, que em alguns momentos foram capazes de capturar personagens clariceanos fixando-os no indizível, como se pode conferir no conto “A imitação da rosa” (1998c), no qual a personagem Laura mergulha em um estado não denominado de desequilíbrio psíquico a partir da observação obsessiva de um buquê de rosas sobre a mesa. Todas essas coisas não se dizem e fazem da história um “figurativo do inominável”. Por fim, a narradora se transforma ela mesma em coisa que escreve, em máquina de escrever. Ela é objeto que cria outros objetos, e a escrita cria a todos. Não se submete totalmente ao mecanismo e, se deve tornar-se objeto, é objeto sujo de sangue, urgente e gritante. O indizível é, ao mesmo tempo, causa e consequência de manter a vida que sangra, pulsa e grita no corpo da escrita: “É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de sua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema” (LISPECTOR, 1998a, p. 79).

Um sopro de vida guarda várias semelhanças com os escritos precedentes, entre elas a referência a tempos imemoriais, indicando sempre que a escrita ultrapassa a duração da existência daquele que a realiza. Nota-se, entretanto, um ponto de diferença no que tange à relação entre o sujeito e a escrita. Nos textos antes abordados, foi possível detectar que os personagens narradores eram, de certa forma, efeitos da escrita, efeitos que, em alguns casos, produziam registros no corpo; o que se encontra aqui é a afirmação de que o livro é a sombra de um autor insólito: “Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora e há abismos de silêncio em mim.

A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

O sopro de vida é aquilo de que a palavra necessita para renascer depois de ter sido desgastada até o limite máximo nos escritos anteriores. Autor, numa espécie de introdução, declara suas impressões sobre a escrita que acaba de iniciar:

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 e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição (LISPECTOR, 1999, p. 14).

Em *Água viva*, conforme já observado, uma das últimas constatações é a de que o encontro com o indizível produz um estado de graça que não é usado para nada. Isso o relega a um plano de resto, de excesso que escapa de ser cooptado pela ética do utilitarismo, dominante nas relações da sociedade ocidental. Foi possível elaborar também, quanto a esse texto, que as palavras indicativas do indizível não são aleatórias. Na passagem que ora extraio de *Um sopro de vida*, encontramos o escritor localizado de saída no vazio do indizível, na ausência de significados, tendo como matéria-prima para o trabalho apenas a sucata que restou das palavras. Novamente sobrevém a ideia de resto, imediatamente reforçada pela palavra “poluição”.

Outro aspecto que indica uma linearidade de um texto a outro, tornando mais próximo o desgaste da palavra, é o que se refere ao corpo. Enquanto em *Água viva* a palavra tinha um corpo, embora já com pouca carne, mais dotado de nervos e

ossos, corpo que compartilha efeitos com o corpo da escritora, em *Um sopro de vida* Autor afirma: “Meditação leve e terna sobre o nada. Escrevo quase que totalmente liberto do meu corpo” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Em *A paixão segundo G. H.*, a personagem está no epicentro de um acontecimento que a toma de surpresa; em *Água viva*, o acontecimento é a própria escrita, e pode-se identificar uma postura ativa que empreende a busca do indizível desde o princípio. O mesmo ocorre em *Um sopro de vida*, sendo o propósito de fabricação da experiência com o indizível claramente enunciado. Mesmo após a criação da personagem, o muro intransponível da linguagem se mantém. A criação de Ângela é uma tentativa de franquear passagem através desse limite e tudo o que Autor a faz dizer remete às palavras indizíveis: “Ângela é meu 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, 1999, p. 38).

Autor considera que Ângela seja as palavras que ele esqueceu, as palavras não ditas. Declara também que a vida dela não muda de assunto, não sendo interrompida por uma vida imaginária. Da mesma maneira que os objetos descritos no final de *Água viva*, Ângela não é metáfora, nem metonímia, nem nenhum tipo de deslizamento passível de ocorrer quando as palavras se colocam em cadeia. Ela é palavra fixa e inalterável. É, segundo Autor, ao pé da letra.

Autor – Ela vive as diversas fases de um fato ou de um pensamento mas no mais fundo do seu interior é extra-situacional e no ainda mais fundo é inalcançável existe sem palavras, e é só uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias científicas e filosóficas (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Ele, em contrapartida, é uma abstração de si mesmo, um signo, um símbolo. Se retomarmos a ideia de que Autor seja o trabalho de elaboração da escrita, enquanto Ângela é seu resultado, o escrito, temos que a escrita, tomada como ato de representação e de simbolização, carrega consigo um ponto de detenção que, embora tênue, é intransponível. O texto nos faz deparar com a seguinte imagem desse fato:

Autor – Atravessar este livro acompanhando Ângela é delicado como se em caminhada eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo sem fazê-la perder seu invisível porém *real contorno* –invisível, mas há uma *pele feita de quase nada* circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema (LISPECTOR, 1999, p. 49-50, grifos meus).

A gema preciosa do indizível, embora dê a impressão de trazer em si o significado, a chave que permitiria a decifração, logo se mostra avessa, solta do texto, mesmo que seja parte constituinte dele e, por fim, se revela como “[...] um doido falar de sentido” (LISPECTOR, 1999, p. 70). Ângela, o escrito, só reconhece do que nela se escreveu a caligrafia, o contorno da pele da palavra, a letra feita de quase nada que, ao fazer borda ao indizível, acaba por transmiti-lo, pois o contorno destaca o vazio.

A parte final de *Um sopro de vida* traz referências a inúmeros outros escritos de Clarice, como os contos “Onde estivestes de noite?”, “O ovo e a galinha”, “Relatório da coisa”, e aos romances *A cidade sitiada* e *A paixão segundo G. H.* Pode-se ler, nela, a tentativa de tornar presentes esses escritos, abarcando o mais amplamente possível as palavras não ditas. Sem aparentemente escapar à regra da grande maioria dos trabalhos de Clarice, a polaridade Ângela/Autor se torna

adequada a representar o contraste entre o discurso, repleto de palavras, e aquilo que se transmite para além delas. Autor explica os dois planos: “Autor – Para quem escreve, uma idéia sem palavras não é uma idéia. Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de idéias. Meu trabalho é cortar o seu balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue ao menos gaguejar” (LISPECTOR, 1999, p. 124). Entretanto, e esse é o diferencial desse escrito, Clarice não abandona nele a luta agônica entre os dois campos, o do indizível e o da expressividade, e encontra um terceiro campo em que os dois confluem e se tocam, mesmo que não se recubram.

Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras (LISPECTOR, 1999, p. 124-125).

É preciso, pois, discorrer, romancear, palavrear sobre o nada, tentar tudo incluir no presente do escrito, para, então, encontrar o indizível. O presente absoluto em que devem se situar todas as coisas é o tempo nomeado em *Água viva* pelo termo que aqui reaparece, o “instante-já”. No parágrafo citado, faz-se referência à continuidade do escrito mesmo depois de findo o ato de escrever: Ângela diz que viverá, pelo menos até o próximo sábado, que não será atropelada, fazendo assim uma possível menção à sua contemporânea, Macabéa, esta sim vítima de tal destino. Por tudo que foi dito a seu respeito, Ângela é o elemento que, em *Um sopro de vida*, pode ser aproximado da letra lacaniana. Ela é criada por uma necessidade do escritor ou, talvez, por uma necessidade da própria escrita,

uma espécie de emissária capaz de trazer, para ele, o indizível. Mas sempre que ele julga poder cobrar-lhe a encomenda, ela, tal qual Orfeu, se volta para trás, para vivenciar ela mesma o indizível e, nele mergulhada, escapa das mãos de Autor, para depois retornar mais uma vez Ângela/letra, que acaba por adquirir vida própria e se insurge contra as tentativas de controle do escritor.

Resta apenas acompanhar Macabéa, para concluir esse levantamento dos elementos que, nos escritos, possibilitam a escrita do que não se pode ler. *A hora da estrela*, como é sabido, repete de *Um sopro de vida* o modelo de um personagem escritor que cria outro personagem, e também nesse caso o primeiro é um homem e o segundo uma mulher. Repete-se ainda, a meu ver, o fato de que esse segundo personagem encarna a função de letra, que revela, nesse escrito, uma dupla e paradoxal vertente. Apesar de essa característica também poder ser encontrada nos demais escritos, aqui se faz mais evidente. Trata-se da positividade da letra, de sua presença inegável, da nitidez indelével de seu traçado, se fazendo acompanhar de uma fugacidade tamanha, que a torna quase inefável, insólita. A face da positividade está no fato de que Macabéa se impõe a seu criador não lhe deixando escolha: Rodrigo relata a impressão de que ela está montada em seus ombros, de onde o obriga a contar-lhe a história, sendo a própria vida o preço a pagar pela recusa. Escrever é, segundo ele, um ato que é um fato. Macabéa é um fato sem literatura. Reencontramos nisso a necessidade de chegar até o osso da palavra, sem assomarlhe adereços e construções talhados com as marcas da criação. De forma semelhante ao que ocorre em *A paixão segundo G. H.*, essa expectativa nos remete a uma recusa dos adornos da linguagem, da expressividade. Em *A hora da estrela*, Clarice parece obter mais sucesso nessa tarefa, pois a linguagem, ainda que sempre muito expressiva, adquire um tom bem mais despojado, como em todo o trecho da fala da cartomante ou

ainda no diálogo entre Macabéa e Olímpico, registrado a seguir. O que se pretende é uma escrita nua sobre uma matéria opaca.

A positividade se insinua também na desagregação de Macabéa em relação aos demais personagens, a si mesma e à própria história. Ela é uma letra única, tem um nome que mais ninguém tem. Suas relações são permeadas por uma separação iminente, e sua origem, tanto quanto seu fim, encerra-se nela mesma. A falta dos pais, aliada à indicação de que seus ovários são murchos como cogumelos cozidos, dão a dimensão dessa existência desvinculada. Nunca lhe ocorreu que houvesse outras línguas além da que ela utiliza, ainda que mal, o que parece ser outra imagem do isolamento da letra. O que se indica por esses fatos é uma exterioridade que diferencia a letra incrustada em Macabéa dos significantes articulados que a cercam.

Mesmo repetindo o que já foi afirmado quanto aos outros pontos de letra encontrados nos demais textos, é preciso dizer também em relação a Macabéa que ela não se encadeia com outros elementos textuais; antes, sua posição exterior é responsável por constituir a trama do texto. O furo que a letra institui é a causa da trama que se constrói a seu redor. Tudo na imagem de Macabéa deixa à mostra a falta, sendo ela mesma o retrato de um buraco. Um pequeno trecho da tentativa de diálogo entre Macabéa e Olímpico traz a dimensão da personagem:

Ela: — Falar então de quê?

Ele: — Por exemplo, de você.

Ela: — Eu?!

Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente?

Gente fala de gente.

Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: — Mas todo mundo é gente, meu Deus!

Ela: — É que não me habituei.

[...]

Ele: — Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: — É que eu só sei ser impossível, não sei mais nada.

Que é que eu faço para conseguir ser possível?

Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.

Ela: — Acho que não sei dizer.

Ele: — Não sabe o quê?

Ela: — Hein? (LISPECTOR, 1999a, p. 48).

Macabéa é letra e, por essa razão, é capaz de contornar o furo do texto e fazê-lo criar-se, bem ao estilo clariceano, “na iminência de”. Entre as poucas aspirações da resignada moça nordestina está a de comprar, só para si, um buraco, talvez para tecer à vontade em torno dele, pois a função paradoxal da letra, como pontiaguda agulha, é furar para possibilitar a passagem de fios capazes de restaurar a trama rompida, conforme outro retrato da datilógrafa apresentado por Rodrigo: “A moça tinha ombros curvos como de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideirinha mosquito” (LISPECTOR, 1999a, p. 26). A questão da imutabilidade que associamos, nos outros escritos, à positividade da letra também aparece na pele opaca de Macabéa: “Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica”. (LISPECTOR, 1999a, p. 30-31). Percebe-se que o trecho, como ocorre nos demais textos, também evoca a existência extemporânea, repetitiva.

Outros fatores coincidem mostrando que sua importância para a criação clariceana não se perde até o último escrito,

valendo a pena, por isso, prestar-lhes atenção, pois são instrumentos de transmissão do indizível: a associação da escrita ao corpo, a busca de um substrato vibrante nas palavras, a noção de resto associada ao gozo comparecendo na reflexão sobre a escrita. É importante notar que esses três aspectos se conectam. Vejamos como: o escritor/personagem, que afirma escrever com o corpo, não deixa claro a quem pertence o corpo com o qual escreve. Declara, entretanto, que Macabéa, o resultado de sua escrita, mal tem corpo para vender, já que se caracteriza por uma esvoaçada magreza. É, todavia, essa mesma sensação volátil transmitida pela figura da moça que o move no desabafo da história: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1999a, p. 12). Macabéa só pode ser captada no ar e de relance. Passaria despercebida, mas é justamente o quase nada de sua presença que é notado por Rodrigo, pois condiz com seu projeto de escrita:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí é que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebidos é essa história de que não tenho culpa e que sai como sair (LISPECTOR, 1999a, p. 36).

Despercebida, mesmo assim a história vira fato escrito, e a insignificância de Macabéa é traço. O corpo da letra precisa ser tênue, sem as exuberâncias das palavras, para não exceder o que deseja essa escrita. É novamente aos sons que Clarice recorre para atingir sua pretensão. Macabéa, que falava, mas

era extremamente muda, lembra o silêncio de Janair, personagem de *A paixão segundo G. H.* Olímpico denuncia essa mudez quando Macabéa tenta, sem sucesso, reproduzir-lhe uma canção que ouvira no rádio:

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. [...] O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. [...]

— Você parece uma muda cantando. Voz de cana rachada.

— Deve ser porque é a primeira vez que canto na vida.

[...] O substrato último da música era a sua única vibração (LISPECTOR, 1999a, p. 51).

A falta de corpo se associa à falta de voz, indicando a presença parca da personagem. A falta essencial em Macabéa evoca a ideia de resto: “Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). O lugar de dejetos ocupado por Macabéa se acentua no decorrer do texto como se a escrita fosse caminhando no sentido de desbotar e puir cada vez mais essa figura. “Desconfio que ousou tanto por desespero, embora não soubesse que estava desesperada, é que estava gasta até a última lona, a boca a se colar no chão” (LISPECTOR, 1999a, p. 71). Por ser resto, Macabéa notava tudo o que, como ela, era pequeno e insignificante. Essa performance se decalca perfeitamente ao projeto clariceano em que os restos da operação de escrita são acolhidos por essa mesma escrita. Ao final, sempre haverá um resto não cooptado, e esse fato é tanto mais ressaltado quanto mais se busca a agregação das sobras. A noção psicanalítica que melhor

contempla essa valorização do resto, essa acentuação sobre o que cai fora do texto, que Clarice tão bem executa, é, como já indicado, a noção de gozo. O texto literário endossa a aproximação que ora se propõe:

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. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade de orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência.

Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo (LISPECTOR, 1999a, p. 70).

A promessa de um gozo absoluto surge do silêncio, da sombra, do parco e do sujo. Um pequeno traço torna-se, então, inesperada exuberância. A poética de Clarice vem novamente colocar em xeque a necessidade e mesmo a validade da beleza na criação literária, e o que surge do questionamento são belos trechos. A novela termina com a morte de Macabéa, relegando ao silêncio a nordestina e seu autor. Nesse último texto publicado em vida de Clarice, a autora não cala a questão que acompanhou toda a sua obra:

Silêncio.

Se um dia Deus vier a terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.

O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. [...] Etc. etc. etc. No fundo ela não passa de uma caixinha de música meio desafinada.

Eu vos pergunto:

— Qual é o peso da luz? (LISPECTOR, 1999a, p. 85-86)

As articulações precedentes visaram estabelecer a relação entre os elementos clariceanos citados e o hiato na representação, ou, como prefere Lacan, o furo no saber. Tais elementos, quais sejam, o ovo, a barata, Ângela e Macabéa, exercem uma função comparável à da letra lacaniana. Cabe agora verificar em que medida convergem de fato com ela. Para tanto, empreendo uma maior explanação dos desenvolvimentos lacanianos sobre a letra, noção que, aliás, tem sua elaboração atrelada, em parte, a escritos literários, principalmente de Edgar Allan Poe e James Joyce.

No artigo que se segue à abertura dos *Escritos*, o “Seminário sobre a carta roubada” (1998), já mencionado, Lacan joga com o duplo significado da palavra francesa *lettre*, que designa tanto carta quanto letra. Partindo do conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, o autor destaca o fato de que a carta/letra possui uma função que extrapola a transmissão de uma mensagem. Ela é dotada de uma materialidade que a torna passível de ser manipulada e rasurada. Como portadora de uma mensagem, a letra pertence à cadeia de significantes; ao escapar dessa cadeia, vista como um objeto, elemento material manuseável, a letra tem mais a ver com o registro do Real. Nesse momento, Lacan considera ambas as vertentes, mas a ênfase recai sobre seu aspecto simbólico, como será possível verificar ao seguirmos o escrito datado de 1956.

Logo nas páginas iniciais, Lacan afirma ser a partir da ordem simbólica que o sujeito se constitui, o que será demonstrado evidenciando a determinação fundamental que o percurso de um significante produz sobre ele. É o que ocorre no conto de Poe, e é por essa razão que ele será estudado. Em determinado momento, a carta/letra roubada é identificada ao significante: o autor faz menção a “[...] esse significante puro que é a carta/letra” (LACAN, 1998, p. 18) e afirma, auxiliado pelo conto de Poe, que são a carta/letra e seu desvio que regem as entradas em cena dos sujeitos e os papéis a serem desempenhados por eles.

No conto “A carta roubada”, o ministro rouba uma carta comprometedora endereçada à rainha, que assiste a tudo impotente, pois o rei encontra-se no mesmo recinto. Usar a carta contra a rainha destituiria o ministro dos poderes que julga obter da chantagem. Por isso, ele a mantém em seu poder, mas em estado de espera. Essa suspensão da carta faz com que os sujeitos se movimentem em torno dela, produzindo os seguintes efeitos: “Ao passarem sob sua sombra, tornam-se seu reflexo. Ao entrarem de posse da carta/letra [...], é o sentido dela que os possui” (LACAN, 1998, p. 34). Para que não reste dúvida a respeito do caráter determinante do significante, Lacan repete-o em vários pontos desse artigo. No fragmento que segue, novamente o significante e a letra são indistintamente utilizados.

Tal é a resposta do significante para além de todas as significações:

Acreditas agir quando te agito ao sabor dos laços com que ato teus desejos. Assim, estes crescem como forças e se multiplicam em objetos que te reconduzem ao despedaçamento de tua infância dilacerada. Pois bem, é isso que será teu festim até o retorno do convidado de pedra que serei para ti, posto

que me evocas.

[...]

Sem dúvida, eis que aí vemos o audacioso reduzido à condição de cegueira imbecil em que mergulha o homem diante das letras de muralha que ditam seu destino (LACAN, 1998, p. 45).

Outro escrito de Lacan que tem por núcleo a noção de letra submetida à de significante é “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, em que se mantém a primazia do registro do Simbólico, em que Lacan define claramente a letra: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1998, p. 498). O autor remonta ao ensino de Freud sobre os sonhos e lá se depara com a ideia de que o valor de significante das imagens do sonho não tem a ver com sua significação. Elas têm valor de letras. O livro de Jean Allouch, intitulado *Letra a letra*, fornece um excelente comentário do referido escrito. A propósito da interpretação de sonhos em psicanálise, o autor afirma, inicialmente, que todas as formações do inconsciente, nas quais se incluem os sonhos, são hieróglifos, no sentido de que resistem à compreensão imediata, só se deixando ler mediante um trabalho de decifração.

Ainda que se encontrem em Freud exemplos riquíssimos de análises de sonhos, que seriam precisos na demonstração do que se trata, tomarei o relato do próprio Allouch, que exemplificará articulando diretamente a questão da transliteração. Trata-se de um sonho relatado por um sujeito em análise, que se produz a partir de uma observação proferida por sua esposa, antes de se deitarem. Essa observação se referia ao ganho de peso do marido. O sonho apresenta um homem carregando outro pendurado ao ombro. Esse corpo sobre o ombro transforma-se, a seguir, em um grande peixe. Na manhã seguinte, o sonhador chega à interpretação de seu sonho:

trata-se de um sonhador francofone e é apenas esse fato que lhe permite associar o grande peixe, em francês, *poisson*, a seu peso, *son poids*, que, se invertermos a posição das sílabas, é homófono a *poisson*. O que se revela é que se a língua materna do sonhador fosse outra, o sonho seria obrigado a se haver com outras letras.

Quinze anos depois dos escritos que abordamos anteriormente, Jacques Lacan ainda se debruçava sobre a questão da letra. No artigo de 1971, já mencionado, “Lituraterra”, escrito para o número da revista *Littérature*, dedicado a discutir o tema do encontro entre literatura e psicanálise, o autor articula a letra, psicanálise e cultura. Aproximando-se novamente de escritos literários, dessa vez os de James Joyce, Lacan se serve amplamente do deslizamento realizado pelo escritor irlandês entre os termos da língua inglesa *letter* e *litter*. Reencontramos a dubiedade dos termos carta e letra, presente também em francês, associada agora ao lixo. O elemento novo é, segundo Lacan, a poluição atingindo a cultura. Em *Um sopro de vida* e em *A hora da estrela*, vimos, de maneira bastante semelhante, a função da letra articulada ao resto do gozo e à posição do dejetivo.

Lacan faz menção, sem nomeá-la, a uma abordagem dos estudos literários que considera a literatura como uma acomodação de restos. Nesse ponto do ensino, Lacan difere o significante e a letra, mas diz que ela o porta e o carrega em si. Nisso, segundo ele, está uma das contribuições que a literatura traz para a psicanálise, pois as análises literárias de alguns escritos evidenciam a determinação do significante sobre o sujeito e, com isso, ultrapassam o campo individual, atingindo a estrutura de linguagem. Obrigam a depor as armas aqueles que pretenderiam encontrar o indivíduo por trás do escrito, como acontece nas concepções tradicionais de estilo, que podem ser conferidas nas palavras de Buffon, citado por Lacan em “O seminário sobre a carta roubada”.

Em “Lituraterra”, a letra desenha e constitui um litoral entre dois campos heterogêneos e não recíprocos. Trata-se dos campos do Simbólico e do Real, o que evoca, para a letra, uma dimensão para além do significante. É o gozo que obriga a reconhecer o furo no saber sulcado pela letra. Vejamos as palavras utilizadas por Lacan para demonstrar de que se trata:

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?

A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo?

Resta saber como o inconsciente que digo ser efeito de linguagem, por ele pressupor a estrutura desta como necessária e suficiente, comanda essa função da letra (LACAN, 2003, p. 18).

O litoral de que fala o autor é aquilo que se estabelece entre o saber e o gozo. Apenas sob uma condição esse litoral se torna literal, quer dizer, há uma condição que concede à letra a capacidade de exercer a função de litoral: é necessário que algo do universal se inscreva, ou seja, que algo se repita para todos da mesma forma.

No último Lacan, a letra cederá seu lugar às figuras topológicas, ou será pensada, conforme indica Ram Mandil (2003), como uma variação dessas figuras, como produto de um enlace, como um nó borromeano.¹⁵ A letra é, ainda, um suporte

¹⁵ Figura a partir da qual Lacan estuda os possíveis enlaçamentos entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, e verifica seus efeitos.

para a renovação psicanalítica do conceito de sintoma.

Ana Maria Netto Machado, em *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan* (1998), ressalta que, ao separar a letra do significante, Lacan demonstra a necessidade de desfazer um mal-entendido que ele próprio estabelece, já que apresenta os dois conceitos amplamente imbricados.

Em *Os efeitos da letra* (2003), Ram Mandil supõe ser intencional a indistinção entre letra e significante, mas acrescenta que, a partir das leituras de autores como Jacques-Alain Miller e Jean-Claude Milner, se pode detectar uma progressão do ensino lacaniano no sentido de estabelecer a distinção entre os conceitos. No segundo dos dois autores citados, encontra-se, inclusive, como assinala Mandil, uma proposta de distinção radical que se por um lado apaga a suposta intenção lacaniana de indecidibilidade entre os conceitos, por outro possibilita uma leitura retroativa dos escritos em que a distinção não se faz presente.

Em *A obra clara* (1996), Jean-Claude Milner estabelece uma contraposição esquemática entre os conceitos, afirmando que o significante é apenas relação, na medida em que sua função representativa só se dá na articulação em cadeia com outros significantes. A letra também estabelece relações com as outras letras, mas não consiste apenas nessas relações. As relações entre os significantes são baseadas na diferença entre eles, o que não permite lhes atribuir uma positividade e uma qualidade próprias: cada significante é apenas aquilo que o outro não é. A letra, entretanto, possui uma positividade e uma qualidade; no discurso em que ela se situa – pois ela é um efeito de discurso –, é idêntica a si mesma. Assim, a letra pode ser deslocada, sendo da permutação que deriva sua

operação.¹⁴ Por essa razão, a letra é passível de ser rasurada e mesmo destruída, enquanto o significante é indestrutível. Ele pode, no máximo, faltar no lugar onde é esperado sendo impossível deslocá-lo. Um significante isolado não se transmite e nada transmite.

[...] o significante deriva apenas da instância S [Simbólico]; mas a letra vincula R, S, e I, que são mutuamente heterogêneos. Assim, tudo o que concerne ao significante será dito num vocabulário da cadeia e da alteridade [...]. Mas tudo o que concerne à letra será dito no vocabulário do encontro, da cunhagem, do contato, do entre-dois (MILNER, 1996, p. 105).

Vemos que se trata, no caso da letra, de uma noção que oferece múltiplas possibilidades de leitura, o que a coloca inteiramente dentro do campo lacaniano. O autor opta por um estilo de escrita que impede a leitura linear e a compreensão imediata. Os furos que essa escrita impõe ao leitor permitem que novas elaborações dos conceitos surjam. É, aliás, isso o que Lacan afirma esperar dos psicanalistas, que saibam ler. Em psicanálise, a noção de estilo pode ser relacionada à de letra. Tal como a letra, o estilo convoca ao trabalho aqueles que tomam a psicanálise como causa. Na aproximação do texto de Clarice, o que encontramos são também canais, furos e hiências, que convidam ao ato da escrita. Esses espaços intervalares são nomeados pela autora de diversas formas, entre as quais selecionei o termo indizível.

É chegado o momento de descobrir se todo o percurso até aqui terá permitido a extração de algo que represente as singularidades encontradas em Clarice. Extração, talvez, de uma noção que permita dizer o estilo de Clarice Lispector. Ao pro-

¹⁴ Cabe lembrar que essas características foram evidenciadas em relação aos elementos destacados nos textos de Clarice Lispector.

por que alguns elementos de seus textos cumprem a função de letras, detecto que, através deles, o indizível se transmite. Desse modo, o estilo da autora escapa ao que se pode encontrar nas definições tradicionais, pois evidencia marcas de constituição de uma nova linguagem. Diante disso, encontro, nas formulações psicanalíticas sobre o estilo, uma maior proximidade com os textos literários em questão. Para comprová-lo, faz-se ainda necessário um passo: retornar mais uma vez aos escritos da autora, para de lá recolher outros vestígios desse estilo, prosseguindo na via que, até agora, se revelou promissora.

CAPÍTULO 4

O Trajeto de um estilo: do novelo à novela

O caminho até aqui percorrido demonstrou que o alvo dos escritos de Clarice é o encontro com o indizível, o que equivale ao contato com a coisa, com o neutro e com o saber em fracasso. Desse enfrentamento, a autora extrai a causa e o limite da escrita. Por essa razão, destacamos como traço principal da obra aquilo que designamos como *transmissão do indizível*, e podemos considerar que tanto o processo quanto o efeito de transmissão constituem o estilo da autora, como ela própria anuncia na crônica “Humildade e técnica”: “[...] Esse modo, esse *estilo* (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é; uma procura humilde” (LISPECTOR, 1999b, p. 237).

As declarações, mencionadas acima, de como Clarice concebe seu estilo nos trazem à mente outro grande autor brasileiro, cuja obra não é habitualmente aproximada da de nossa autora. Refiro-me a Manuel Bandeira que, como Clarice, teoriza muito sobre sua própria criação, com a diferença de que Bandeira o faz convocando seus dados biográficos, declarados como parte integrante e indispensável da criação, e cujos efeitos se pode ler em seus poemas. É nessa inter-relação que encontramos a referência à humildade:

No *Itinerário de Pasárgada*, anos antes, Bandeira já afirmara que esse gosto pelo “humilde cotidiano” lhe teria vindo não propriamente de uma intenção modernista, mas dos tempos de sua moradia no morro do Curvelo, do convívio com a gente

pobre que ali vivia, de uma experiência da rua, de uma poesia dispersa num mundo ao rés-do-chão, em anos decisivos para a formação de sua obra madura. Compreende-se a contradição porque a questão é complexa e envolve diversos lados, não dependendo exclusivamente de nenhum, mas da interação da personalidade do poeta com o contexto total, que não implica apenas a tradição literária, mas também o amálgama da experiência existencial, carreando elementos psicológicos, sociais e culturais no sentido mais amplo (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 99-100).

O movimento de Clarice em direção a Bandeira não fica restrito às declarações de ambos sobre suas intenções de humildade estilística. Encontra-se, em *Um sopro de vida*, uma possível referência ao impactante poema “O cacto”, de Bandeira, o qual passo a transcrever:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.
Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito dos bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas-

privou a cidade de iluminação e energia:

— era belo, áspero, intratável.

(BANDEIRA, 1993, p. 128).¹⁵

Para facilitar a percepção da interlocução de Clarice com esse poema de Bandeira, transcrevo imediatamente o referido trecho de *Um sopro de vida* para, a seguir, proceder à análise:

Ah, os areais do deserto do Saara me parecem longamente adormecidos, intransformáveis pelo passar dos dias e das noites. Se suas areias fossem brancas ou coloridas, elas teriam “fatos” ou “acontecimentos”, o que encurtaria o tempo. Mas da cor que são, nada acontece. E quando acontece, acontece um *rígido cacto imóvel*, grosso, intumescido, espinhento, erigido, *intratável*. O cacto é cheio de raiva com dedos todos retorcidos e é impossível acarinhá-lo: ele te odeia em cada espinho espetado porque dói-lhe o corpo esse mesmo espinho cuja primeira espetada foi na sua própria grossa carne. Mas pode-se cortá-lo em pedaços e chupar-lhe a *áspera* seiva: leite de mãe severa. Para suavizar essa minha vida que pinga lenta de gota em gota – tenho o poder da miragem: vejo oásis úmidos que se desvanecem quando chego perto para buscar abrigo materno. Uma vida dura é uma vida que parece mais longa. Mas, mesmo assim, me surpreendo como é que hoje já é maio, se ontem era fevereiro? Cada minuto que vem é um milagre que não se repete (LISPECTOR, 1999, p. 111-112, grifos meus).

¹⁵ Duas finas análises desse poema encontram-se em: ARRIGUCCI JR. *A beleza humilde e áspera*. São Paulo: Ed. 34, 2000, MOURA, Murilo Marcondes. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001 (Série Folha explica).

Início pelo que é evidente, a repetição efetuada por Clarice de alguns significantes contidos no poema de 1925; refiro-me especificamente aos adjetivos “áspero” – que Clarice passa ao feminino, atribuindo-o à seiva do cacto – e, principalmente, “intratável”, que nos transmite uma ótima visão de um cacto. Mas se a imagem que esse significante constrói parece extremamente adequada ao objeto, ela não é óbvia de maneira alguma. É preciso gênio para construí-la, e é isso o que faz dela uma imagem tão representativa, causando no leitor a impressão de que o “intratável” atribui uma essência ao cacto.

Outras aproximações menos diretas podem ser hauridas: por exemplo, a forma como cada autor descreve seu cacto que, nos dois casos, constitui um cacto específico, e não cactos em geral. Em Bandeira, o cacto lembra os “gestos desesperados da estatuária”; em Clarice, ele “é cheio de raiva e com dedos todos retorcidos”. São atribuídos sentimentos em tons fortes aos cactos, desespero e raiva, em contraponto à postura estática da planta que é apontada em Bandeira pelo termo “estatuária” e, em Clarice, pelos adjetivos “rígido” e “imóvel”. Os cactos são também provedores de sustento: em meio à aridez do deserto do texto de Clarice, a seiva é associada ao leite materno. O outro cacto, do poema de Bandeira, mesmo deslocado do seu habitat, em plena cidade, remete também ao alento que a planta dá ao sertanejo durante a seca. Este cacto parece ser ainda mais dadivoso que os demais, pois sua fatura sobressai mesmo em meio às “feracidades excepcionais” do lugar em que se encontra. Outro ponto de semelhança é que os dois vegetais possuem o mesmo poder de estabelecer um corte nos cenários. O cacto de Ângela, mesmo odiento, é o que interrompe o infindável adormecimento das areias do deserto, que a alternância entre o dia e a noite não consegue transformar. Mesmo recusando o abrigo materno por tratar-se de uma miragem, é ele o responsável por trazer a surpresa da mudança dos meses, como se registra ao final do trecho. No poema de *Libertinagem*, a queda do intratável impede o trân-

sito e priva a eletricidade de seu circuito.

O esclarecedor trabalho de Murilo Marcondes Moura sobre Manuel Bandeira, apesar de conciso por exigência do formato da coleção a que pertence, é abrangente e capaz de causar no leitor o ímpeto em direção à leitura do poeta. Nele, encontramos a informação de que a história, que deu origem a “O cacto”, foi retirada de uma notícia de jornal. Esse fato se relaciona à questão da *mescla estilística*, pois o artista transformou em poesia uma linguagem que supostamente se oporia a ela, por dever primar pela “objetividade” da notícia. O texto jornalístico deveria, pelo menos em tese, ser acessível a qualquer leitor, e seu uso na criação de um poema faria cair por terra a ideia de que a leitura de poesia estaria reservada aos cultos. Esse ponto atenderia ao projeto modernista de popularização da arte e contemplaria a proposta bandeiriana do estilo humilde. Apesar das referências retiradas de “fontes artísticas nobres”,¹⁶ Moura observa que o desconhecimento delas não impede que o leitor perceba o quadro trágico que o poema revela.

Davi Arrigucci Jr., em outro importante trabalho sobre a obra de Bandeira¹⁷, afirma que esse poeta tem por projeto assumir uma “voluntária pobreza do tratamento artístico”, o que permite considerar que esse termo, pobreza, seja um deslizamento de humildade, juntando-se a ela na função de operacionalizar a “mescla estilística”. Essa correlação entre os termos humildade e pobreza, assim referidos ao estilo, evidencia-se também em Clarice, para quem os dois termos vêm no sentido da busca da simplicidade máxima na escrita, na decantação da expressividade ao limite, método que, para Clarice, permite uma maior aproximação da coisa. Essa busca, entretanto, pas-

¹⁶ As referências são a *Eneida*, em que Virgílio conta a história de Laoconte, que inspirou a estátua evocada por Bandeira, pertencente ao acervo do Museu do Vaticano, e a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, cujo canto 33, do “Inferno”, relata o tormento do conde Ugolino.

¹⁷ *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*(1999).

sa, em seu caso, pelo oposto, a expressividade copiosa.

A pobreza como tema aparece de muitas maneiras na obra de Clarice Lispector, quase sempre refletindo, a meu ver, o desamparo humano diante do simbólico, constituinte do mundo que o cerca. Insólito, o simbólico é, ao mesmo tempo, a única possibilidade de articulação com o mundo. Um dos personagens mais desprovidos de Clarice é, nesse sentido, Macabéa, tendo sua condição social associada à sua grande dificuldade de lidar com a simbolização. Nesse texto, encontramos talvez o uso mais coloquial da linguagem em Clarice, aspecto que será tratado em *Poéticas do empobrecimento*, de Sônia Roncador. A estudiosa se dedica à última Clarice, debruçando-se sobre os romances e contos escritos a partir de 1970. Ela os contrapõe aos escritos anteriores a essa data para delinear as alterações temáticas apresentadas na poética claricenana, que se fazem acompanhar de alterações na escrita:

Resumidamente falando, esses são os principais desdobramentos da escrita desenvolvida por Clarice nos anos 70: a inscrição no texto das circunstâncias de sua produção; o desejo de produzir um certo embaraço nos leitores; a justaposição de materiais dissonantes como forma de composição; e, finalmente, a frequência de imagens degradantes da pobreza e da fome (entre outros fatos cruéis) como tema central. Embora não estejam simultaneamente presentes em todos os textos desses anos, esses desdobramentos de sua escrita final aparecem pelo menos em parte em cada um desses textos (RONCADOR, 2002, p. 16).

Como o título do volume indica, de todos esses desdobramentos, o que será mais detalhadamente trabalhado é o que diz respeito às imagens da pobreza. Não se trata apenas, como

foi dito, de assinalar uma alteração temática na obra, mas, principalmente, de verificar a relação do tema da pobreza com a alteração no processo da escrita, e com dados biográficos da escritora:

Mas voltando ao argumento central dessa conclusão, escrever sobre esses temas e sobretudo sob seu efeito traumático parece também haver significado para Clarice quebrar com certos protocolos literários. Em primeiro lugar, Clarice parecia convencida de que para se representar uma realidade definida pela pobreza ela não poderia elaborar uma escrita, por assim dizer, “estética”. Para essa escritora, a compulsão de narrar a pobreza e o desejo de compor uma “boa” forma narrativa pareciam duas propostas incompatíveis (RONCADOR, 2002, p. 154).

Alguns interesses comuns incidem no trabalho de Sônia Roncador e neste que aqui se desenvolve. Ambos enfocam textos finais de Clarice; ambos detectam neles um movimento que altera pouco a pouco a escrita. Em seu cotejamento de escritos anteriores aos anos 70, Roncador inclui *A paixão segundo G. H.*, ponto de partida de minha seleção. Em uma comparação com a literatura do escritor francês Michel Leiris, a pesquisadora aponta características antirromanescas na proposta narrativa que escuta da personagem G. H.:

[...] a meta principal é escrever em um estado particular de passividade mental, sem a elaboração de enredos, e/ou a antecipação do resultado final da narração. [...] esses livros [de Clarice e Leiris] propõem-se a reproduzir experiências em lugar de expressar emoções. E, finalmente, ambos compartilham a mesma condenação ao “bom” gosto literário e à “boa” forma narrativa (RONCADOR, 2002, p.106).

Quanto ao romance *A paixão segundo G. H.*, a pesquisadora prossegue afirmando que o que de fato nele se realiza em termos discursivos não apenas não segue o projeto de G. H., como chega a se contrapor a ele, pois o romance pode ser comparado – ainda que, segundo a estudiosa, com algum exagero – com o romance clássico. Ou seja, ele não escaparia aos modelos clássicos de narrativa. Vale lembrar que essa afirmação de Sônia Roncador se coaduna com minhas considerações anteriores de que, em Clarice, nem sempre as intenções anunciadas se concretizam.

É a própria Clarice quem nos auxilia a desvendar essas questões que, em uma análise literária dita clássica, remetem ao estilo. Recorrendo novamente à importante menção feita pela autora ao seu estilo, notamos que ela destaca o termo: “[...] Esse modo, esse *estilo* (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é; uma procura humilde” (LISPECTOR, 1999b, 237). Somando-se esse destaque ao ponto de exclamação que o segue, parece haver uma indicação de que Clarice não crê em classificações (ou não as deseja) que definam sua obra nos moldes tradicionais aos quais amiúde recorrem os críticos. Mas a concepção canônica não é a única forma possível de reflexão acerca do estilo literário. Neste ponto, é possível estabelecer mais uma aproximação entre a obra de Clarice e o ensino psicanalítico. Encontramos, em Lacan, uma referência ao estilo, que muito se assemelha ao projeto de Clarice. O psicanalista nomeia estilo o ato de tentar recuperar o resto que tomba fora do campo do discurso, e que, em sua teoria, é nomeado de *objeto a*. Em entrevista a Paulo Caruso, Lacan atribui a si próprio o referido estilo.

É indispensável observar que nas linhas que abrem minha compilação dos Escritos, falo primeiramente de estilo retomando o slogan *o estilo é o homem*. [...] Nesse breve texto preliminar, dou uma indicação elíptica do que quer dizer a

função do estilo jádico, estilo que necessita da relação de toda a estruturação do sujeito em torno de um objeto determinado, que, em seguida, é o que se perde subjetivamente na operação, justamente em virtude da aparição significante. Esse objeto que se perde, eu o chamo de a minúsculo, e na práxis analítica, ele intervém estruturalmente de maneira maciça, porque um analista não pode deixar de dar uma importância primordial ao que se chama de relação de objeto. Só para dar um exemplo – não é um objeto como os outros –, esse objeto é essencialmente um objeto perdido. E não somente o meu estilo, mas todos os estilos que receberam na história, a etiqueta de maneirista – como mostrou tão brilhantemente Góngora, por exemplo –, e que são uma maneira de recuperar esse objeto, na medida em que ele estrutura o sujeito que o motiva e o justifica [...] forneço (assim) a fórmula mais avançada daquilo que justifica um tal estilo, e declaro ao mesmo tempo sua necessidade diante de um auditório (LACAN, 1969 *apud* PERES, 2001).

Considerando que em geral não é excessivo pinçar as indicações deixadas por Lacan, não delegando nenhuma delas ao plano do acaso, cabe questionar essa referência ao estilo maneirista, que o autor declara ser uma *necessidade* do discurso analítico. Historicamente, no estudo das artes, há um caráter pejorativo associado ao maneirismo, que seria regido por uma maneira afetada e por um preciosismo na concepção artística. De acordo com alguns pontos de vista, o maneirismo seria uma espécie de desvio em relação à norma, o classicismo renascentista. Os artistas maneiristas seriam aqueles que não lograriam atingir tal modelo. Nas inevitáveis comparações entre os estilos maneirista e barroco, vemos Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1979) declarar que o maneirismo, por se afastar da realidade física e do mundo sensório e estar mais preocupado com questões filosóficas e morais, e com complexidades e sutilezas estilísticas, constituiria uma arte avessa ao sentimento

democrático característico do barroco, com o qual é muitas vezes confundido.

Pode-se conjecturar que Lacan, ao autodenominar-se maneirista, estivesse ironizando, como faz algumas vezes, marcando o “desvio” que seu ensino representa em relação ao pensamento psicanalítico “canônico”, nomeadamente, toda uma corrente de analistas pós-freudianos, que pretendia fazer da psicanálise um modo terapêutico padronizado, procedimento contrário ao que propunha Freud. Outra possibilidade de leitura dessa autoatribuição estilística lacaniana, que não necessariamente exclui a primeira, é que Lacan estaria marcando a dificuldade inerente a seus escritos, dificuldade que impede o leitor de abordá-los pela via da compreensão imediata, pois eles não permitem tal acesso. Nesse sentido, talvez Lacan esteja afirmando a pouca democracia inerente a seus textos, da mesma forma que o estudioso da literatura fez em relação ao maneirismo.

Nem sempre o maneirismo é claramente distinguido do barroco. Gôngora, poeta a quem Lacan faz referência como exemplo de maneirista, é inserido por Aguiar e Silva no período barroco. A característica de afastar-se do padrão artístico vigente é, entretanto, comum aos dois estilos, assim como a constatação da efemeridade do homem e das coisas, que é o ponto que escolherei para abordar o trecho lacaniano. O referido autor de *Teoria da literatura* observa que “[...] o tema da ilusão e efemeridade da vida adquire na poesia maneirista uma expressão pungente e agônica, reflexo de profunda turbação interior [...]” (SILVA, 1979, p. 389). Os ideais de harmonia e ordem da arte clássica renascentista se esvaem juntamente com a crença na ausência de conflito entre “[...] a ordem divina e a ordem humana, entre a alma e o corpo, entre a razão e a natureza, entre a fé e a razão [...]” (SILVA, 1979, p. 394). Mais à frente, o autor acrescenta ainda:

Um dos sintomas que mais impressionantemente revelam a crise espiritual, religiosa e ética, dos maneiristas, é sem dúvida a melancolia exasperada, a instabilidade afetiva, o comportamento de homens estranhos, lunáticos e doentios, que caracterizam muitos deles e ganham expressão artística, de diversos modos, em suas obras [...]. como observa Arnold Hauser, são fenômenos a sublinhar, no período maneirista, o número de intelectuais neuróticos, a difusão do ceticismo e o aparecimento da melancolia como uma doença da moda (SILVA, 1979, p. 395-396).

O maneirismo parece, então, ser fruto de uma época que teve como forte característica a evidência de uma perda, seguida de uma conseqüente desestabilização. Chega-se mesmo a falar em melancolia, que, recordemos, é para Freud a impossibilidade de percorrer o processo de luto, reação subjetiva não patológica diante da perda de um objeto. A melancolia, diferentemente do luto, seria a não assunção dessa perda, ocasionando a tentativa de ressarcimento do objeto perdido, pela via de uma identificação com ele.

Em Freud, o objeto é claramente designado como desde sempre perdido, e se encontramos, em Lacan, a afirmativa de que o estilo – maneirista – é uma maneira de recuperar o objeto, podemos depreender que se deve recuperar o objeto em sua condição de perdido. Mas a exasperação quanto a essa perda encontrada no referido período não tem lugar no discurso analítico, que, ao contrário, tem a função cultural de reeditá-la, pois a tentativa vigente na cultura contemporânea, de solapar a perda, seria, tanto para Freud quanto para Lacan, um encaminhamento ao pior.

Vejamos um fragmento do que extrai Eduardo Vidal dessa formulação do estilo como recuperação do objeto:

O objeto, designado com a letra *a*, responde à questão do estilo [...]. Do efeito maior da linguagem, o objeto *a*, se anima o texto. Do mesmo corte cifra-se na escrita a dimensão do gozo. A metáfora da aranha que tece a teia nos aproxima do trabalho do escrito. Assim como de seu ventre surge a superfície, de um ponto opaco na estrutura da linguagem fia-se um texto que se corta e se compõe em torno do limite. A esse ponto-limite da interpretação, Freud denominará umbigo do sonho: nada mais sai dele e, como limite, aproxima-se do real. Podemos inferir aí a função do objeto *a*, *a*-sexual e *a*-significante, ponto de opacidade que, no discurso, indica a resistência do gozo (VIDAL, 2000, p. 75).

Auxiliando no enlace da questão lacaniana do estilo com o estudo do escrito literário, Eduardo Vidal lembra que o objeto *a* é o ponto de opacidade e de limite, que estabelece o corte e a causa do escrito. Vejamos, a partir dessas considerações, o que é possível articular da leitura lacaniana do estilo com os textos de Clarice Lispector.

Em *A paixão segundo G. H.* (1998), há um acontecimento a ser relatado, tendo a experiência subjetiva sido deflagrada por ele. Embora a psicanálise já nos tenha desiludido há muito quanto à crença na separação absoluta entre realidade externa e interna, é possível mapear o enredo dessa forma: um incidente externo desencadeou os acontecimentos psíquicos que acometeram a personagem, colocando em primeiro plano o sentimento de despersonalização, o qual se deve ao caráter de surpresa e susto pelo acontecido. O fato de ter sido pega desprevenida reforça a ideia de que G. H. estava, a princípio, alheia ao que se passaria, ou seja, não é, de saída, algo que ela buscasse. No decorrer da narrativa, entretanto, a personagem vai se entregando mais e mais ao estranhamento, passando a desejá-lo e, por fim, a buscá-lo avidamente, sem deixar, ao

mesmo tempo, de recusá-lo.

A forma de demonstrar essa ambivalência é um relato completamente perpassado pela claudicação: não há passos decididos. G. H. hesita desde as primeiras linhas: não sabe o que fazer do que viveu, o que equivale a não saber como narrá-lo. Emaranha-se em preâmbulos, se desculpa pelo que fará o leitor compartilhar e teme ser abandonada por ele. Suplica companhia, pois a figura invisível do outro a protege de sucumbir no vórtice do inexpressivo que é, no entanto, desejado. Por isso o rodeia, aproxima-se e afasta-se dele, “estranhando-o com atração”.

Após obter sucesso em transmitir a atmosfera de estranheza do indizível, o enredo recua e retoma, no final, coisas cotidianas, como sair à noite na companhia de amigos para dançar e comer. Antes da experiência-limite, G. H. se preparava para a arrumação de sua casa, tarefa que, embora não seja cotidiana para a personagem, equivale, para ela, a procurar a melhor forma, ou seja, também faz parte do mundo compartilhado dos humanos com suas construções e não do indelimitado e disforme do indizível.

Em *A paixão segundo G. H.*, deparamo-nos com o apelo ao gozo: há uma belíssima passagem que traz toda a atmosfera de mistério e obscuridade, quando é relatado o retorno de uma viagem realizada repetidas vezes ao insondável, da qual os viajantes só podem trazer vestígios e questões, mas nenhuma recordação. Fica claro também que essa viagem não se realiza por opção, mas por necessidade. O sujeito é chamado à repetição e, alienadamente, repete:

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir. No escuro da noite o resfolegar me

arrepiã. Finjo que durmo mas no silêncio o gínete respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoada.

E ao quinto tambor já estarei inconsciente na minha cobiça. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo (LISPECTOR, 1998, p. 127-128).

O trecho sugere uma ultrapassagem dos limites das leis humanas, que dá acesso a um gozo que não completa o sujeito, ao contrário, marca uma perda. O retorno dessa experiência não registra o que aconteceu, mas garante que algo aconteceu; assim, a personagem traz dessa viagem a indicação da existência de um campo para além da representação.

Em *Água viva*, já nos deparamos, desde a epígrafe, com a fuga do sentido. A citação de Michel Seuphor revela o anseio pela existência de uma pintura que, por não representar, evocasse os “reinos incomunicáveis do espírito”. Não há, como já foi indicado, uma história sendo contada. A narrativa, em comparação com *A paixão segundo G. H.*, é bastante fragmentada. Enquanto para G. H., no ato de amor, manifestava-se o inexpressivo, em *Água viva* esse mesmo ato capta um instante impessoal que é glória do corpo, mas o corpo é visto como instrumento da palavra. As palavras são mais próximas da pintura que do discurso, o que afasta o texto do caminho da leitura compreensiva. A falta em torno da qual se tece o texto se apresenta:

Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. Este não é um livro porque não

é assim que se escreve. O que escrevo é só um clímax? Meus dias são só um clímax: vivo à beira (LISPECTOR, 1998a, p. 11-12).

Vejamos o que se passa em *Água viva*, em uma comparação com *A paixão segundo G. H.* Neste romance, a figura da barata faz borda ao indizível, isto é, é o elemento que lhe permite marcar o escrito e que aproximei da noção lacaniana de letra. Em *Água viva*, o trabalho de borda é, pode-se dizer, mais enxuto. Não há um elemento em torno do qual o texto tece um novelo. São, geralmente, as passagens menos claras, cujas metáforas oferecem, por sua opacidade, mais possibilidades e, ao mesmo tempo, mais dificuldades de leitura. Vejamos duas delas: “Mas eternamente é palavra muito dura: tem um “t” granítico no meio. Eternidade: pois tudo o que é nunca começou. Minha pequena cabeça estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Em *Um sopro de vida* encontramos, sob dois aspectos, um retorno ao primeiro romance: a autora recorre, também aqui, à criação de personagens, embora sejam personagens com menos história que G. H., isto é, não temos tantos dados informativos de sua identidade. Tais personagens não são colocados em outro cenário que não o da escrita mesma. O segundo aspecto que aproxima esse livro de *A paixão segundo G. H.* é que nele a autora volta a anunciar suas intenções de escrita. Em *Água viva* não encontramos essa declaração de intenções e, por isso mesmo, o texto se aproxima do núcleo indizível. Nesse escrito encontramos vestígios que já não são nem mais de voz, mas de pura respiração, de sopro. Há uma divisão permanente entre Autor e Ângela indica o corte e a impossibilidade de formação do todo pela união de dois; revela o desencontro que a linguagem promove. O que predomina é o real do corpo, a pulsação da veia, a batida do coração. A

fuga do sentido não é apenas anunciada, mas executada pela escrita. O texto é fragmentado em camadas sobrepostas de discursos, o de Autor, o de Ângela, o de Clarice. São, ao que parece, três monólogos, conforme já havia indicado. Em determinado momento, surge uma lista de objetos díspares seguida de considerações desconcertantes a respeito deles. Essa lista, estabelecida por Ângela, atravessa quase dezesseis páginas do livro (108 a 123), sendo, portanto, difícil reproduzi-la na íntegra. Apesar de bizarra, ela não se localiza totalmente fora do sentido desse escrito e do projeto clariceano. Vejamos apenas o primeiro “objeto” dessa lista:

Ângela — “*Mulher coisa*”.

Eu sou matéria prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. [...] O olhar ganha então um tão terrível mistério que parece um vórtice de abismo (LISPECTOR, 1999, p. 109).

A imagem da matéria-prima, bruta, já foi abordada ao tratarmos da escultura de G. H. Aqui, parece ocorrer no mesmo sentido, como metáfora da palavra que busca eximir-se de ser expressiva. O vórtice relacionado à questão do feminino remete novamente ao hiato nas representações, do qual um dos nomes, em Lacan, é a mulher. Nesse ponto, Autor se pergunta, evidenciando a função de letra de Ângela: “Que seria de mim se não fosse Ângela? a mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra” (LISPECTOR, 1999, p. 110).

Há ainda referências a diversos outros escritos de Clarice, o que parece ser uma espécie de recusa da perda. O texto se mostra, nesse momento como uma coleção de fragmentos. Pode-se ler também nesse procedimento a maneira como a autora lida com os hiatos que compõem a escrita, extrapolando a intenção de produzir sentido.

Clarice parece atingir o ápice de seu intento na novela *A hora da estrela*. Este último texto agrega vários elementos que comparecem nos demais: mantém a fórmula de *Um sopro de vida*, em que um escritor do sexo masculino apresenta uma personagem feminina. Dessa feita, a personagem, contudo, parece possuir uma existência na realidade vivida pelo escritor; não é apenas efeito de sua criação como Ângela é para Autor. Macabéa, assim como Ângela, não parte em busca da coisa, mas é ela mesma a própria coisa. O opaco, o neutro e o inexpressivo, adjetivos com que se recobre a coisa em *A paixão segundo G. H.*, posicionam-se sobre a pele de Macabéa. O pouco e o exíguo são seus dotes.

A proposta de Clarice vai sendo conquistada progressivamente e é finalmente alcançada em *A hora da estrela*. Nesse último escrito, a autora consegue, a um só tempo, representar metaforicamente o ponto de chegada do processo de mutação sofrido pela escrita e revelar a própria estrutura desse processo, pois não só a anuncia, como a realiza.

Encontrando-se a personagem bem próxima do furo, da falta de representação, paradoxalmente, sabe-se mais de Macabéa que de outros personagens. A narrativa tragicômica possui diálogos, o que não ocorre em nenhum dos outros textos, atribuindo velocidade e leveza ao escrito. Há enredo com início, meio e fim, e a escrita não é fragmentada. O tema é o mínimo e o parco que representam Macabéa, mas o narrador afirma não escrever por causa dela e sim por motivo de “força maior”, ou por “força de lei”. A autora parece, contudo, apesar do trágico da história que conta, poder lidar com maior liberdade com a palavra, que se impõe com seu silêncio. É como se já houvesse constatado bastante os fatos da linguagem e pudesse agora parar de lutar com ela. Todo o livro dá a impressão de uma aceitação que não é resignação passiva, mas acordo entre o que a palavra pode e o ato da criação; a autora se coloca no nível da escrita, como se pode detectar na

seguinte passagem:

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 de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha e rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina.

Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra que não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela (LISPECTOR, 1999a, p. 19-20).

Macabéa é a coisa opaca da escrita. É o ponto de chegada. Diferencia-se, por exemplo, de G. H., que precisa abrir a passagem estreita através da barata difícil. A coisa precisa ser materializada na barata. Com o ovo, ocorre algo semelhante, conforme já indiquei. Água viva transforma a palavra em coisa com corpo, nervos, ossos. *Um sopro de vida* traz a coleção de coisas já mencionada. Macabéa é ela mesma a passagem e a chegada ao indizível, pois é a letra exígua que lhe faz borda e é a encarnação da falta. Nesse texto a autora não se inibe ao lançar mão da metáfora para falar da escrita que pretende e que, nesse momento, atinge. Os sons e os intervalos continuam comparecendo como aquilo que lhe interessa na linguagem: “Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona” (LISPECTOR, 1999a, p. 24).

A autora faz comentários e observações sobre sua própria escrita, que são, nesse caso, confirmados pelo que executa no

texto. Tomemos, por exemplo, o que é dito a respeito do fluxo textual, afirmação que vem confirmar a impressão que o leitor extrairá facilmente: “(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o inferno da liberdade. Mas continuarei.)” (LISPECTOR, 1999a, p. 37).

Após a afirmação de que a palavra é fruto da palavra, encontramos outra que confirma a ideia de que Macabéia é metáfora da linguagem buscada por Clarice, que é feita da palavra exígua, mas que encontra sua vitalidade justamente em sua pouca expressividade:

Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéia tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese: tinha sonhos esquizóides nos quais apareciam gigantescos animais antediluvianos como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta (LISPECTOR, 1999a, p. 60).

Apesar de pretender uma escrita que pode, com o auxílio da figura de Macabéia, ser denominada seca, a autor reconhece nela uma lascívia, prerrogativa daquilo que tem corpo, fato que parece vir ao encontro da manutenção da expressividade nesse escrito lado a lado com o despojamento já anunciado. Sua leveza parece depender do fato de ser orgânica. A morte de Macabéia é a culminância que indica a queda do objeto antes necessário para que, em torno dele, o texto pudesse se tecer. Após a queda resta o vazio do silêncio e a possibilidade do novo escrito que, para Clarice, não se efetivou.

Clarice Lispector parece, nesse recorte de sua obra, ter trilhado o seguinte percurso: em “O ovo e a galinha” e *A paixão segundo G. H.*, a autora faz a eleição de objetos que ocupam

o lugar da coisa, que não pode ser dita. Tais objetos se aproximam a tal ponto da coisa que adquirem a função de transpor parcelas do indizível para o campo da escrita. Podem ser comparados, nessa medida, com a noção lacaniana de letra. Em *Água viva*, a autora não destaca nenhum objeto. Em *Um sopro de vida*, a personagem Ângela encarna a letra, com a mesma função dos objetos anteriormente citados. Finalmente, em *A hora da estrela*, presenciamos, com a vida e a morte de Macabéa, a queda do objeto e a ascensão do significante, a partir da qual a escrita traz em si a própria perda. A queda do objeto Macabéa representada pela escrita não se realiza apenas com a cena da morte. Macabéa é perda desde o início. Tudo nela é falta e queda.

Os arranjos através dos quais Clarice faz enfim conviverem as duas dimensões, da linha e da entrelinha, da presença e do vazio, revelam que seu estilo tem relação com o corte que, no mesmo golpe, institui uma escrita e define o campo do impossível que a causa.

Se, em *A paixão segundo G. H.*, o indizível fica enredado no centro de uma teia de expressividade, que nomeei de novelo em torno do furo do real, proponho que Clarice atinge o ápice de seu estilo na novela *A hora da estrela*. Vimos que os nomes do indizível, utilizados nos outros escritos, se referem, neste, diretamente à personagem. O opaco está em sua própria pele apesar de surpreender com sua vitalidade. A intenção de humildade como técnica se cumpre com *A hora da estrela*, que consegue, vale repetir, a um só tempo, representar metaforicamente o ponto de chegada do processo de mutação sofrido pela escrita, e revelar os meandros desse processo, pois não só a anuncia, mas a realiza.

Macabéa é a personagem de Clarice que se posiciona mais perto do indizível. Ela é a coisa opaca da escrita, é a prova de que Clarice abre mão da tentativa de fixar o objeto no corpo

do texto e, finalmente consegue, a partir da figura do exíguo, aproximar-se da coisa. É, finalmente, pela via do resto que sua escrita chega ao ponto de interrupção. . Em função disso, proponho designar o riquíssimo estilo da última Clarice, de estilo do resto. Também é possível, conforme fomos verificando passo a passo, desde os seus textos mais antigos, nomeá-lo de estilo da vibração, estilo do excesso, estilo das entrelinhas, ou, ainda, estilo do indizível.

REFERÊNCIAS

De Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. p. 49-59.

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

_____. *Para não esquecer.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

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

_____. A imitação da rosa. In: _____. *Laços de família.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 34-53.

DEMAIS REFERÊNCIAS:

ALLOUCH, Jean. *Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar.* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. A beleza humilde e áspera. In: _____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 7-89.

BANDEIRA, Manuel. O cacto. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993. p. 127.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *Le neutre*. Paris: Seuil, 2002.

_____. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: NUNES, Benedito (Coord.). *A paixão Segundo G. H.* Edição Crítica. São Paulo: Alca XX/Scipione Cultural, 1997. p. XX

CANGI, Adrián. Imagens do horror, paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003, p. 141-171.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

_____. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Fale, 2000.

_____. O sopro Clarice. *Transfinitos: identificação e angústia*. Belo Horizonte: Aleph, 2000. p. 127-140.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989.

_____; _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989.

_____; _____. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____; _____. (Orgs). *A força da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio. (Orgs). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.

CIXOUS, Hélène. *Vivre l'orange / To live the orange*. Fiction. Lecture bilíngüe. Paris, Ed. Des Femmes, 1979. 116 p.

_____. Ensaí. L'approche de Clarice Lispector. Se laisser lir (par) Clarice Lispector. — A paixão selon G. H. *Poétique*. Re-

vue de théorie et d'analyse littéraires. Paris, Seuil, 1979.

———. Ensaí. Clarice Lispector titane délicate. Journal. *La quinzaine littéraire* 9 (número spécial – Écrivains du Brésil). Paris 16-30, abril de 1987.

———. *L'heure de Clarice Lispector*. Précédé de *Vivre l'orange*. Paris, Ed. Des Femmes, 1989.

ESCOLA LETRA FREUDIANA. *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, ano XVII, n. 26, 2000.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. vol. IV e V: A interpretação dos sonhos.

———. vol. XIV: O inconsciente. p. 185-245.

———. vol. XVIII: O mal-estar na civilização. p. 81-171.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. Cronologia. In: NUNES, Benedito (Coord.). *A paixão segundo G. H.* Edição Crítica. São Paulo: Alcca/Scipione Cultural, 1997.

KILLEEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible: Jabès, Duras, Blanchot*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

LACAN, Jacques. *O Seminário*, livro 7: A ética da psicanálise. Tradução de Antônio Quinet Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. *O Seminário*, livro 17: O avesso da psicanálise. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *O Seminário*, livro 20: Mais, ainda. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Tradução de José Martinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

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

_____. O seminário sobre 'A carta roubada'. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.

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

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-533.

_____. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 749-775.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 807-842.

_____. A psicanálise e seu ensino. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 438-460.

_____. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-25.

MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí: Inijuí, 1998.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa/ UFMG, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola brasileira de psicanálise, 2000.

MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. *O limite da linguagem: a dimensão do impossível na escrita de Clarice Lispector*, 2000. 198f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Línguas e letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2000.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001. Série Folha explica.

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra*. Tradução de Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Introdução. In: _____ (Coord.). *Clarice Lispector: A paixão segundo G. H.* Edição Crítica. São Paulo: Alcca XX/ Scipione Cultural, 1997.

ORELLANA, Jorge Baños. *De l'hermetisme de Lacan: Figures de Transmission.* Tradução de Annick Allaire-Duny. Paris: Epel, 1999.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

_____. Questões de estilo. In: BARBOSA, M. H. S.; BECKER, P. (Orgs.). *Questões de literatura.* Passo Fundo: UPF, 2003. p. 95-102.

_____. O estilo na escritura de Roland Barthes. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Org.). *Barthes e a crítica contemporânea.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 145-162

PRADO JR., Plínio W. *O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. Remate de males.* Campinas, n. 9, p.21-29. 1989.

RÉTIF, Françoise (Org.). *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XX^{ème} Siècle.* Paris: L'Harmattan, 2004; Budapeste: Harmattan Könyvesbolt, 2004; Torino: L'Harmattan Italia, 2004.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice.* São Paulo: Annablume, 2002.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almeida, 1979.

VIDAL, Eduardo et al. A transmissão de um estilo. *Escola Letra Freudiana*. Rio de Janeiro: ELF. Anual. Ano IX, nº 7/8, p. 131-136.

_____. *O estilo é o objeto*. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 69-79.



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Av. Fernando Ferrari, 514 - CEP 29075-910 - Goiabeiras - Vitória - ES

Tel: (27) 3335 7852 ediufes@yahoo.com.br - livrariaufes@npd.ufes.br