

Sabrina Perpétuo Ferreira

**CLARICE LISPECTOR**  
**BIOGRAFEMA, O ESTRANHO E A LETRA**

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Sabrina Perpétuo Ferreira

**CLARICE LISPECTOR**  
**BIOGRAFEMA, O ESTRANHO E A LETRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Orientadora: Profa. Dra. Vania Maria Baeta Andrade.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L791a.Yf-c      Ferreira, Sabrina Perpétuo.  
Clarice Lispector [manuscrito] : biografema, o estranho e a  
letra / Sabrina Perpétuo Ferreira. – 2014.  
132 f., enc.: il., fots (p&b)  
  
Orientadora: Vania Maria Baeta Andrade.  
  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
  
Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.  
  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Letras.  
  
Bibliografia: f. 124-132.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Água viva – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Sopro de vida – Crítica e interpretação – Teses. 3. Biografia (como forma literária) – Teses. 4. Psicanálise e literatura. – Teses. 5. Narrativa (Retórica) – Teses. 6. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Andrade, Vania Maria Baeta. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

Dissertação intitulada *Biografemas - entre o estranho e a letra de Clarice Lispector*, de autoria da Mestranda **SABRINA PERPÉTUO FERREIRA**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

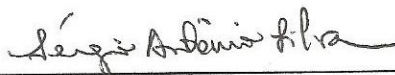
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vânia Maria Baeta Andrade - UFMG - Orientadora



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva - UEMG

  
Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de maio de 2014.

**Para Dan, meu amado:**

*“Nada tenho para te dizer, a não ser que esse nada, é para você que o digo”.*

## AGRADECIMENTOS

*“Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida”.*

Daniel: meu eterno companheiro, por viver comigo e me fazer sentir que *quando se ama não é preciso entender o que se passa lá fora, pois tudo passa a acontecer dentro de nós.*

Elzira: minha tia, amiga, companheira de todas as horas, de todas as leituras e histórias, porque tornou possível meu encontro com os livros e com a vida.

Elizete: minha mãe, por ser simplesmente e sempre minha amada.

Rinaldo: meu pai, pela presença-ausência que sempre me tocou.

Vania Maria Baeta Andrade: minha orientadora, por me proporcionar a *pulsão da escrita, a luz preferida, a chave de ler-ver o indizível.*

Patrícia, Rodrigo e Rogério: meus irmãos, porque *suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca.*

Gabriel, Caio e Arthur: meus sobrinhos-anjos, por serem as *Fontes da Alegria.*

Família: meus avós, tios e primos, por compartilharem comigo os laços de amor e dor, *laços de família.*

Lucia Castello Branco, Sérgio Antônio Silva e Cinara Araújo: *cantores de leitura* que disseram *sim, o sim leve e inocente da leitura*, que compartilharam comigo o pensamento e o *atrás do pensamento.*

*Minhas queridas:* Erica, Ana Elisa, Paulinha, Camila, Sarah, Milene, Carol, amigas que mesmo distantes são sempre lembradas por serem eternamente sorriso, simplicidade e saudade.

Amigos do mestrado e da FALE, meu *chão de letras* preferido: Fernanda Gontijo, Ana Carolina Evangelista, Aline Correa, Carolina Isabela, Maria Fernandina Batista, Tatiane Souza, Maria Noviello, Maraísa Labanca, Júlia Machado, Júlia Panadés, Maria Helena, Bárbara Guatimosim, Vera Valadares, Janaína de Paula, Lídia Santos e tantos outros amigos-nomes, letras-anjos que atravessaram meu caminho e me ajudaram a dar esse passo.

Faculdade de Letras da UFMG, PÓS-LIT e CAPES REUNI: por terem viabilizado esta dissertação.

Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro de vida. Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se a boca na boca do outro e se respira. E a outra recomeça a respirar. Essa troca de aspirações é uma das coisas mais belas que já ouvi dizerem da vida. Na verdade a beleza deste boca a boca está me ofuscando.

Clarice Lispector. *Água viva*.

## RESUMO

Este trabalho nasceu da recorrente questão de Clarice Lispector “ser ou não ser autobiográfica”. A partir da obra clariciana e mais especificamente de *Água viva* e *Um sopro de vida*, consideramos o *biografema* como o traço que liga a obra à vida da autora, as marcas de seu ato de criação. Com a leitura dos biógrafos e outros estudiosos que analisaram sua obra, adotamos para nosso trabalho a noção de *biografema*, concebida por Roland Barthes, relacionando-a às noções de *estranho* e de *letra*, desenvolvidas, respectivamente, por Sigmund Freud e Jacques Lacan. A aproximação dessas três noções nos guiou pelos caminhos da escrita de Clarice, iluminando os biografemas que se destacam de sua obra e que apresentamos nesta dissertação.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, Biografema, Estranho, Letra.

## RÉSUMÉ

Ce travail est né de la récurrente question de Clarice Lispector “être ou ne pas être autobiographique”. À partir de l’oeuvre claricienne et plus particulièrement de *Água viva* et *Um sopro de vida*, considérons les *biographèmes* comme le trait qui relie l’oeuvre à la vie de l’auteure, les marques de votre acte de création. Avec la lecture des biographes et d’autres chercheurs qui ont analysé sa oeuvre, pour notre travail nous adoptons la notion de *biographème*, conçu par Roland Barthes, il relatives aux notions de *étrange* et de *lettre*, développés respectivement par Sigmund Freud et Jacques Lacan. L’approche de ces trois notions nous a guidés par des chemins de l’écriture de Clarice, illuminant les biographèmes qui mettent en évidence dans leur oeuvre et que nous vous présentons dans ce travail.

**Mots-clés:** Clarice Lispector, Biographèmes, Étrange, Lettre.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – <i>Clarice</i> .....	118
Fotografia 2 – <i>Amor</i> .....	119
Fotografia 3 – <i>Mãos</i> .....	120
Fotografia 4 – <i>Máquina de escrever</i> .....	121
Fotografia 5 – <i>Olhar</i> .....	122

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – BIOGRAFEMA.....</b>	<b>17</b>
MORTE.....	17
VIDA.....	22
ESCRITA.....	28
LEITOR.....	32
CORPO.....	35
<b>CAPÍTULO II – O ESTRANHO .....</b>	<b>45</b>
<i>UNHEIMLICHE</i> .....	45
QUE VEM À LUZ.....	52
TRAVESSIA.....	57
O DUPLO.....	63
EFEITOS.....	70
OLHAR.....	76
<b>CAPÍTULO III – A LETRA.....</b>	<b>81</b>
AMOR.....	81
O <i>UM</i> .....	85
CONCEITO.....	91
<i>L'ÉTRANGE</i> .....	96
EXPERIÊNCIA-LIMITE.....	102
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>107</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

*Vida, vida recoberta em um véu de melancolia. Morte: farol que me guia em rumo certo. Sinto-me magnífico e solitário entre a vida e a morte.*  
(CLARICE LISPECTOR)

Entre a vida e a morte. Um sopro. *Um sopro de vida*. Começamos esta escrita não exatamente pelo meio, como geralmente é feito por Clarice ao começar suas histórias, mas partamos do entre: entre dois significantes – vida e morte. Pois é justamente nesse entre-lugar magnífico e solitário, ou nessa “entre-vista”, que será possível descobrir o espaço revelador da vida enquanto “bio” corpo – e da morte enquanto “amorte”<sup>1</sup> – em ponto de amor e morte.

Vida e morte. Esses são os significantes privilegiados nesta dissertação, eles abrem caminho para outros: *bio, biografema, amor, estranho e letra. Um sopro de vida e Água viva* são os livros de Clarice Lispector que utilizaremos como referencial; contudo, isso não exclui a possibilidade de trabalharmos com outros títulos da autora, mesmo porque estamos considerando aqui a letra de Clarice como um dos objetos de estudo.

Ao perquirir a vida, a *bio*, os biografemas na obra de Clarice, importa-nos também investigar o papel da morte em sua obra, uma vez que ela se faz tão presente quanto a vida. Escolhemos, pois, Roland Barthes para pensarmos no estatuto da morte, já que os estudos sobre a noção de biografema partiram também desse mesmo autor. Como se sabe, antes de tratar da vida, da *bio*, Barthes abordou a morte, em “A morte do autor”, por exemplo. Trazer à tona “a morte do autor” torna-se ainda mais relevante ao levarmos em conta que, em *Um sopro de vida*, lemos a escrita de um Autor que aborda a morte, que aborda a própria morte.

Esta dissertação apresenta a convergência de ideias de estudos iniciados por nós em trabalhos anteriores sobre a obra de Clarice<sup>2</sup>. O que almejamos agora é abordar a noção de biografema, tal qual a pensou Roland Barthes, perquirindo, no movimento escritural de

---

<sup>1</sup> Neologismo criado por Jacques Lacan, articulando amor e morte: “J’écrirai ça: *l’amort*”. (Cf. LACAN. *Le moment de conclure*. Séminaire 1977-1978. Leçon du 17 janvier 1978. Paris: Éditions de l’Association Lacanienne Internationale – Publication hors commerce.) Essa ideia também pode ser encontrada no texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, na expressão utilizada por Lacan: *Jeu de la mourre*. (LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein*. LACAN. *Outros escritos*, p. 198.

<sup>2</sup> O primeiro trabalho refere-se à pesquisa de Iniciação Científica (PIVIC – UFOP), “Literatura e Psicanálise: um trabalho de citação”, concluída em 2009, sob a orientação da Profa. Dra. Vania Maria Baeta Andrade. Nesse contexto, a obra de Clarice Lispector e, particularmente, *Um sopro de vida*, impôs-se como objeto de estudo privilegiado para pensar algumas noções fecundas na interseção entre esses dois campos do saber: a Literatura e a Psicanálise. O segundo trabalho refere-se à Monografia apresentada no fim do curso para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto, sob a orientação da Profa. Dra. Vania Maria Baeta Andrade.

Clarice, as correspondências entre a noção de biografema e de outras duas noções reconhecíveis na criação clariciana – o estranho e a letra, que, para nós, apresentam semelhanças ou pontos de articulação em comum.

Para identificarmos as possíveis correspondências, buscamos, inicialmente, o apoio conceitual de biografema, neologismo criado por Roland Barthes (1971). Abordaremos a noção de letra como foi trabalhada por Jacques Lacan ao longo de sua obra e, principalmente, no texto “Lituraterra”, onde a letra é tomada como litoral, entre o Real e o Simbólico; e, ainda, apresentaremos a relação entre o estranho e o familiar, tal qual trabalhada por Sigmund Freud no artigo “*Das Unheimliche*” – “O estranho”.

No desenvolvimento desta dissertação, dispensamos cuidado especial na utilização dos conceitos advindos da teoria psicanalítica, no sentido de não incorrer no equívoco reducionista de uma psicanálise aplicada à literatura. Ou seja, não se trata de fazer uma interpretação da obra clariciana, mas de colocar lado a lado, no viés da correspondência<sup>3</sup>, duas práticas singulares da letra: a literatura e seus teóricos, a partir de Clarice; a psicanálise e seus teóricos, a partir de Freud e Lacan.

Esta escrita também tem como fonte teórica privilegiada o livro de Ana Maria Portugal – *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, resultado de sua tese de doutorado; o livro de Ruth Silviano Brandão intitulado *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* bem como o livro de Lucia Castello Branco *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Eles são preciosos por apresentarem o viés psicanalítico relacionado ao trabalho da criação literária, relevando a escrita, o estranho e a letra. Nesse sentido, destacamos novamente o cuidado advindo da teoria psicanalítica, conforme trabalhado pelas autoras acima citadas: a psicanálise terá o papel de abrir ainda mais a obra e não o de aprisioná-la a uma grade teórica.

Ressaltamos, sobretudo, a relevância da obra de Roland Barthes na trajetória desta escrita, pois, como poderá ser notado, ela nos acompanha do começo ao fim. Seguimos seus passos, utilizando suas palavras e ideias inscritas em textos e livros como “A morte do autor”; *Sade, Fourier, Loyola; Roland Barthes por Roland Barthes; O prazer do texto; O óbvio e o obtuso: ensaio críticos III; A câmara clara: nota sobre a fotografia*.

Julgamos que a relevância desta dissertação deve-se à ideia de conceber o conceito de estranho, assim como de letra, nas relações entre Literatura e Psicanálise, como

---

<sup>3</sup> Chamamos a atenção aqui à ideia de que a “correspondência” tem a acepção tanto do verbo “corresponder”: apresentar similitude, equivalência, semelhança, conformidade; como também, à acepção de troca de cartas/letras: a letra psicanalítica e a letra clariciana, por exemplo. Ou mesmo a letra daquele que lê/escreve com a letra clariciana, freudiana, lacaniana, etc.

uma “função de litoral, numa disjunção e, ao mesmo tempo, implicação dos dois campos, marcando a impossibilidade de uma superposição”<sup>4</sup>. Ou: “o estranho como limite-letra-litoral entre psicanálise e literatura”<sup>5</sup>. Nosso objetivo é o de contribuir para a renovação das abordagens teóricas sobre a obra de Clarice, tendo em vista, principalmente, a crescente atenção dirigida às novas<sup>6</sup> biografias sobre a autora e às releituras das biografias anteriores<sup>7</sup>.

Pensamos que, apesar do vasto estudo teórico sobre a obra de Clarice, estudos recentes têm ampliado e nos servido de apoio para novas possibilidades de leitura e abordagem sobre seus textos. Pretendemos caminhar na direção de estudos que se diferenciam da atenção às manifestações da epifania, do sublime e da crítica feminista. Contudo, a presente pesquisa não exclui o terreno já percorrido. Focalizaremos a obra da autora seguindo a temática da criação biográfico-literária e dos aspectos dela decorrentes, privilegiando o estranho, a letra e o biografema.

Alguns fragmentos da obra de Clarice, os quais tocam nas raias da autobiografia, nos fizeram indagar sobre esse gênero e, a partir daí, propor os biografemas como traços que ligam a vida e a obra da autora. Tomemos como exemplo um trecho de *Água viva*: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 35)<sup>8</sup>. Em *Um sopro de vida*, lemos o seguinte fragmento do Autor, personagem-narrador: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (USV, p. 20).

A questão autobiográfica é, portanto, recorrente na obra de Clarice. No entanto, nota-se que a referência a esse gênero é sempre acompanhada de uma negativa. Embora saibamos que a obra de Clarice não é autobiográfica, sentimos necessidade de, assim como ela, que insiste em marcar esse “não ser autobiográfico”, explicar teoricamente as implicações desse gênero.

Ao refletir a respeito das questões do gênero autobiográfico, buscamos os estudos de Phillipe Lejeune. No livro *O pacto autobiográfico*<sup>9</sup>, Lejeune define o que é autobiográfico, o que está à volta dessa “vida de tal individualização”, a qual, na escrita de Clarice, sempre aparece como negação.

<sup>4</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 26.

<sup>5</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 26.

<sup>6</sup> Referimo-nos aqui à biografia de MOSER. *Clarice: uma biografia*; e à de GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*.

<sup>7</sup> Referimo-nos aqui à biografia de GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*. BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*; FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*.

<sup>8</sup> A partir deste momento, as citações da obra de Clarice Lispector constarão no corpo do texto, entre parênteses, com as siglas USV para *Um sopro de vida*, AV para *Água viva*, seguidas das respectivas paginações.

<sup>9</sup> A tradução brasileira abrange os três livros em que Lejeune trata da autobiografia. Além do primeiro, a tradução abarca *O pacto autobiográfico (Bis)* e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*.

Repetimos agora o fragmento de *Água viva*: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 35). Nota-se aí, mais uma vez, a recorrência da ideia negativa em relação à autobiografia; no entanto, o que importa agora, e o que dará seguimento ao nosso estudo, é o destaque dado à palavra “autobiografia”. O destaque nos conduz, justamente, ao corpo da palavra “autobiografia” – “bio” – que, por sua vez, nos conduz ao seu sentido grego: “‘bios’ não significa o vivido, mas a vida no que tem de mais orgânico: o *corpo*”<sup>10</sup>.

Com François Dosse, concebemos que esses significantes deixam entrever fragmentos essenciais de “si mesmo”, mais para desvelar uma parte de “si” em desaparecimento. O sujeito que aí transparece nada mais é do que um efeito de linguagem; portanto, não se trata de uma referência a uma natureza extratextual. O que se pretende, pois, é antes de tudo um efeito-Clarice como “imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais apenas alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações”<sup>11</sup>.

Clarice escreve com o corpo, trabalha em ruínas, com restos, rastros e fragmentos. Esse é o modo pelo qual Clarice escreve sua dura escritura. Nos restos de ficção de Clarice, na “perda de identidade”, na fuga continuada, seja na vida, ou na obra, nos significantes, nas escolhas e repetições dos mesmos ou de sua forma escritural, identificamos um ser-obra, com seus biografemas.

O biografema, portanto, como objeto principal desta pesquisa, será trabalhado no primeiro capítulo. Com Roland Barthes em *Sade, Fourier e Loyola*, entendemos que a noção de biografema refere-se aos pequenos detalhes de um indivíduo, os quais por si só podem dizer muito ou dizer um nada a seu respeito: um rasgo, um traço, um passo, um não. O biografema, segundo François Dosse, surgirá a partir de uma relação com o desaparecimento, com a morte, “a uma evocação possível do outro que já não existe”<sup>12</sup>. Barthes propõe uma evocação por meio de um detalhe distanciador e revelador de uma singularidade: “O biografema não se define nunca. Não cabe sequer numa definição. Trata-se, pois, de um bom objeto, diferentemente da imagem, ele não adere, não é pegajoso, mas desliza...”<sup>13</sup>.

Note-se que, assim como poderemos identificar no biografema seu caráter de deslizamento, desaparecimento e evocação do outro, será possível encontrar tais

<sup>10</sup> GAILLARD. Roland Barthes: le biographie sans la biographie, p. 87, apud DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>11</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>12</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 306.

<sup>13</sup> GAILLARD. Roland Barthes: le biographie sans la biographie, p. 87, apud DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 306.

características também no *Unheimliche*, descrito no artigo de Freud intitulado, na Edição Standard Brasileira, como “O estranho” (1919). A partir da ambiguidade do termo *Unheimliche*, tentaremos demonstrar, no segundo capítulo, as correspondências entre as noções estudadas. Destacamos o ponto do artigo em que Freud evidencia a raiz de ambas as palavras – *Unheimliche* e *Heimliche* –, ou seja, *das Heim* (casa, lar), referindo-se a tudo o que é íntimo, conhecido e familiar. Logo, Freud demonstra, na raiz da palavra, que o *Unheimliche*, de tão íntimo-familiar, chega ao secreto, estranho, assustador. Portanto, ambas as palavras, embora entendidas em sentidos opostos, trazem no coração a casa, o lar (*Heim*). Ainda, avançando na análise, Freud encontra, no dicionário da Língua Alemã, *Wortebuch der Deutschen Sprache* (1860), de Daniel Sanders, a seguinte definição do *Unheimliche*: “*Unheimliche* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”<sup>14</sup>.

É exatamente disso que iremos tratar no segundo capítulo: faremos uma leitura do artigo de Freud, “O estranho”; da novela *O homem da areia*, de E.T.A Hoffmann; como guia de leitura, utilizaremos o livro de Ana Maria Portugal *O vidro da palavra*, e o de Ruth Silviano Brandão *Mulher ao pé da letra*, a fim de apresentarmos o que consideramos como o estranho na letra de Clarice.

Em *Um sopro de vida*, na travessia do Autor em direção ao seu outro, perceberemos também a ocorrência de um movimento semelhante ao do *Unheimliche* – algo que estava oculto, no escuro, embora devesse permanecer aí, veio à luz: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela porém vem à luz. A tenebrosa escuridão de onde emerjo” (USV, p. 73).

Notaremos o movimento de travessia do Autor em direção ao seu outro, esse outro que é Ângela Pralini: sua criação, seu sopro, seu anjo (*ange*), o *ser da linguagem* como o *puro exterior*. Com Foucault, em *O pensamento do exterior*, trabalharemos a ideia sobre esse *ser da linguagem*: “Agora se sabe que o ser da linguagem é a visível desaparecimento daquele que fala”<sup>15</sup>. Seguindo essa estranha direção, será possível perceber que, no fragmento de *Um sopro de vida* acima citado, o Autor, no meio de sua escrita (USV, p. 73), aponta para o desaparecimento daquele que fala, desaparecimento esse que é condição de possibilidade para que o “exterior” se torne visível.

O Autor manifesta-se como sendo um *Eu e Ângela*, *Eu e o Outro somos* – esses são os traços do seu desaparecimento. Se observarmos o trajeto do Autor, seu trajeto circular, perceberemos que ele caminha, pois, rumo ao desaparecimento. À medida em que ele vai,

<sup>14</sup> FREUD. O estranho, p. 281.

<sup>15</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 70.

gradativamente, desaparecendo, a voz de Ângela vai se sobrepondo. E, se o ser da linguagem é a visível desapareição daquele que fala, então, Ângela é a pura visibilidade do ser da linguagem. É, portanto, sobre isso que iremos tratar no terceiro capítulo – o ser da linguagem, a letra.

Ângela Pralini, veremos, é o ser da linguagem do “exterior”, é a criatura *Unheimlich* (estranha-familiar) do Autor. Trata-se de um “anjo” ao “pé da letra”, capaz de elevar o Autor entre pontos opostos – o de despertá-lo e o de interromper sua vida: “Elevo-me na fonte seca e na luz fria” (USV, p. 16).

Vale ressaltar ainda que Ângela, tal qual está inscrito na noção de biografema, também não pode ser definida em palavras, sempre escapa. Ângela é anjo; é *lettre* – carta/letra; é o outro do Autor, é estranha-familiar (*l'étrange, l'étrangère*); é ao pé da letra (*lettre*); é ser-letra-anjo (*l'êtr'ange*). Com Ana Maria Portugal, lemos como se dá o deslizamento do *Unheimliche*: o estranho, o ‘estranjo’, é letra-anjo. Estamos no limite-letral do *Unheimliche*. Ultrapassamos o *estranho-familiar* e descobrimos os biografemas na letra de Clarice.

As noções aqui trabalhadas – biografema, estranho e letra, nos farão percorrer, portanto, um mesmo movimento: elas estão a deslizar, a fugir continuamente, a ser sendo singular, secreta, em ponto de grafema, de letra – “é”<sup>16</sup>, e, no entanto, vêm à luz.

Tendo destacado os pontos de correspondência desta escrita e, ao mesmo tempo, tendo apresentado nossa vontade de contribuir com temáticas pouco trabalhadas sobre a obra de Clarice – biografema, estranho e letra –, deixamos *aberto* um convite de leitura e de pensamento. Desejamos que tenham a bondade de nos acompanhar, neste passo de leitura, com o corpo e com amor.

---

<sup>16</sup> Fazemos referência aqui ao “é”, o “é da coisa” sobre o qual Clarice escreve em vários momentos de sua obra, como por exemplo, em *Água viva*: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (AV, p. 9).

## CAPÍTULO I – BIOGRAFEMA

*Eu, se não me falha a memória, morrerei.*  
(CLARICE LISPECTOR)

### Morte

“Quero escrever movimento puro”, esse é o fragmento que abre a escrita de *Um sopro de vida (pulsações)*. Trata-se de uma escrita que pede licença para “escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra” (USV, p. 14), trata-se de um livro que deseja “prescindir de ser discursivo” (USV, p. 14) e que almeja “esquecer-se de si mesmo” (USV, p. 15). Nesse momento, em 1974, Clarice Lispector começa a escrever um de seus últimos livros. Nesse momento, um pouco antes de sua morte, Clarice sabia já que “escrever é perigoso” (USV, p. 15), é “uma pedra lançada no poço fundo” (USV, p. 15).

Clarice, atravessada pela escrita, sabe também que se há perigo nesse poço há ainda os prazeres do jogo – pois a escrita é feita, como certa vez disse a escritora portuguesa, Maria Gabriela Llansol, “no intervalo dos afectos entre os prazeres do jogo e os perigos do poço”<sup>17</sup>. Sobre os prazeres de Clarice, podemos destacar o prazer de fazer indagações.

“Escrevo ou não escrevo?” (USV, p. 14), eis aí uma das primeiras indagações feitas pelo Autor, o personagem-narrador, de *Um sopro de vida*. Na primeira parte do livro, uma espécie de prólogo, esse Autor nos revela um sopro, seu suspiro, sua inspiração e, talvez, sua última respiração, pois se trata da tentativa de salvar uma vida: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (USV, p. 13).

É a morte que faz. Essa é a descoberta do Autor. A descoberta de que é a morte que faz, que faz viver, que faz escrever. O Autor revela ainda que essa descoberta não acontece sem medo, ele se indaga: “Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer” (USV, p. 21). No entanto, ele percebe que chegou o instante de aceitar a morte. A morte do autor:

É. Mas parece que chegou o instante de aceitar em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer. Tenho que começar por aceitar-me e não sentir o horror punitivo de cada vez que eu caio, pois quando eu caio a raça humana em mim também cai. Aceitar-me plenamente? é uma violentação de minha vida. Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue. (USV, p. 17)

---

<sup>17</sup> LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p.].

Nessa mesma direção, onde toda a palavra tem um coração que circula sangue, onde toda a palavra que circula sangue contém vida, lemos a formulação de Maurice Blanchot, no texto “A literatura e direito à morte”, de que a palavra, a linguagem é “a vida que carrega a morte e se mantém nela”<sup>18</sup>. Para ele, “na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte”<sup>19</sup>. Carregar a morte, beijar a morte, viver com a morte, esse é o laço que o Autor estabelece com a palavra. O Autor, na semelhança do que nos apresenta Blanchot, morre para dar vida à palavra, no entanto, trata-se de uma morte que o faz viver intensamente, e que o insere na árvore da vida, pois para ele, “é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida” (USV, p. 15). E por isso ele luta por alcançar – “Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente” (USV, p. 15).

Trata-se de um manuscrito iniciado em 1974 que foi entregue, em 1977, à sua amiga, Olga Borelli, e publicado em 1978. É um livro que aborda a vida e a morte do início ao fim. É “um livro de vida”, como escreve o Autor no início do livro, mesmo quando é da morte que se fala nesse começo – “um grito de ave de rapina”; “o beijo no rosto morto”. É um livro no qual a vida tem um traço fundamental, quando o Autor decide criar uma vida para salvar a sua própria – Ângela Pralini vem à luz. É um livro, em cujo final, a morte e o desejo de morrer retornam nas palavras do Autor: “‘Quero morrer’ contigo de amor” (USV, p. 157).

Vida e morte. Esses são os significantes privilegiados por nós nesse livro. Ao perquirir a vida, a *bio*, os biografemas na obra de Clarice, importa-nos também investigar o papel da morte em sua obra, uma vez que ela se faz tão presente quanto a vida. Escolheremos, pois, Roland Barthes para pensar no estatuto da morte, já que nossos estudos sobre a noção de biografema partiram também desse mesmo autor. Lembremos ainda que, antes de tratar da vida, da *bio*, Barthes abordou a morte, como em “A morte do autor”. Trazer à tona “a morte do autor” torna-se ainda mais relevante ao levarmos em conta que, em *Um sopro de vida*, lemos a escrita de um Autor que aborda a morte, que aborda a própria morte.

“Vida, vida recoberta em um véu de melancolia. Morte: farol que me guia em rumo certo. Sinto-me magnífico e solitário entre a vida e a morte” (USV, p. 156). Assim fala o Autor de *Um sopro de vida* ao pensar sobre a morte. Tal qual o Autor reconhece o papel da morte como um guia, Blanchot acentua a importância da morte: “Somente a morte me permite

---

<sup>18</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 314.

<sup>19</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 314.

agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada”<sup>20</sup>.

Desaparecendo. Assim, o Autor aparece, a partir do seu desaparecimento e da sua morte. O Autor revela seu desaparecimento, enquanto narra sua morte, enquanto cria, enquanto dá vida ao seu personagem Ângela Pralini. E é também algo da ordem desse desaparecimento que escreve Michael Foucault, no ensaio “O que é um autor?”. Para ele, a escrita não trata de fixar um sujeito numa linguagem, trata-se justamente “de uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer”<sup>21</sup>.

Desse modo, atentos também ao fato de Clarice ter escrito esse livro perto de sua morte, retomamos o texto de Barthes, “A morte do autor”, no momento em que ele traz a indagação – “Quem fala assim?”<sup>22</sup>. Será o indivíduo Clarice Lispector, à beira da morte? Será a autora Clarice Lispector, atenta aos inovadores estudos sobre a linguagem? Será o narrador-personagem, o Autor?

Para responder a essa questão, convocamos novamente Barthes quando, na sequência do texto<sup>23</sup>, ele diz que será para sempre impossível saber quem fala:

Jamais será possível saber, pela simples razão de que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve<sup>24</sup>.

De acordo com Barthes, sempre foi assim: o “autor entra na sua própria morte, a escritura começa”<sup>25</sup>. Na escrita de Clarice, algo dessa ordem parece ressoar, quando ela faz seu personagem Autor desaparecer, morrer, enquanto mantém viva a escrita, dá vida à escrita. Assim, será mesmo impossível saber quem fala, pois, o sujeito que escreve, o autor, perde sua identidade, desaparece ao dar vida à escrita, ao esboçar “o preto-e-branco”, ou, o preto no branco, a letra no papel, o corpo da escrita.

A respeito do autor, notemos, a partir de Barthes, que a obra de Clarice também é perpassada por um certo momento da “ideologia capitalista”<sup>26</sup>, no qual a literatura, as biografias, os manuais de história e de literatura dão maior importância à pessoa do autor. Nesse momento, em que há uma preocupação em ligar a pessoa do autor à sua obra, reflete

<sup>20</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 312.

<sup>21</sup> FOUCAULT. O que é um autor?, p. 35.

<sup>22</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 57.

<sup>23</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 57.

<sup>24</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 57.

<sup>25</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 58.

<sup>26</sup> Cf. BARTHES. A morte do autor, p. 58.

Barthes: “A *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua confiança”<sup>27</sup>.

Talvez ciente dessas questões, e após ter sofrido dessa “ideologia capitalista” e até mesmo por estar atenta à crítica literária, Clarice escreve em muitos momentos que sua obra não é autobiográfica: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 35). “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (USV, p. 20).

Notemos que, nas últimas obras de Clarice – *Água Viva* e *Um sopro de vida*, ela nega a autobiografia, o “eu” pessoal, para dar lugar, ou para fazer atuar, como diria Barthes, a linguagem. Barthes relembra Mallarmé, o momento em que este previu a necessidade de pôr a linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário: “Para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista – atingir aquele ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’”<sup>28</sup>. Se para esses dois autores, Mallarmé e Barthes, a impessoalidade é um destaque ao escrever, lembramos que para Clarice a escrita também parece tocar nesse ponto: “a impessoalidade é uma condição” (USV, p. 17).

Barthes destaca dois pontos importantes sobre o autor. O primeiro ponto refere-se a uma das contribuições dadas pela linguística, aquela que mostra que a enunciação é um processo vazio que funciona sem precisar ser preenchida pela pessoa dos interlocutores. Para os linguistas, “o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para ‘exauri-la’”<sup>29</sup>. No segundo ponto, Barthes aponta a relação do autor com o tempo, ou seja, o Autor não é mais concebido como o passado do seu próprio livro, agora, um e outro colocam-se a si próprios numa mesma linha: “O escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escrita, (...) e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 58.

<sup>28</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 59.

<sup>29</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 60.

<sup>30</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 61.

Com Barthes, sabemos que um texto não liberta um único sentido, não é feito de uma linha de palavras, mas trata-se de “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”<sup>31</sup>. Barthes acrescenta ainda que o autor não é um Autor-Deus; para ele o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, nunca original e o seu poder será o de misturar as escritas<sup>32</sup>. Nesse sentido, pensemos no livro *Um sopro de vida*: temos nele, pois, a escrita de uma autora, Clarice Lispector, que cria um personagem, o Autor-narrador, que por sua vez cria outro personagem, Ângela Pralini. Além desses sujeitos que fazem parte da escrita do livro, não podemos nos esquecer da amiga de Clarice, Olga Borelli, que ficou responsável por organizar os fragmentos e publicar o livro, ou seja, de certa forma ela também exerceu o poder de “mesclar as escritas”<sup>33</sup>.

Agora, regressemos a Barthes, no ponto em que ele escreve sobre o afastamento do autor e sobre o texto se configurar como um tecido de citações, para relacionar esses apontamentos com *Um sopro de vida*. Observemos que esse livro se caracteriza por uma construção própria da *mise en abyme*<sup>34</sup>: trata-se de um livro cujo personagem principal, Autor-narrador, escreve um livro, no qual inventa uma personagem, Ângela Pralini, que, por sua vez, também escreve um livro. Nas palavras do Autor, podemos ler o seguinte fragmento: “Ângela não se conhece, e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela. Ela confunde em si o ‘para-mim’ e o ‘de-mim’! Se ela não estivesse abismada e paralisada pelo seu existir, ver-se-ia também de fora para dentro que era uma pessoa voraz” (USV, p. 30). Sobre esse processo, Carlos Mendes de Souza diz:

Assinale-se o processo das duplicações que se sucedem (num esquema similar ao da *mise en abyme*): o incompleto ‘trabalho de expiação’ vai suscitar a retomada de um sistema que é regido pelo modelo da ficcionalidade, mesmo quando se situa no mundo empírico. A vida pretende recriar uma vida anterior que se entrelaça inevitavelmente com a ficção. Como tem vindo a ser revelado no domínio dos estudos da teoria literária, a propósito da ficcionalidade e dos mundos possíveis<sup>35</sup>.

Ora, o que nos é apresentado em *Um sopro de vida*, é, pois, um livro dentro de um livro, dentro de outro livro. Um entrelaçamento. Uma vida dentro de outra vida, dentro de

<sup>31</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 62.

<sup>32</sup> Cf. BARTHES. A morte do autor, p. 62.

<sup>33</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 62.

<sup>34</sup> “A partir da obra de André Gide, o crítico Lucien Dällenbach define que a *mise en abyme* corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém”. DÄLLENBACH. *Le récit spéculaire*, p.18, apud PINO. *A ficção da escrita*, p. 160.

<sup>35</sup> SOUZA. *Clarice Lispector*, p. 482.

outra vida. Assim, “sucendo ao autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada”<sup>36</sup>. Barthes escreve, portanto, que “a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada”<sup>37</sup>.

Ele nos faz entender a partir desse entrelaçamento, entre um e outro, que a vida imita o livro, e será ele também quem nos dará a resposta à indagação que surge a partir dessa conclusão. Quem, então, se revela o ser total da escritura? Para Barthes, as escritas múltiplas, as variadas culturas, o emaranhado de citações se reúnem em um só lugar: no leitor. “O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal”<sup>38</sup>.

Barthes chama, então, a atenção para a importância do leitor que, não tendo biografia, história, psicologia, “é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”<sup>39</sup>. Nesse sentido, Barthes destaca que, “para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o mito, ou seja, o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”<sup>40</sup>.

Da morte, da morte do autor, seguimos para o leitor, para a vida – o leitor como leito de vida.

## Vida

A morte do autor nos lança para o nascimento do leitor. Para o nascer, para a vida. O fato é que, a partir da morte, seguimos um trajeto em direção à vida. A partir da morte do autor, ou talvez, até mesmo antes de depararmos essa morte na obra de Clarice, e principalmente em *Um sopro de vida* (assim poderíamos conceber o trajeto vida-morte), somos advertidos de como devemos ler, que tipo de leitores somos ou deveríamos ser. No livro *A descoberta do mundo*, encontramos a seguinte passagem: “O personagem *leitor* é um personagem curioso, *estranho*. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações

<sup>36</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 62.

<sup>37</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 62.

<sup>38</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 64.

<sup>39</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 64.

<sup>40</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 64.

próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor”<sup>41</sup>. Nota-se aí a inversão do mito a que Barthes se referia. A importância do leitor, o nascimento do leitor, na obra de Clarice é, portanto, um traço tão fundamental quanto a morte do autor. Em *Um sopro de vida*, lemos: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (USV, p. 21). No livro *A paixão segundo G.H.*, a escritora dedica a primeira página para destacar o papel do leitor:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria<sup>42</sup>.

Como vimos, o leitor para Clarice não deve ser um leitor qualquer, um leitor profano que quer apenas “gostar” (USV, p. 21), trata-se antes de um leitor-autor; A esse respeito podemos ler a indagação do Autor de *Um sopro de vida*: “Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?” (USV, p. 28). Ainda sobre a relevância do leitor, destacamos o estudo de Carlos Mendes de Souza. No livro intitulado *Clarice Lispector: figuras da escrita* há algo daquilo que Barthes dizia sobre o nascimento do leitor como possibilidade de devolver à escrita seu devir. Mendes de Souza, ao falar sobre o devir-mãe na obra de Clarice, ressalta que o leitor, a partir de um movimento dialético, é capaz de sustentar uma leitura autobiográfica, mas, sobretudo, que ele é também capaz de captar o devir. Vejamos:

Da parte do leitor impõe-se um movimento dialético que possibilita sustentar a leitura autobiográfica, ao permitir negar qualquer vinculação estritamente biografista derivacional relativamente à mãe que está fora do texto, e, ao mesmo tempo, transformar a implicação do biografema num impulso textualista intensivo – aquilo a que, numa perspectiva deleuziana, se chama devir. Não se trata de qualquer sorte de recuperação de ecos fantasmáticos, com contornos expressivos de impressão psicanalítica – o que, na verdade, não deixa de estar pressuposto –, mas, sobretudo, da captação de uma intensidade particularmente poderosa capaz de produzir efeitos no plano textual<sup>43</sup>.

De acordo com Mendes de Souza, o leitor é, portanto, capaz de sustentar a leitura autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, ele pode tanto negar o vínculo biográfico da obra,

<sup>41</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 79, grifo nosso.

<sup>42</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 5.

<sup>43</sup> SOUZA. *Clarice Lispector*, p. 486.

quanto optar por transformar a implicação do biografema num devir, “num impulso textualista intensivo”. Nesse segundo caso, o leitor não recupera os ecos fantasmáticos simplesmente para dar uma explicação da obra a partir da vida do autor, colocando a obra no divã. Ele pode, assim como o próprio autor, captar uma intensidade textual capaz de produzir efeitos no texto. Mesmo que exista alguma referência, alguma marca do autor, da vida do autor no texto, o leitor pode ir além dessa identificação e dessa interpretação da obra pela vida.

Tendo em vista a importância do leitor a partir da morte do autor, Foucault também relacionará a morte do autor ao apagamento dos caracteres individuais – negando ou retirando os signos de sua individualidade, de sua vida pessoal. Para ele, “a marca do escritor não será mais do que a singularidade da sua ausência”:

Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita<sup>44</sup>.

Foucault resgata o papel da morte nas narrativas e epopeias, quando morrer jovem significava perpetuar a imortalidade do herói. De modo diferente, ele relembra também as narrativas árabes, que tinham como motivação o pretexto, o adiamento da morte. Mais uma vez, a morte é mantida fora do círculo da existência. No entanto, para Foucault, a nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa destinada a conjurar a morte. “A escrita está agora ligada ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor”<sup>45</sup>. A obra, que tinha o dever de conferir a imortalidade, passou a ter o direito de “matar o autor”<sup>46</sup>.

Nessa mesma direção, encontramos na escrita de Clarice, ou seja, na fala das personagens dela e também em entrevistas da própria autora, o desejo de apagar esses caracteres individuais, suas individualidades, o “eu pessoal”, a vida pessoal. Trata-se de apagar uma vida individual em favor da vida singular, da escrita de um corpo singular, ou, como diria Gilles Deleuze, “essência singular: uma vida”<sup>47</sup>: “A vida de tal individualização se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro”<sup>48</sup>. Estamos, pois, em *uma vida, uma vida singular* e

<sup>44</sup> FOUCAULT. O que é um autor?, p. 36 - 37.

<sup>45</sup> FOUCAULT. O que é um autor?, p. 36.

<sup>46</sup> Cf. FOUCAULT. O que é um autor?, p. 36.

<sup>47</sup> DELEUZE. A imanência uma vida, p. 4.

<sup>48</sup> DELEUZE. A imanência uma vida, p. 4.

sobre esse *uma*, ou dizendo na direção de Lacan, sobre o *um*, podemos adiantar já que ele, o *um* assinala a solidão e articula-se à noção de escritura<sup>49</sup>.

Regressemos um pouco àquilo que diz respeito a outro aspecto da vida, naquilo que se relaciona com a vida pessoal, individual. O biógrafo Benjamim Moser localiza o seguinte trecho na obra de Clarice: “Fatos e pormenores me aborrecem”<sup>50</sup>. Segundo ele, a autora fez o possível, na vida e na escrita, para apagá-los<sup>51</sup>. No entanto, contraditoriamente, esse mesmo autor destaca em sua biografia que “poucas pessoas se expuseram tão completamente”<sup>52</sup>. Acontece que Moser, como pode ser visto ao longo de seu livro, enxerga na obra, nas personagens da escritora, a história e a vida da própria Clarice:

Através de muitas facetas de sua obra – em romances, contos, cartas e textos jornalísticos, na esplêndida prosa – uma personalidade única é dissecada sem descanso e revelada de modo fascinante naquela que é talvez a maior autobiografia espiritual do século XX<sup>53</sup>.

A respeito disso, parece-nos que não é da vida pessoal que trata a obra de Clarice, nem tampouco este estudo. Estamos tratando de uma obra, *de uma vida*, de uma escrita que expressa antes o desejo de não querer ser autobiográfica. Tomemos como exemplo um fragmento de *Um sopro de vida* já citado, quando o Autor diz: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico (...)” (USV, p. 20). Ainda sobre esse aspecto, lemos no livro *A descoberta do mundo*: “Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei”<sup>54</sup>.

Apesar de encontrarmos várias referências, tanto nos livros de Clarice quanto em entrevistas com a autora, negando essa escrita autobiográfica, ainda hoje, sabemos que é muito comum encontrarmos leituras e leitores que leem, que fazem uma leitura reducionista da obra, interpretando-a de acordo com a vida do autor, que identificam na obra a vida pessoal do autor. De acordo com Mendes de Souza, “existirá com certeza um desejo de fuga às identificações fáceis”<sup>55</sup>.

A respeito das questões do gênero autobiográfico não podemos negar a importância dos estudos de Phillipe Lejeune. No livro *O pacto autobiográfico*, Lejeune define

<sup>49</sup> No terceiro capítulo, no qual iremos abordar a noção de *letra* a partir da Psicanálise, trabalharemos melhor essa concepção do *um* lacaniano. Deixamos por ora apenas a indicação de uma possível articulação.

<sup>50</sup> MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 16.

<sup>51</sup> Cf. MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 16.

<sup>52</sup> MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 16.

<sup>53</sup> MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 16.

<sup>54</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 78.

<sup>55</sup> SOUZA. *Clarice Lispector*, p. 484.

o que é autobiográfico, o que está por volta dessa “vida de tal individualização”, a qual, na escrita de Clarice, sempre aparece como negação.

Assim Lejeune define o que seria autobiografia: “*Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência*, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”<sup>56</sup>. Atentemos para os grifos feitos por nós nessa definição e por duas categorias pertencentes a ela, as quais são absolutamente rigorosas, segundo Lejeune, para o gênero autobiográfico. Tais categorias referem-se à situação do autor e à posição do narrador, ou seja, o que está em jogo é que deve haver identidade entre o autor, o narrador e o personagem principal<sup>57</sup>.

Nesse sentido, bastavam apenas essas referências para sabermos que o “eu” em *Um sopro de vida* ou em qualquer outro livro escrito por Clarice não é autobiográfico. Suas personagens ou narradores não têm a mesma identidade da autora. Não ocorre em sua obra a intenção de honrar sua assinatura, ou seja, o que Lejeune caracteriza como “eu abaixo-assinado”. Pelo contrário, percebemos a existência da inscrição: o “eu não é autobiográfico”.

Comparemos agora a definição de Lejeune de autobiografia com uma citação de *Um sopro de vida*, que representa o modo de escrita clariciana, a fim de ratificarmos a ideia de que o “eu” que fala nesse texto “não é autobiográfico”:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. (USV, p. 20, grifo nosso)

Notemos, portanto, que se trata de uma escrita feita de fragmentos, em que ocorre uma junção das anotações feitas no presente, e não uma narrativa retrospectiva como se espera da escrita autobiográfica. Ao contrário do que ocorre numa escrita desse gênero, na qual uma pessoa real focaliza sua história individual e, principalmente, retrata sua personalidade, na obra de Clarice, encontraremos apenas vislumbres rápidos de seus personagens.

<sup>56</sup> LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 14, grifo nosso.

<sup>57</sup> Estamos considerando a definição trabalhada por Lejeune no livro *O pacto autobiográfico*, no entanto, vale apontar que o mesmo reconsidera essa definição ao fazer a releitura desse livro. Em *O pacto autobiográfico (bis)*, Lejeune afirma ter tomado uma posição normativa, absoluta e arbitrária nas questões do gênero autobiográfico. Inspirado pelo acréscimo que Serge Doubrovsky faz em seu quadro explicativo sobre o pacto autobiográfico, ele leva em consideração as ambiguidades que o termo “autobiografia” suscita e insere o termo “autoficção”. Cf. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 48 – 69.

Nessa mesma direção, veremos com Antoine Compagnon que, na história dos estudos literários, o ponto mais controverso é justamente o lugar que cabe ao autor<sup>58</sup>. Compagnon começa abordando aquilo que se refere à *intenção* para explicar as controvérsias com relação ao autor. Ele escreve: “Sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto”<sup>59</sup>. Ele expõe, então, duas ideias correntes para demonstrar o debate quando se fala no papel do autor: a ideia antiga e a moderna.

A ideia antiga circulava no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo<sup>60</sup> e “identificava o sentido da obra à intenção do autor”<sup>61</sup>. Os manuais de história literária e todo o ensino da literatura antigo concebiam, portanto, a explicação da obra sempre atrelada ao lado de quem a teria produzido, como se a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não uma confidência<sup>62</sup>.

Sobre a ideia da corrente moderna, Compagnon escreve que esta “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra”<sup>63</sup>. Ele cita as correntes do formalismo russo, do *New Critics* americano, do estruturalismo francês e chega aos tempos modernos (na nova crítica) dos anos sessenta, destacando a conferência de Foucault, intitulada “O que é um autor?” e o artigo de Barthes – “A morte do autor”:

Ao autor como princípio produtor e explicativo da literatura, Barthes substitui a linguagem, impessoal e anônima, pouco a pouco reivindicada como matéria exclusiva da literatura por Mallarmé, Valéry, Proust, pelo surrealismo, e, enfim, pela linguística (...). O autor cede, pois o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou da linguística, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora<sup>64</sup>.

Passamos a vislumbrar assim um trajeto: da vida à grafia, à escrita. O autor cede lugar, pois, à escritura. *Um sopro de vida*: a escrita – não uma escrita propriamente biográfica, mas biografemática.

---

<sup>58</sup> Cf. COMPAGNON. O autor, p. 47.

<sup>59</sup> COMPAGNON. O autor, p. 47.

<sup>60</sup> Cf. COMPAGNON. O autor, p. 47.

<sup>61</sup> COMPAGNON. O autor, p. 47.

<sup>62</sup> Cf. COMPAGNON. O autor, p. 50.

<sup>63</sup> COMPAGNON. O autor, p. 47.

<sup>64</sup> COMPAGNON. O autor, p. 50 – 5 l.

## Escrita

Sobre a escrita biografemática, trazemos aladas palavras de Pascal Quignard retiradas do livro de Ruth Silviano Brandão, *Minha ficção daria uma vida*:

As biografias imaginárias apresentam uma consistência e uma ordem que nos consolam do caos ou do conflito em que nos embrenhamos todo dia. Assim como as abelhas contam voltando à colméia, o trajeto que completaram até à flor marcando sua posição em relação ao sol, assim também nossa espécie parece escrupulosamente presa pela necessidade de uma regurgitação linguística de sua experiência<sup>65</sup>.

Na escrita de Clarice, percebemos que o trajeto realizado é diferente daquele que é constituído a partir das biografias imaginárias. Ou seja, se nas biografias há uma necessidade de uma “regurgitação linguística”, com a finalidade da construção do eu, para dar a ele uma consistência e para dar uma ordem ao caos, na escrita clariciana essa constituição não acontece, não está em causa. A relação que se tem com a linguagem não é para a construção de um eu, mas, sim, para dar vida à linguagem. Estar “presa pela necessidade de uma regurgitação linguística de sua experiência” é estar presa senão somente pela ou à linguagem.

Trata-se antes de um entrelaçamento, que tende ao desaparecimento daquele que escreve, do poeta, do autor, cedendo a iniciativa às palavras, à linguagem, assim como pensou Mallarmé. Trata-se, como afirmou Ruth Silviano Brandão, de uma relação “vida escrita que não se confunde com a biografia, como um registro biográfico, mas na relação metonímica do escritor com o ato mesmo de escrever, na esfera da grafia que se distancia da bio”<sup>66</sup>. Em *Água viva*, constatamos que o ato de escrever distancia-se da *bio*, da *bio* enquanto fatos vida. “Só não conto fatos de minha vida: sou secreta por natureza” (AV, p. 44). Na esfera da grafia, escreve-se ao correr das palavras<sup>67</sup>. Notemos, portanto, que, nesse momento, a “bio” foi apresentada como fatos da vida, das intimidades do autor.

Apontamos ainda outra questão suscitada pela última citação: o *ser secreta* seria algo de natural ou da natureza da própria escrita? Ela, a escrita, por sua própria natureza, secretaria (no sentido de expelir) sempre um segredo?

Com relação à escrita e à citação acima, importa-nos destacar outro ponto: se a “bio” aí fez referência à vida, aos fatos da vida, é possível também encontrar outro sentido para a “bio”, relacionado, agora, ao sentido grego da palavra, isto é, o corpo; nesse caso, aquele que se entrega à escrita.

<sup>65</sup> BRANDÃO. *Minha ficção daria uma vida*, p. 9.

<sup>66</sup> BRANDÃO. *A vida escrita*, p. 51.

<sup>67</sup> Cf. LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

Em *Água viva* lemos: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 35). Nota-se aí, mais uma vez, a recorrência da ideia de negação da autobiografia e da natureza secreta da palavra. É preciso, contudo, notar o destaque dado a essa palavra: autobiografia. Isso nos conduz, justamente, ao corpo da palavra: “‘bios’ não significa o vivido, mas a vida no que tem de mais orgânico: o *corpo*”<sup>68</sup>.

“Quero ser bio”, quero ser corpo, assim poderíamos ler esse fragmento e, talvez, avançar: quero ser corpo a escrever, ou, *um corp’a’screver*, termo cunhado por Maria Gabriela Llansol, constituindo uma *figura* de sua obra. Trata-se de “um corpo sem sujeito, sem nome, sem objetivo previamente traçado”<sup>69</sup>. Vislumbramos, na escrita clariciana, a busca por *um corp’a’screver*. Tal qual ocorre em Llansol, o corpo que Clarice parece buscar é um corpo que se confunde, que se funde à escrita, ao ato de escrever: “Seu corpo confunde-se, provavelmente, com o desenhado. Quando levantamos a cabeça, estamos cobertos de escrita e de prazer”<sup>70</sup>.

Sobre *um corp’a’screver*, cabe-nos apontar ainda o desenho da palavra: enxergamos aí uma letra só – a letra *a*, uma letra entre o corpo e a escrita. Perguntamos: essa letra *a* estaria ligada ao *objeto a*, tal qual formulado por Lacan? Ora, o *objeto a* nos remete a um objeto que, por sua ausência, se faz presente. Em poucas palavras, diríamos que trata-se de um nome, um conceito que Lacan formula para dar corpo à falta do objeto natural do sujeito: trata-se de um objeto que recobriria a parte perdida e para sempre perdida de nós mesmos, o vazio.

Assim, *um corp’a’screver*, contendo a letra *a*, traz a marca do vazio, mesmo que seja um vazio vislumbrado: “Há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é o dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado”<sup>71</sup>. Sobre essa terceira, lemos adiante, é “*um corp’a’screver*. Só os que passam por lá sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa”<sup>72</sup>.

Estamos, pois, no corpo, na grafia: *corpográfico*, poderíamos dizer. Importa-nos, sobretudo, pensarmos ainda sobre a repetição dos significantes “autobiografia”, “bio” e “corpo”, na escrita de Clarice. Essas repetições nos permitem entrever fragmentos essenciais do sujeito, sendo que “o sujeito que deve transparecer é um efeito de linguagem, não

<sup>68</sup> GAILLARD. Roland Barthes: le biographie sans la biographie, p. 87, apud DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>69</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 212.

<sup>70</sup> LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 30.

<sup>71</sup> LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 9.

<sup>72</sup> LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.

referência a uma natureza extratextual”<sup>73</sup>. O que se pretende, pois, é antes de tudo um *efeito-Clarice*<sup>74</sup>: “Imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais apenas alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações”<sup>75</sup>. Seguindo a direção dessas palavras, lemos um fragmento de *Água viva*:

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nelvrágico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictionossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. (AV, p. 12)

Escrever com o corpo, trabalhar em ruínas, com restos, rastros e fragmentos – esse é o modo pelo qual Clarice escreve sua dura escritura, e escritura a ser considerada aqui como “o que deixa de traço na linguagem”<sup>76</sup>. Atenemos um instante para o sentido figurado da palavra *traço* – “rastro”, “vestígio”, ao abordarmos os traços biográficos na obra de Clarice, pois pensamos que eles

tendem a desaparecer para dar lugar não a uma construção fictícia através da qual leríamos seu romance familiar, mas à incorporação gradual da dimensão do sopro. Somos então levados a buscar o mistério da criação lispectoriana não nos seus fantasmas e lembranças de infância, mas no apagamento do autor pelo gozo da linguagem<sup>77</sup>.

Na escrita de Clarice encontramos, portanto, esse apagamento do autor pelo gozo da linguagem. Em *Um sopro de vida*, esse movimento de escrita fica explícito para nós, leitores: o Autor vai se apagando, enquanto Ângela vai sendo, vai sendo o ser da linguagem, vai sendo a linguagem. Assim lemos no seguinte fragmento do Autor: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente” (USV, p. 44).

Restos de uma demolição de alma, cortes laterais de uma realidade que foge continuamente, essa é a maneira pela qual vemos desaparecer o eu pessoal na escrita de Clarice. Sobre esse aspecto, novamente encontramos o pensamento de Barthes, quando, ao falar sobre a escritura chama-a de neutro, de um composto pelo qual “foge o nosso sujeito, o

<sup>73</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>74</sup> Sobre o *efeito-Clarice* podemos dizer que estamos realizando uma paráfrase com o que Dosse nomeou de efeito-Barthes.

<sup>75</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>76</sup> LAIA. *Os escritos fora de si*, p. 81.

<sup>77</sup> MARCOS. Resíduos do nada, (inédito), p. 1, apud BRANDÃO. *A vida escrita*, p. 20.

preto-e-branco em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve”<sup>78</sup>. Então, qual é o corpo que resta? Não o da identidade, do eu pessoal, mas *um corp’a’screver*. E é, justamente, a partir desse desaparecimento, desse apagamento, nos restos de ficção de Clarice, na “perda de identidade”, na fuga continuada, tanto na vida quanto na obra, nos significantes, nas escolhas e repetições que encontramos os biografemas na escrita de Clarice.

Encontramos, por fim, a *bio*, o corpo, os biografemas. Retomamos novamente os estudos de Barthes, pois será ele também quem irá abordar essa *bio*, esse corpo que nasce após a morte do autor. Barthes, quase dez anos depois de “A morte do autor”, publica *Sade, Fourier, Loyola*. Trata-se de um livro em que o conceito de biografema é apresentado. Neste estudo, o que está em evidência não é mais a morte do autor, mas a vida, a *bio*, o corpo do autor, o corpo que se inscreve no texto, no Prazer do Texto. O que está em jogo agora é um retorno amigável do autor, ou seja, o autor que transmigra para nossa vida não tem mais unidade:

O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo<sup>79</sup>.

O autor é um corpo, *um corp’a’screver*. Nessa mesma direção, lembramos e retomamos o pensamento de Foucault, quando ele aborda a relação da escrita com a morte. Esta relação se manifesta no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto<sup>80</sup>. E será, portanto, justamente nesse ponto de singularidade e de ausência que o conceito barthesiano de biografema irá tocar.

Segundo Barthes, os biografemas seriam o lugar “dos pormenores, de alguns gostos, de algumas inflexões”<sup>81</sup>, de pequenos detalhes de um indivíduo. Barthes propõe uma evocação por meio de um detalhe distanciador e revelador de uma singularidade: “O biografema não se define nunca. Não cabe sequer numa definição. Trata-se, pois, de um bom

<sup>78</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 57.

<sup>79</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI.

<sup>80</sup> Cf. FOUCAULT. O que é um autor?, p. 36 – 37.

<sup>81</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

objeto, diferentemente da imagem, ele não adere, não é pegajoso, mas desliza...”<sup>82</sup>. O que se pode apreender diante do texto, portanto, ao se fazer uma leitura biografemática, não seria a mensagem, mas, sobretudo, o arrebatamento da mensagem<sup>83</sup>. Logo, o que lemos em *Sade, Fourier e Loyola* são índices de um corpo perdido e agora recuperados, pelo leitor Barthes, como um simples “plural de encantos”, biografemas. “De Sade, Barthes gostava de lembrar os punhos de renda branca; de Fourier, os vasos de flores entre os quais caiu morto; de Loyola, os belos olhos espanhóis”<sup>84</sup>. Sendo assim, Barthes diz que a responsabilidade social do texto não é do autor, mas sim do leitor, da leitura<sup>85</sup>.

#### Leitor

Recordemos as reflexões feitas por Clarice, ao longo de obra, sobre o papel do leitor. Em *A Paixão segundo G.H.*, o narrador expõe o desejo de que a leitura fosse feita por pessoas de “almas já formadas”; em *Um sopro de vida*, o desejo de que o livro não fosse lido por profanos que querem “gostar”, pois, segundo o Autor, esse gostar é superficial. Não se trata de uma opinião — achar ruim, nem bom —, trata-se apenas de uma verdade, de um desejo da verdade, e esta só é dada através do seu oposto, de sua inverdade<sup>86</sup>.

Sobre esse desejo da verdade, Barthes escreve: “O prazer de uma leitura garante-lhe a verdade”<sup>87</sup>. Assim, o leitor se relaciona com a verdade do texto. É preciso, pois, haver o prazer da leitura, o prazer do texto. Para ele, essa verdade não é encontrada a partir de um segredo, de um conteúdo, ou de uma filosofia, mas tão somente a partir da vidência de uma felicidade da escritura. Trata-se de ser fiel ao acontecimento que a leitura do texto proporciona.

Desse modo, lendo textos e não obras, exercendo sobre eles uma vidência, é possível ter garantida a verdade. Barthes sugere que seja feita uma leitura biografemática, assim como ele fez com os textos de Sade, Fourier e Loyola: deslocando o texto da sua moção de garantia imposta pela sociedade, não é mais o socialismo, a fé e o mal<sup>88</sup> que se situam no primeiro plano de sua leitura.

<sup>82</sup> GAILLARD. Roland Barthes: le biographie sans la biographie, p. 87, apud DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 306.

<sup>83</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

<sup>84</sup> PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes*, p. 9.

<sup>85</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVIII.

<sup>86</sup> Cf. LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 18.

<sup>87</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

<sup>88</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVIII.

Barthes propõe esse deslocamento a partir do roubo: “Fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada”<sup>89</sup>. Diante de um texto, Barthes tenta então apagar a falsa história, sociedade e subjetividade, e escutar não a mensagem, mas seu arrebatamento<sup>90</sup>.

O que ele vê, enquanto *leitor biografemático*, é o desdobramento vitorioso do texto significante, do texto terrorista, que se solta, como uma pele ruim, do sentido recebido, do discurso repressivo que quer encobri-lo<sup>91</sup>. De modo semelhante, entendemos que é a esse tipo de leitor que Clarice parece fazer referência em sua escrita.

Importa-nos, agora, esclarecer que, apesar de Barthes chamar a atenção para o arrebatamento da mensagem, e não para ela propriamente, ele, contudo, não estava querendo com isso dizer que não havia no texto os lugares-comuns de uma biografia. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, por exemplo, ele destaca que esse tipo de lembrança pode ocorrer, mas sob o nome de *anamnese*:

Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem ampliar nem o fazer vibrar*; uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai. O *biografema* nada mais é do que uma *anamnese factícia*: aquela que eu atribuo ao autor que amo<sup>92</sup>.

Para ele, as lembranças fixadas no texto são como uma espécie de haikai. Anamneses, biografemas atribuídos ao autor amado. É François Dosse quem irá nos esclarecer também sobre como os traços biográficos devem ser lidos:

Encontramos nessa obra todos os lugares-comuns, todos os *topoi* da arte biográfica. Eles tomam seu lugar para ser desviados de sua função clássica. (...) A *anamnese* tem valor sobretudo por si mesma, independentemente do conteúdo; tem valor apenas como trabalho e não deve conduzir a relações de causalidade que encerre o eu numa história linear e coerente<sup>93</sup>.

Sim, na escrita de Clarice, encontraremos também esses lugares-comuns, os dados biográficos. Assim como ocorre na apresentação de Barthes sobre os biografemas, eles aparecem desviados de sua função de informar sobre a vida, os fatos vividos pela autora. Leyla Perrone-Moisés esclarece que “o próprio sabor dos biografemas depende de uma prévia

<sup>89</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

<sup>90</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVIII.

<sup>91</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XIX.

<sup>92</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126.

<sup>93</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 307.

informação”<sup>94</sup>. A partir desse pensamento, entendemos que, embora a escrita de Clarice não seja autobiográfica, ela traz sim algumas lembranças, anamneses, biografemas. Nesse sentido, a “ética da verdade” estabelecerá, portanto, uma relação inegável com a memória e a noção de escrita autobiográfica.

Sobre essa “ética da verdade”, podemos dizer que sua relação com a memória e com a escrita biográfica dá-se na medida em que ocorre um deslocamento do eu, do sujeito pessoal para aquele eu que se desloca para um ele, para um tu, e que, sobretudo, realiza um trabalho de escrita e de vida, sendo conduzido antes pelo acontecimento, pelo arrebatamento do que pela história linear e coerente.

No livro *Roland por Roland Barthes*, por exemplo, Barthes aparece ora como sendo um ele, ora como um tu, ora como um eu. Assim também observamos que Clarice, em *Um sopro de vida*, cria as personagens Autor e Ângela Pralini, as quais, por sua vez, às vezes se confundem. Assim escreve o Autor:

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu; Ângela é uma coisa íntima que se exteriorizou. (USV, p. 30)

Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo. Estou cansado de pensar as mesmas coisas. (USV, p. 61)

Transportai-me eu vos suplico, eu não quero ser mais eu mesmo, e sei que não sou mais eu mesmo. Eu sou vós. Sinto necessidade de arriscar minha vida. Só assim vale a pena viver. (USV, p. 146)

Nessa escrita em que “um é o outro e outro é um” (USV, p. 74), é possível também encontrar alguns fragmentos explícitos da biografia de Clarice. No próprio livro *Um sopro de vida*, nas palavras ditas por Ângela, lemos que ela é a escritora de textos assinados por Clarice.

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. [...] Depois veio a vez do telefone. No ‘Ovo e a Galinha’ falo no guindaste. (USV, p. 104)

---

<sup>94</sup> PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes*, p. 10.

Carlos Mendes de Sousa destaca também esses traços biográficos da escritora. Sobre *A via crucis do corpo*, ele diz que esse livro “situa-se nesse espaço lateral (relativamente aos romances) em que emergem algumas notações explícitas da esfera biográfica”<sup>95</sup>:

Rastreiem-se algumas das notas biográficas: a referência à escritora e à literatura por parte do *homem que aparece* (“Aqui só é superior a mim essa mulher porque ela escreve e eu não”, p.51; “Você jura que a literatura não importa? / - Juro”, p. 53); a referência ao cachorro que habita a casa (“Entrou e foi logo brincando com o meu cachorro, dizendo que só os bichos o entendiam”, p.53); indicações sobre um perfil de estranheza (“- Você é uma mulher estranha./ - Não sou não, respondi, sou muito simples, nada sofisticada.” p. 54) e outros indicadores facilmente compagináveis como percurso biográfico da escritora, como o reenvio para um livro de literatura infantil (“Vou lhe dar um livro de história infantil que eu uma vez escrevi para os meus filhos. Leia alto para o seu.”, p. 56), o hábito de beber Coca-cola, o silêncio, o escuro, o cigarro, o soporífero (“tomei um remédio para dormir – e me sentei na sala escura fumando um cigarro”, p. 56 – 57)<sup>96</sup>.

Apesar de encontramos esses traços biográficos é preciso lembrar que, tanto como Barthes, Clarice também foge dessa imagem fixa construída a partir de uma biografia, ou de dados biográficos. Lembremos, pois, de que a *bio* que está em jogo na escrita de Clarice é antes com referência à *bio* da “vida no que tem de mais orgânico: *o corpo*”<sup>97</sup>.

## Corpo

O sujeito Clarice que se deixa entrever em sua obra, não é, portanto, aquele que fornece alguns traços pessoais, vívidos, mas, sim, aquele que mostra as manifestações do corpo, tal como lemos em François Dosse a respeito de Barthes<sup>98</sup>. Para Dosse, “o corpo faz o papel de uma ‘palavra-maná’, inapreensível, multiforme, polimórfico; é o significante que ocupa todo o lugar do significado”<sup>99</sup>. Nessa mesma direção, podemos ler as seguintes palavras do Autor de *Um sopro de vida*, ao narrar os fatos da vida de Ângela:

EU PASSO PELOS FATOS o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera.

<sup>95</sup> SOUZA. Clarice Lispector, p. 491.

<sup>96</sup> SOUZA. Clarice Lispector, p. 491- 492.

<sup>97</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>98</sup> “O sujeito Barthes se deixa entrever principalmente pela exposição do corpo, sob a forma de fotografias, mas também pela mostra das manifestações deste, como a enxaqueca”. DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

<sup>99</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 308.

Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam.

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (USV, p. 43)

Como lemos nesse fragmento, o Autor “passa” pelos fatos. O que lhe importa, assim como o que importará à escrita biografemática, são as sensações, os detalhes, aquilo que a *bio*, enquanto corpo revela ou secreta: “Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose do imóvel (...)” (USV, p. 20).

Na direção desse passo, ou, poderíamos dizer desse *pas*, como um não, como um ato de não passar pelos fatos, percebemos que o que importa, e talvez o que mais importe a Clarice seja o ato de escrever. Em carta às irmãs, ela diz: “Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais do que amor”<sup>100</sup>.

O ato de escrever em Clarice é um desejo, uma incumbência, uma forma de viver. E, em alguns momentos, parece que esse ato acontece como para aliviar um sentimento – a culpa. Será que esse dado biográfico de Clarice nos permitiria encontrar então um biografema possível? A culpa, assim como a morte, seria, portanto, um dos biografemas que atravessariam a escrita de Clarice? Sabemos pela própria Clarice, por meio de entrevistas, que ela não se perdoava pela morte da mãe. Clarice se sentia culpada por não ter curado a paralisia da mãe.

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo<sup>101</sup>.

Lembremos que o biografema é aquele detalhe íntimo do autor, são os índices de um corpo perdido e, no entanto, recuperável como um simples “plural de encantos”. O sentimento de culpa, a morte, a morte da mãe são, portanto, unidades biográficas, mas não

<sup>100</sup> LISPECTOR. *Minhas queridas*, p. 23.

<sup>101</sup> Depoimento de Clarice Lispector, transcrito no artigo de Gilberto Figueiredo Martins intitulado “Culpa e transgressão”, publicado na revista *Cult* e citado por SOUSA. *Clarice Lispector*, p. 493.

trazem o “plural de encantos” que é próprio dos biografemas. A culpa, a morte não seria um pormenor que nos prende ao autor, que nos faz amá-lo. Sobre o aspecto da culpa, Mendes de Sousa dirá que:

Da culpa advirá o tom corrosivo e a tomada de consciência da realidade impiedosa, isto é, da morte. O mais importante será, pois, considerar a cena em função da textualidade, leia-se nela o corpo escrito. Pode dizer-se que a escrita é uma manifestação do desejo no mesmo grau em que é uma remissão de culpa. Na escrita dar-se-á conta de uma autorrepresentação; o nascimento é também morte; o túmulo é também origem<sup>102</sup>.

A culpa e a morte são os índices do corpo que, na obra de Clarice, em sua escrita tornam-se um desejo de escrever, e quando este desejo vislumbra o seu devir e torna-se um corpo escrito, aí sim, advém o “plural de encantos”, os biografemas. A escrita para Clarice é, portanto, uma saída, um modo de traçar linhas de fuga, linhas que não servem para fugir, mas para “libertar”, “liberar vida daquilo que a aprisiona”<sup>103</sup>.

Tanto em *Roland Barthes por Roland Barthes* quanto na obra de Clarice, esses lugares comuns do biográfico aparecem. Segundo Maria Cláudia Barata, “todos esses elementos aparecem deslocados, desconstruídos, revirados de tal modo que biográfico e romanesco sejam embaralhados no exercício autoficcional do texto”<sup>104</sup>. No livro de Barthes, podemos ler: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”<sup>105</sup>. É François Dosse que também irá tratar sobre as linhas de fuga: os “biografemas traçam também as linhas de fuga de uma escrita romanesca secreta”<sup>106</sup>.

Ainda sobre a “linha de fuga”, acrescentemos as palavras de Cinara Araújo, proferidas em sua dissertação sobre a escritora Maura Lopes Cansado e fazemos um paralelo com a escrita clariciana: “Traçar linhas de fuga parece ter sido o movimento de sua escrita. Como se o apagamento que se afigura em sua trajetória [as viagens acompanhando o marido, as dificuldades que tinha ao querer publicar seus livros] acabasse por nos trazer o ponto ínfimo que transpassa os limites de sua própria escrita. Traçar cuidadosamente linhas de fuga, lá, onde ela permanece aprisionada. Traçar linhas de fuga, movimento escritural que a liberta”<sup>107</sup>, “na tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a

<sup>102</sup> SOUSA. Clarice Lispector, p. 494.

<sup>103</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

<sup>104</sup> A autora se refere ao termo “autoficção” criado por Serge Doubrovsky para desafiar as categorias estanques elaboradas por Philippe Lejeune para a autobiografia. Cf. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 59. BARATA. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 4.

<sup>105</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 11.

<sup>106</sup> DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 307.

<sup>107</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 12.

aprisiona”<sup>108</sup>. Pensamos que a tentativa da escrita de Clarice é liberar do corpo orgânico um corpo escrito, ou *um corp’a’screver*, se pensarmos a partir de Maria Gabriela Llansol.

Ao continuar levantando questões sobre o ato de escrever, sobre a vida, a obra e os biografemas, encontramos uma importante reflexão de Deleuze no livro *Conversações*, quando incitado a falar sobre sua vida e ao ser perguntado sobre a existência da relação entre bibliografia e biografia, ele responde:

Se quiserem aplicar a mim os critérios bibliografia-biografia, vejo que escrevi meu primeiro livro bem cedo, e depois, mais nada durante oito anos. [...] É como um buraco na minha vida, um buraco de oito anos. É isto que me parece interessante nas vidas, os buracos que elas comportam, as lacunas [...]. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. [...] Talvez não se mexendo demais, não falando demais: evitar os falsos movimentos, residir onde não há mais memória<sup>109</sup>.

Deleuze mostra o caminho possível para sustentar a imagem singular da literatura, do corpo escrito. “Não se trata, portanto, de ver o que há por trás, nem da escrita, nem da vida. Também não poderemos delimitar qual o melhor ou pior modo de ver (ler) essa imagem. Mas encontrar a possibilidade de vida que há na literatura”<sup>110</sup>. “É a potência de uma vida não orgânica a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música”<sup>111</sup>.

Nesse sentido, uma das cartas/letras de Clarice enviada à Olga Borelli traz um apontamento relevante. No final dessa carta, há uma referência a essa ‘potência de vida não orgânica’ que pode existir numa escrita. Para Clarice, parece que essa potência não vem dos fatos em si, mas das repercussões desses fatos:

A gente só pode fazer bem as coisas que ama realmente. Os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos nos indivíduos. Isso é que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob este aspecto, eu também faço livros comprometidos com o homem e a sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo<sup>112</sup>.

No fragmento acima, Clarice nos faz retornar, mais uma vez, à questão da não autobiografia. Ela fornece uma pista ao dizer que não se preocupa muito com os fatos em si. Nesse sentido, ao ler a sua obra não podemos inferir o caminho que toma a vida da escritora, deduzindo acontecimentos factuais a partir de seus escritos, nem podemos percorrer o

<sup>108</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

<sup>109</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 172.

<sup>110</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 13

<sup>111</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

<sup>112</sup> Fragmento inscrito em uma carta escrita por Clarice e endereçada à Olga Borelli, dia 29 de setembro de 1975. Cf. GOTLIB. *Uma vida que se conta*, p. 546.

caminho inverso, insinuando que, nos eventos de sua vida, teríamos a chave de sua obra. Resta, então, o caminho que a própria Clarice indica: “As repercussões dos fatos”, repercussões que estão ligadas à “experiência do ato de escrever”.

Sobre essa experiência, Maurice Blanchot mostra que ela começa no momento em que a passividade do escritor encontra a claridade única da obra, o silêncio da obra<sup>113</sup>. “Quando escrever não é dar expressão a uma matéria vivida”<sup>114</sup>, nem revelar os fatos em si, nem exteriorizar um sentimento interno, nem aperfeiçoar a língua corrente<sup>115</sup>. “Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela (...)”<sup>116</sup>. “Escreve-se em função de um povo por vir que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida e o vitalismo”<sup>117</sup>.

Entendemos, pois, que os biografemas encontram-se justamente nesse espaço, nesse espaço literário sobre o qual escreve Blanchot. Daí pode advir um espaço biografemático, no qual, nesse liame profundo, nada se revela. Trata-se “de um espaço tomado pela força da imagem e da voz”<sup>118</sup>, que Cinara Araújo nos ajuda a vislumbrar :

Ao abordar o ponto em que nada se revela, a imagem e a lacuna, a voz e o silêncio saltam aos olhos. Imagem e silêncio na própria palavra. Quando esta mesma palavra mostra não mais a representação, mas a ausência da coisa, num gesto que parece impossível<sup>119</sup>.

Imagem e silêncio na própria palavra, nesse gesto que beira o impossível, assim é a escrita de Clarice. Uma escrita que fabrica para si sua outra língua, sua linguagem, seu corpo escrito. E, sobre esse trabalho, essa fabricação de outra língua, é Deleuze que irá nos informar. Em “A literatura e a vida”, ele aponta que o escritor fabrica para si sua outra língua, ao arrastar a língua para fora de suas marcas acostumadas. É obrigado a fabricar essa língua esquecida, pois “não escreve com suas próprias lembranças”, escreve quando “já não pertence a língua alguma”<sup>120</sup>. E é nesse meio que a linguagem permanece, enquanto o autor escuta-vê

<sup>113</sup> A partir de Mallarmé, Blanchot indica experiência que é apreendida no ato de escrever. Não se trata de uma experimentação, mas do acontecimento que o verso (ou a palavra literária) causa àquele que escreve, no momento em que as palavras voltam a ser elementos, no momento em que a palavra, já objeto e nem ainda objeto, torna-se o único meio possível. Assim, Mallarmé pergunta-se: “existe alguma coisa como as letras?”. Aquele que escreve busca uma origem inacessível da palavra. A origem seria o silêncio, mas o silêncio que habita a palavra, o silêncio da obra. Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, p.31 - 42.

<sup>114</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.11.

<sup>115</sup> Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 41 - 42.

<sup>116</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 42.

<sup>117</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

<sup>118</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 14.

<sup>119</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 14.

<sup>120</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 14 - 16.

seus desvios. Não fica o que está fora da linguagem propriamente, mas é o próprio fora que a linguagem traz consigo. A linguagem cria, escava seu fora, seu exterior.

Escutar/ver a linguagem, escutar/ver o fora da linguagem. Assim ocorre com o Autor de *Um sopro de vida*. O Autor revela seu *escre-ver*. Ao pôr em evidência a escrita de Ângela, ao dar voz ao impessoal, ele renuncia a dizer ‘eu’ para dizer ‘ela’. A escrita, que iremos encontrar em *Um sopro de vida*, parece se situar nesse lugar. Trata-se de uma escrita em que a “impessoalidade é uma condição” (USV, p. 17), cujo Autor se coloca fora da literatura: “Eu não faço literatura” (USV, p. 16). E assim se determina: “Sou de fora” (USV, p. 40). Ao pensarmos em Ângela podemos considerar que ela está ou que ela é, por excelência, esse lugar, ‘fora da linguagem’, o ‘exterior’: “Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou” (USV, p. 30).

Esse fora poderia ser também tomado na acepção de exterior, tal qual formulada por Blanchot, pois, para ele, esse exterior encontra-se no ponto singular e estranho da linguagem. O exterior aparece no instante em que o impessoal da literatura atinge aquele que escreve. Blanchot, na leitura que faz de Kafka, põe em evidência uma voz impessoal, o neutro, momento em que o escritor renuncia a dizer “eu”, momento em que substitui o *eu* pelo *ele*.

Dessa mesma maneira, concebemos a escrita de Clarice, e, principalmente em *Um sopro de vida*, quando lemos o seguinte fragmento do Autor: “A mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra” (USV, p. 110). Trata-se, portanto, de um movimento que se dá em direção ao fora do que se conhece, ao fora do meio literário, ao fora de si mesma. Aí, nesse lugar, a escrita “põe em evidência seu próprio ser”, põe em evidência o “é da coisa”. Trata-se de um movimento em direção à escrita do “exterior”:

De fato, o acontecimento que deu origem ao que num sentido estrito se entende por “literatura” não pertence à ordem da interiorização senão para uma visão superficial; trata-se muito mais de um trânsito ao “exterior”: a linguagem escapa do modo de ser do discurso – ou seja – a dinastia da representação – e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, diferente dos demais, a distância inclusivamente dos mais próximos, se situa por relação a todos os outros num espaço que os contém e os separa ao mesmo tempo. A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até o ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma; e se este colocar-se “fora de si mesma” põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela uma distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si mesmos<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 14.

Colocar-se “fora de si mesma”. Assim é a escrita que iremos encontrar em *Um sopro de vida*. Nesse lugar, situamos a personagem Ângela Pralini. Trata-se de um “anjo” cujo “movimento é puro”. Trata-se de um “ser sendo”: “estranha” e “ao pé da letra”. Trata-se de um “ser”. Um ser “indizível”, “além-palavra” e que “põe em evidência o seu próprio ser”.

A partir de Lucia Castello Branco, em “O Sopro Clarice”, identificamos outro aspecto do movimento da escrita clariciana. Isto é, percebemos através desse texto, como esse movimento pode ser articulado:

O desenho que procuro traçar é antes o de uma banda – a banda de Möebius –, que me permite conceber uma linha contínua em que o interior se lança ao exterior. A hipótese que se apresenta formulada no desenho dessa banda de Möebius é a de que a escrita de Clarice, evidentemente “escrita de si” (o “si” aqui tomado como a própria Clarice Lispector, o que nos remete à idéia de uma escrita sempre fundada na autobiografia), abre-se para uma “escrita fora de si” (o “si” aqui pensado no lugar de Clarice e no lugar da própria escrita, o que nos levaria a admitir a idéia de uma escrita fora da autobiografia, fora, portanto, da vida de Clarice, mas também fora da própria escrita, lançada a seu exterior, além de sugerir uma escrita fora dos padrões normais, como na corriqueira expressão “fora de si”), quando o que constitui o desejo dessa escrita é a escrita mesma, a “escrita em si”<sup>122</sup>.

Seguindo essa ideia, a relação entre a banda de Möebius<sup>123</sup> e a escrita clariciana, será possível conceber o movimento da escrita em *Um sopro de vida*: uma “escrita de si”, em contínuo, para uma “escrita fora de si”, em contínuo, para a “escrita em si”. Pensamos aqui na relação entre a autora, o Autor e Ângela: “Um é o outro e o outro é o um” (USV, p. 74), amarrados por “uma linha contínua em que o interior se lança ao exterior”, como a descreve Lucia Castello Branco.

No movimento dessa escrita, que se lança em direção ao exterior, ao silêncio, ao resto, ao literal, veremos a ocorrência de uma passagem: do Eu ao Ele, um ele impessoal<sup>124</sup>, outro, um “Ele sem rosto”.

Quando o escrever é descobrir o interminável [...]. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade

<sup>122</sup> CASTELLO BRANCO. O sopro Clarice, p. 203.

<sup>123</sup> A banda de Möebius é aqui trabalhada na acepção que lhe dá Jacques Lacan, uma figura topológica condizente com a estrutura da linguagem. Trazemos ainda uma breve e clara explicação descrita por Sérgio Antônio Silva: “A passagem de uma borda a outra, do interior ao exterior, e vice-versa, se dá através de torções e os cortes que nos permitem alcançar o espaço exterior – o espaço literário, que, segundo Blanchot, faz com que aquele que habita (o escritor, o leitor) perca ‘o poder de dizer Eu’”. SILVA. *A hora da estrela de Clarice*, p. 58.

<sup>124</sup> Lembramos, aqui, do “it” de *Água viva*. Quem fala nessa obra é o puro “Ele sem rosto”, “o impessoal dentro de mim”. Citações retiradas de LISPECTOR. *Água viva*, p. 30.

de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo<sup>125</sup>.

Nessa mesma dimensão se constrói a escrita de *Um sopro de vida*: convertida em ninguém – “eu escrevo para nada e para ninguém” (USV, p. 16), convertida no outro que se torna outro – “Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo” (USV, p. 41), que está em um lugar onde não pode dirigir-se a si, que só se reconhecerá como sendo ela mesma se antes ela for outra, se antes ela for uma estranha:

[...] Antes eu te olhava de meu de dentro para fora e do dentro de ti, que por amor, eu adivinhava. Depois da cicatrização passei a olhar-te de fora para dentro. E a olhar-me também de fora para dentro: eu me transformava num amontoado de fatos e ações que só tinham raiz no domínio da lógica. A princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? perguntavam-me. E quem respondia era uma estranha que me dizia fria e categoricamente: tu és tu mesma. [...] Quando eu me olho de fora para dentro eu sou uma casca de árvore e não a árvore. Eu não sentia prazer. Depois que eu recuperei meu contato comigo é que me fecundei e o resultado foi o nascimento alvorçado de um prazer todo diferente do que chamam prazer. (USV, p. 48 - 49)

As palavras de Ângela nos fazem perceber um possível caminho para chegar ao exterior. O exterior da linguagem e a própria linguagem como exterior é a travessia de si mesmo em direção ao seu íntimo, que é seu *êximo*. O eu, ao contrário do que se poderia imaginar, já é um outro: “eu sou uma casca de árvore”. Portanto, essa travessia passa pelo outro, pelo desconhecido, pelo estranho. Ou, ainda, ela é o outro, o desconhecido, o corpo estranho.

Ângela Pralini. Personagem-criação do Autor. Ela é um “ser sendo”, é o seu outro, uma vez que “um é o outro e outro é um” (USV, p. 74). O Autor diz que ela é tudo o que ele queria ser e não foi, entretanto, “o que ela é?” (USV, p. 30). Apesar de todas as respostas dadas – uma mulher, uma necessidade, um anjo, seu oposto, sua verdade, seu outro – essa pergunta continuará, pois, na verdade, Ângela é “caco de vidro no chão” (USV, p. 44), é “indizível”. Ela “é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além palavra.” (USV, p. 38). “Ela é ao pé da letra” (USV, p. 67.). Ela é estranha.

Essas palavras mostram, justamente, que Ângela Pralini é a linguagem, a linguagem como exterior. A linguagem do exterior é a linguagem que “escapa do modo de ser do discurso – ou seja – a dinastia da representação”<sup>126</sup>. Ela não representa, “ela é ao pé da

<sup>125</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 19 - 20.

<sup>126</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 14.

letra”. Ângela é anjo, é a carta (*lettre*); é o outro do Autor, é a estranha-familiar (*l'étrange, l'étrangère*); é ao pé da letra (*lettre*), ser-letra-anjo (*l'êtr'ange*)<sup>127</sup>, como afirma Ana Maria Portugal.

Ângela é a linguagem do Autor, a linguagem do exterior na escrita de Clarice. Pois, como escreve o Autor, Ângela é “a mulher enigma que o faz sair do nada em direção à palavra” (USV, p. 110). Trata-se do “exterior que é o próprio enigma da linguagem na escrita”<sup>128</sup>.

Entendemos, portanto, que a escrita biografemática de Clarice passa pelo viés do enigma e que “não se trata nem de ficção nem de verdade, o que aparece no escrito e acaba por ser tornar impessoal não é nem o vivido nem o inventado, nem o que concerne a si nem o que concerne ao outro”<sup>129</sup>. Trata-se, justamente, da radicalidade do exterior, que vem mesmo do exterior da linguagem, mas que só é dado ouvir nela, porque a obra, em sua solidão, explica Cinara de Araújo:

Abriga pausadamente rastros de vida, restos de vida, não da pessoa do autor, nem mesmo do autor, que também será apartado, mas da vida que se faz grafia. Possibilidade remota de grafar o escrito na vida, a vida de uma língua anterior, vida da língua que quer exprimir-se sem palavra<sup>130</sup>.

Na escrita de Clarice também deparamos um ‘eu’ que quer exprimir-se sem palavras: “Oh não quero mais me expressar por palavras: quero por ‘beijo-te’” (USV, p. 96). Encontramos, em sua escrita, rastros de vida, da vida que se faz grafia, da vida que está ligada às sensações do corpo, ao além das palavras, ao silêncio. Vejamos um fragmento de *Água viva*:

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases. (AV, p. 21)

Temos assim uma questão, que não é apenas a de definir o sujeito que escreve, mas o de reconhecer os biografemas de Clarice, os biografemas que, assim como o silêncio

<sup>127</sup> No capítulo: *Unheimlich*. Estranho. Étrange. Être-ange. Lettre-ange, a autora trabalha o *Unheimliche* e os deslizamentos da palavra: “Estranho, *étrange, être-ange*: é um caminho que a língua francesa, através de Paul Valéry, permitiu a Lacan acrescentar: *étrange, être-ange, lettre-ange*. Do estranho, pelo significante-anjo, à letra, letra-anjo”. Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 128 – 129. Destacamos ainda que o *Unheimlich* que a autora trabalha e que estamos abordando, refere-se ao artigo de Freud, “O estranho”. FREUD. O estranho, p. 233 – 273.

<sup>128</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p. 182.

<sup>129</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 31.

<sup>130</sup> ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 31.

em sua obra, evoluem sutis “do entrechoque das frases”. Biografemas esses que não são exatamente uma palavra, mas talvez uma palavra que falte, como a palavra-buraco (ausência), de Duras:

Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante<sup>131</sup>.

Ou, como a palavra *começante*, de Blanchot:

Toda palavra iniciante, ainda que seja o movimento puro mais suave e mais secreto, é, porque ela nos empurra infinitamente para adiante, aquela que abala e que mais exige: tal como o mais brando raiar do dia na qual se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que nada dita, que a nada obriga, que nem sequer fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixo na direção do desconhecido<sup>132</sup>.

Ou, ainda, como a palavra primeira-última, da própria Clarice: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (AV, p. 12).

Os biografemas estariam, portanto, nesse exterior, em um lugar que, assim como o *neutro* e o próprio ato de escrever, da experiência de escrever, estariam em um lugar absolutamente sem memória? Na escrita de Clarice, *Um sopro de vida* é um livro sem memórias, assim fala o Autor: “Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo” (USV, p. 35). Dessa forma, acreditamos que esses biografemas estão espalhados nesse livro e nos outros, na sua escrita, na letra, nas pulsações, no sopro, no outro, no duplo: duplo do ser – um ser e seu outro; no duplo sentido da expressão – “me livro” (USV, p. 21); no duplo do *Unheimliche* – estranho, estranho-familiar.

<sup>131</sup> DURAS. *O deslumbramento*, p. 35.

<sup>132</sup> Na edição trabalhada a tradutora opta por usar ao termo “palavra iniciante” e não *palavra começante* como estamos fazendo referência. Cf. BLANCHOT. A besta de Lascaux, p. 47 – 69. In: BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 64.

## CAPÍTULO II – O ESTRANHO

*Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.*  
(GÊNESIS 2,7)

### Unheimliche

A epígrafe deste capítulo faz parte do conjunto das quatro epígrafes que compõem a abertura de *Um sopro de vida*. A questão posta em evidência é o aspecto da criação. Como vimos, no primeiro capítulo, a escrita de *Um sopro de vida* trata mesmo de um ato de criação. O ato do Autor que decide criar seu personagem, criar outras realidades para salvar-se:

Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo. É uma mistura em *cadinho estranho* mas que me dá em última análise, em respirar. E às vezes arfar. E às vezes mal poder respirar. É. Mas às vezes há também o profundo hausto de ar que até atinge o fino frio do espírito, preso ao corpo por enquanto. (USV, p. 19, grifo nosso)

Nota-se aí que o Autor está no início do processo do seu ato de criação. Criar uma vida, uma bio, para tentar entender a falta de definição da vida, embora alegando ainda a existência de uma mistura estranha, e que se encontra em *ponto de letra*<sup>133</sup>. Temos assim, já no início, algo do estranho, “uma mistura em cadinho estranho”, mas também do familiar, pois há algo que está “preso ao corpo”, logo trata-se de um estranho-familiar.

No ato de criação do Autor, no ato de criação de Clarice há, portanto, algo que não se define, não se fixa, desliza assim como vimos operar-se com o biografema, e, como indica a citação acima, esse algo se refere ao estranho-familiar, ao *Unheimliche*, diremos a partir de Sigmund Freud<sup>134</sup>.

Em outra epígrafe do livro, há ainda algo sobre o aspecto da criação que pode ser associado ao estranho-familiar. Desta vez, a citação traz Nietzsche como referência – “A alegria absurda por excelência é a criação” (USV, p. 11). Aí a criação, a vida, a bio tocam a alegria, uma alegria absurda, ou poderíamos dizer, estranha, se pensarmos nas semelhanças conceituais dessas palavras. No entanto, seria preciso fazer a ressalva de que o estranho, de fato, pode trazer algo de absurdo, mas nem todo absurdo necessariamente deve produzir um efeito de estranhamento. Pensar nessa expressão “alegria absurda” como associada ao

<sup>133</sup> O *ponto de letra* que estamos apontando refere-se a uma articulação elaborada por Lucia Castello Branco e será trabalhada no terceiro capítulo. Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 21 – 22.

<sup>134</sup> FREUD. O estranho, p. 233 – 273.

estranho, certamente, seria interpretá-la como um oxímoro e não como uma “alegria imensa”. Mas, como se trata da criação em Clarice, só podemos ler essa expressão sob a insígnia do estranho.

Assim como vimos a respeito do biografema, sobre o seu caráter de deslizamento, de desaparecimento e evocação do outro, é possível identificarmos tais características também no *Unheimliche*, descrito no artigo de Freud. A partir dos seus estudos sobre o termo, encontramos uma correspondência entre as noções aqui estudadas: o biografema, o estranho e a letra.

Notemos o ponto onde Freud evidencia que a raiz de ambas as palavras – *Unheimliche* e *Heimliche* –, ou seja, *das Heim* (casa, lar), refere-se a tudo o que é íntimo, conhecido e familiar. Freud demonstra, na raiz da palavra, que o *Unheimliche*, de tão íntimo-familiar, chega ao secreto, estranho, assustador. Portanto, ambas as palavras, embora entendidas em sentidos opostos, trazem no coração a casa, o lar (*heim*). Também com Clarice, em seu *sopro*, percebemos que em “cada palavra pulsa um coração” (USV, p. 17) e, no estranho, esse coração é estranho-familiar.

Apesar de nosso objetivo não visar a recepção da obra de Clarice, é interessante destacarmos que, desde o início, sua escrita foi recebida sob o signo de um estranhamento, ou seja, daquilo que está em torno do estranho-familiar. Com Antonio Candido foi possível perceber como foi impactante a entrada de Clarice na literatura brasileira e entender, portanto, a existência de uma variedade de opiniões:

Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem<sup>135</sup>.

As aventuras do verbo. Não é à toa que Antonio Candido, já em sintonia com as questões de *Um sopro de vida*, intitula seu artigo com uma alusão ao Gênesis: “No começo era de fato o verbo”. Ele aponta aquilo que a escrita de Clarice tem de mais forte, a predominância e dignidade própria da linguagem, a força da palavra, o verbo começante.

Por outro lado, se “o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura”, a aventura clariciana com a palavra também toca, não só a palavra genesiaca, mas também o

<sup>135</sup> CANDIDO. No começo era de fato o verbo, p. XVIII, apud LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* p. XVIII.

coração estranho da palavra. Quando ela diz que em “cada palavra pulsa um coração” (USV, p. 17), escutamos que o que faz esse coração pulsar produz um efeito estranho. E, ao mesmo tempo, é como se esse estranho habitasse no coração tão familiar do verbo.

Haverá, para a obra de Clarice, leitores de todos os tipos: os que a criticarão positivamente ou negativamente; os que não a compreenderão; os que, mesmo não compreendendo, gostarão de sua escrita; os que, mesmo gostando e compreendendo, não saberão como se expressar; haverá ainda os que, mesmo se expressando, nada dirão a seu respeito. Sobre isso, podemos ler a opinião de Ferreira Gullar a respeito dos estranhamentos que a escrita de Clarice lhe causou:

Meu conhecimento de Clarice Lispector data de 1957-58, quando ela esteve na redação do suplemento dominical do Jornal do Brasil. Impressionou-me o seu rosto eslavo, forte e belo, com alguma coisa de animal felino. Ela tinha para mim a aura do mito, tanto me haviam impressionado os seus *livros estranhos*, tecidos numa linguagem mágica, sem equivalente na literatura brasileira. E essa magia estava nela, como pude constatar outras vezes, nas conversas que mantivemos, qualquer que fosse o assunto<sup>136</sup>.

Se, por um lado, Ferreira Gullar caracteriza os livros de Clarice como estranhos, por outro, Lucia Castello Branco nos ajuda apontando os lugares de onde se colhem os efeitos do estranho:

Seja quando esse *estranho familiar* é assinalado pela inquietante aproximação que se verifica entre as personagens de Clarice e a própria autora, seja quando se refere a suas narrativas *quase sem enredo, que parecem se construir de um ajuntamento aleatório de folhas soltas* (sabemos, aliás, que esse procedimento era comum a seu processo de criação), o lugar de Clarice no panorama da literatura brasileira parece se definir como um lugar *atopos*, que levaria o crítico Alceu Amoroso Lima [apud Gotlib, 1995, p. 434] a declarar que ela ‘estava numa trágica solidão nas letras brasileiras’ e o escritor Guimarães Rosa a fazer questão de separar os textos de Clarice do universo classificável da literatura<sup>137</sup>.

Do fragmento acima, anotemos as referências a algo do estranho na forma da narrativa de Clarice – *quase sem enredo, ajuntamento aleatório de folhas* e a aproximação entre ela e seus personagens. Perguntamos: por que familiar, por que estranho-familiar? Então, é o texto de Lucia Castello Branco intitulado “Sopro Clarice”, que nos faz ir atrás do artigo de Freud – “O estranho”, “*Das Unheimliche*”.

<sup>136</sup> GULLAR, Ferreira. O elogio que não substitui o soluço. Texto publicado no *Jornal da Tarde*, no dia 10 de dezembro de 1977. Disponível em: [http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos\\_34.htm](http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos_34.htm). Acesso em: 4 maio 2009, grifo nosso.

<sup>137</sup> CASTELLO BRANCO. O sopro Clarice, p. 202, grifo nosso.

Acompanhemos assim, bem de perto, na primeira parte do artigo, o estudo linguístico que Freud faz em torno da palavra *Unheimliche*. Seu primeiro apontamento mostra que a palavra tem, na linguagem cotidiana, o sentido de algo secreto e assustador:

O tema do ‘estranho’ é um ramo desse tipo. Relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral<sup>138</sup>.

Freud analisa o estudo de Jentsch (1906) para concluir que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é familiar:

Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador, é o que mostrarei no que se segue. [...]

A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [‘doméstica’], ‘heimisch’ [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho<sup>139</sup>.

Não estando convencido com a explicação de Jentsch, que atribui o fator do efeito de estranheza ligado à incerteza intelectual, Freud realiza outras pesquisas. Primeiro nos dicionários de línguas estrangeiras, para saber a definição de estranho e, depois, volta-se ao dicionário alemão *Wortebuch der Deutschen Sprache* (1860), de Daniel Sanders. A partir dessa segunda análise ele descobre que, “entre seus diferentes matizes de significado a palavra *Heimlich* exibe um que é idêntico ao seu oposto, *Unheimlich*. Assim o que é *Heimlich* vem a ser *Unheimlich*”<sup>140</sup>.

‘*Heimlich*’? [...] ‘são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo’ ‘Oh, nós chamamos a isso *unheimlich*, vocês chamam *heimlich*’<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> FREUD. O estranho, p. 237.

<sup>139</sup> FREUD. O estranho, p. 238 - 239.

<sup>140</sup> FREUD. O estranho, p. 242.

<sup>141</sup> FREUD. O estranho, p. 241.

A palavra *Heimlich* não deixa de ser ambígua, pertencente a dois conjuntos de ideias, que, embora não sejam contraditórias, ainda assim são muito diferentes. Se, por um lado, o significado se refere ao familiar, por outro, refere-se àquilo que está oculto e que se mantém fora da vista. Ainda com Sanders, Freud encontra em Schelling uma definição precisa: “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”<sup>142</sup>.

“A palavra alemã *Unheimlich* (não familiar) é, obviamente, oposta ao termo *Heimlich* (doméstica), *Heimisch* (nativo)”<sup>143</sup> devido à partícula negativa *un-*. Essa partícula, segundo lemos no *Dicionário comentado do alemão de Freud*, de Luiz Hanns, é um “prefixo de negação aproximadamente equivalente a ‘des’, ‘in’ em português. Tal qual o ‘in’ em português, também pode ter uma função aumentativa (por exemplo, nas palavras ‘incrível’, ‘inúmeros’ etc.)”<sup>144</sup>. Nesse sentido, encontramos a ambivalência do *Unheimlich*, que tanto pode significar o oposto de *Heimlich*, quanto a potencialização do seu sentido, muito familiar/doméstico.

Por outro lado, a investigação do *Heimlich* leva Freud a descobrir nesta palavra um sentido que coincide com seu oposto *Unheimlich*: algo afastado do conhecimento, inconsciente, obscuro, inacessível ao conhecimento. O psicanalista então lança mão de dois exemplos: o primeiro de Schiller em *Wallensteins Lager*, cena 2 – “Você não vê? Eles não confiam em nós; eles temem a face *heimlich* do Duque de Friedland”<sup>145</sup>; o segundo, de Klinger, *Theater* – “Às vezes sinto-me como um homem que caminha pela noite e acredita em fantasmas; cada esquina para ele é *heimlich* e cheia de terrores”<sup>146</sup>. Dessa maneira, Freud conclui que “*Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *Unheimlich*”<sup>147</sup>.

Sobre a coincidência entre os dois termos, Ruth Silviano Brandão acentua uma observação feita por Bernard Mériqot na qual ele relata que Freud teria se enganado sobre os sentidos opostos de palavras primitivas. Segundo Ruth Silviano Brandão, Mériqot destaca a impossibilidade de um termo enunciar algo e seu contrário, ao mesmo tempo<sup>148</sup>:

É, sem dúvida, nos contextos discursivos que se pode localizar a hesitação em se usar um ou outro termo, pois é na cadeia significante que as oposições

<sup>142</sup> FREUD. O estranho, p. 242.

<sup>143</sup> FREUD. O estranho, p. 239.

<sup>144</sup> HANNS. *Dicionário comentado do alemão de Freud*, p. 232.

<sup>145</sup> FREUD. O estranho, p. 244.

<sup>146</sup> FREUD. O estranho, p. 244.

<sup>147</sup> FREUD. O estranho, p. 244.

<sup>148</sup> Cf. BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 38.

e coincidências se revelam e não no termo isolado que nada pode significar. Só se pode capturar algum sentido na movimentação metonímica e metafórica, no percurso discursivo onde o significante desliza, operando efeitos de sentido nunca definitivos. É o que Jacques Lacan revela em textos como “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, por exemplo<sup>149</sup>.

Essa reflexão sobre a coincidência dos termos e o fator do contexto discursivo nos faz acrescentar que, nessa situação como também quando se trata de escrita ou de tradução, “alguma coisa permanece, mas também desliza de uma tradução para outra, e se move como a areia, e se modifica, [...]. Se de um código a outro algo permanece, também algo não se transporta de uma língua para outra sem perda”<sup>150</sup>.

Assim, o percurso discursivo é o lugar onde podemos perceber o deslizamento e os efeitos dos significantes. A permanência ou a perda de um traço, de um significante ou mesmo de uma palavra, é operada principalmente quando o sujeito, ou, aquele que escreve, se submete “a uma passagem pelo que nele há de mais íntimo, mais verdadeiro, ainda que desconhecido, ou estranhamente familiar”<sup>151</sup>.

Ir em direção ao desconhecido, ao estranho familiar é lançar-se ainda em direção ao que está recalcado. E desse recalcado, desse recalque, por ora podemos dizer que é aquilo que insiste em permanecer oculto, mas que, no entanto, vem à luz.

Ana Maria Portugal, em *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, traz apontamentos importantes para nosso estudo, principalmente nesse ponto de hesitação do percurso discursivo, no qual os significantes velam e revelam o sujeito, onde a linguagem é uma condição do inconsciente. O significante tem outra função além da de significar, “ele representa o sujeito para outro significante oculto, recalcado, e, por este fato, também o determina como sujeito do inconsciente”<sup>152</sup>.

O significante concebido em uma cadeia, como em elos de um colar, pode ter efeito de sentido e também de comandar ou apaziguar o sujeito, de fazê-lo adormecer ou acordar, pois há algo que permanece e algo que se perde na linguagem. “As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas”<sup>153</sup>. Assim, lembramos do que Sérgio Antônio Silva escreve sobre o estranho poder das palavras: “É esse estranho poder das palavras que a literatura vai colocar em cena,

<sup>149</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 38.

<sup>150</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 45.

<sup>151</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 33.

<sup>152</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 21.

<sup>153</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 37.

fazendo desaparecer o mundo preexistente, fazendo aparecer um mundo que não existia, que não existiria se não fosse por ela, a literatura”<sup>154</sup>.

O oculto *re-vela*, assim, a marca do recalque. E do recalque sabemos que é um ponto em comum entre o estranho e o inconsciente. Ana Maria Portugal destaca, a partir de Freud, que a marca desse recalque também está presente no corpo das palavras escritas em alemão – *Unheimliche* (estranho) e *Unbewusste* (inconsciente). O *un-* de *Unheimliche* é o mesmo *un-* de *Unbewusste*, o *un-* (prefixo de negação) é como a marca de origem do recalque. Ressaltemos aqui que talvez só em alemão esse encontro pode acontecer: inconsciente e estranho-familiar<sup>155</sup>. A menos que fosse possível traduzir o *Unheimliche* para *infamiliar*, termo utilizado por Evando Nascimento<sup>156</sup>, agregando assim a mesma partícula ‘in-’ e a ideia do estranho-familiar.

Apesar de o termo deter a ambiguidade, Freud mostra que a marca do *un-* retoma a oscilação, indicando que no *Unheimliche*, assim como no *Unbewusste*, o que é tão estranho e não-conhecido é, na verdade, conhecido de velho, é familiar<sup>157</sup>.

É ainda a partir de Ana Maria Portugal que chegamos à conclusão sobre o que Freud faz com relação ao estranho da ficção. O escritor encontra dificuldades em atenuar ou desfazer o estranho, justamente nesse ponto em que se dá a equivalência entre *Unheimliche* e *Unbewusste*, pois ambos têm a marca do recalque, o prefixo *-un*<sup>158</sup>. O prefixo *un-* marca então dois pontos importantes: revela que há algo de familiar, e também uma marca do recalque. No entanto, veremos, na sequência do texto de Ana Maria Portugal, que nem toda presença do inconsciente provoca o efeito de estranheza:

Contudo, Freud acrescenta que, de fato, nem toda presença do inconsciente provoca estranheza, uma vez que o sujeito pode acomodar-se com os sintomas e esquecer os sonhos e lapsos, como algo sem grande importância ou sentido. Por outro lado, é preciso delinear o estranho dentro do que é angustiante, detectando, nas coisas, pessoas, impressões, vivências e situações que o despertem, um núcleo comum: o recalque<sup>159</sup>.

<sup>154</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 27.

<sup>155</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 60.

<sup>156</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 233.

<sup>157</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 61.

<sup>158</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 71.

<sup>159</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 71.

### Que vem à luz

Acrescentemos agora outros termos que, assim como o *Unheimliche* e o *Unbewusste*, parecem seguir a mesma direção, ou seja, revelam um traço daquilo que deveria permanecer oculto, mas, no entanto, vêm à luz. Um dos termos dos quais estamos falando é o *clandestino*, ou seja, o que é escondido dos outros.

O termo *clandestino* merece aqui o nosso destaque pois, como sabemos, esse termo aparece de forma explícita e implícita na obra de Clarice. O estudo de Ana Maria Portugal nos faz avançar então nos desdobramentos de *Heimlich* e *Unheimlich* até atingir o *clandestino*. Ela coloca em questão o sentido com que os alemães usam esses termos atualmente:

Hoje, *heimlich* perdeu o sentido de ‘familiar’, passando a significar apenas ‘clandestino’ (o que acontece em casa é escondido dos outros), e *unheimlich* é antônimo (negação) de *heimlich*, no seu sentido perdido (não-familiar, não-doméstico, logo, estranho)<sup>160</sup>.

No entanto, Ana Maria Portugal ainda nos esclarece que, mesmo o *Heimlich* significando “clandestino”, o seu antônimo, *Unheimlich*, “nunca significou ‘não-clandestino’, apesar de ser o antônimo lógico de *heimlich*”<sup>161</sup>.

Poderíamos, então, pensar que “clandestino” refere-se tanto ao desconhecido, escondido, escondido dos outros, quanto também a algo do familiar? E, portanto, o termo retornaria a conter a ambiguidade ocorrida antigamente? Essas questões nos aparecem ao pensar na etimologia da palavra “clandestino”.

Clandestino vem do Latim *clandestinu*<sup>162</sup> – escondido, secreto; de *clam*, às escondidas; da base do verbo *cellare*, esconder, disfarçar<sup>163</sup>. “O Clãn é a forma em língua portuguesa da palavra gaélica *clann*, que significa ‘crianças’ ou mais especificamente as crianças de uma família”<sup>164</sup>. Assim, se concebermos as duas origens da palavra, podemos concluir que sim, o *clan* carregaria, portanto, algo de secreto, mas também algo de familiar.

<sup>160</sup> PORTUGAL. O vidro da palavra, p. 61.

<sup>161</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 61.

<sup>162</sup> Clandestino dal lat. Clam-des-ti-nus da CLAM antic. CÀLAM O CÀLIM di nascosto che tiene Allá rad. KAL o CAL che trovasi in *Celare ed Occulto* (v.q.voci): a cui pare si aggiunga DIES giorno, che si ravvisa nella seconda sillaba: cioè *che sta cascosto al giorno, che odia la lecu* (e. *Occulto*). Segreto, Occulto, Addiunto a matrimonio vale Contratto in segreto. Deriv. *Clandestinamente; Clandestinità*. Cf. *Dizionario etimológico online*. Disponível em: <http://www.etimo.it/?term=clandestino>. Acesso em: 29 de jul. 2013.

<sup>163</sup> Cf. Origem da palavra, site de Etimologia. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/clandestino/>. Acesso em: 29 jul. 2013.

<sup>164</sup> Cf. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A3>. Acesso em: 29 jul. 2013.

Seguindo a pesquisa, entendemos que os clãs fazem referência também a um lugar para as tribos, que por sua vez marca novamente algo do familiar. Explicamos: o clã constitui-se num grupo de pessoas unidas por parentesco e linhagem, o qual é definido pela descendência de um ancestral comum, ou seja, está contido aí a marca do familiar. E, mesmo se pensarmos nas diferentes classificações de clãs, as quais são formadas com bases econômicas e políticas comuns e não pelo parentesco familiar, notamos que, ainda sim, a característica do caráter colaborativo e de solidariedade, geralmente comuns ao ambiente familiar. Em todas as referências descritas, podemos dizer que algo do familiar aparece<sup>165</sup>.

Pensemos agora na escrita de Clarice, lembremos que a referência ao “clandestino” está de alguma forma presente. Destacamos primeiro o livro *Felicidade clandestina* e os contos inscritos nele. Explicitamente, temos assim um primeiro exemplo, o “clandestino” no título do livro, e, implicitamente, poderíamos dizer que, na maioria dos contos desse livro, esse clandestino (oculto, escondido, e também familiar) está presente.

Como não se trata de apresentar a marca do clandestino no livro, apontemos por ora dois contos e o início de uma reflexão sobre como podemos concebê-lo. Recordemos “Os Desastres de Sofia” e “Felicidade Clandestina”, assim, a felicidade seria esse ponto-chave que estamos chamando de clandestino. A princípio, a felicidade surge a partir do encontro com o outro, é algo quem vem do outro, de fora, que está fora, no entanto, descobre-se que ela já estava ali, oculta, recalçada, familiar.

Podemos mencionar ainda o conto “Amor”. Aí também temos a referência ao clandestino. A partir do momento em que Ana vê um cego mascando chicletes, tudo para ela começa a ficar diferente. Após essa cena, sensações ocultas, veladas são despertadas, reveladas. Elas começam a florescer, a tornarem-se mais familiares, mais estranhas e familiares.

Como vemos, o estranho na escrita de Clarice não é tão incomum – ele se repete. Dessa forma, a repetição é o próximo termo em destaque.

Nos apontamentos que Ana Maria Portugal faz sobre o inconsciente e o estranho, o tema da repetição também é abordado. Para ela, “essa oposição – ou cisão – entre o eu e o recalçado inconsciente determina que o eu só possa deparar com o que lhe está interdito, por meio daquilo que retorna sob a forma de refugos, restos, fragmentos”<sup>166</sup>. A autora acrescenta, a partir de Freud, que são significantes que se repetem, representando a posição do

<sup>165</sup> Cf. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A3>. Acesso em: 29 jul. 2013.

<sup>166</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 75.

sujeito para outro significante, com função no inconsciente. “A repetição, experimentada como algo estranho, remete-nos a algo intrínseco à pulsão, uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer, emprestando a determinados aspectos da mente um caráter demoníaco”<sup>167</sup>.

Ana Maria Portugal, a partir da leitura que Freud faz de *O homem da areia*, de E.T.A Hoffmann, propõe o “*Unheimliche* como a estética do inconsciente, na medida em que os derivados do recalçado mantêm a cisão do eu, carregando um afeto típico, como a sensação de repulsa, afastamento e estranheza”<sup>168</sup>. Em sua análise, a princípio Freud recusa o tema da boneca Olímpia como o elemento responsável pelo efeito estranho na história, e traça um caminho em busca dos *sobreviventes anacrônicos* – ou significantes, destacando deslocamentos e substituições em torno da personagem que dá nome à narrativa: o Homem da Areia, o qual ressurgue, de maneira perturbadora, em momentos decisivos<sup>169</sup>. A autora acrescenta que:

Para Freud, tais deslocamentos, condensações e substituições indicam um trabalho de tradução em torno do tema de ter os olhos arrancados, que é um substituto da castração, tema central na construção das neuroses. Freud refuta o fator da “incerteza intelectual”, proposto por Jetsch como responsável pelos efeitos do estranho, e também considera insuficiente o argumento da loucura, pois nosso julgamento em relação ao texto nos afasta de sofrer tais efeitos. O que os explica só pode ser o recalque: a relação de repulsa que há entre o eu e o recalçado inconsciente, presentificada no caráter infantil – portanto anacrônico – do tema da castração<sup>170</sup>.

Como se vê, o recalque está ligado à tradução, ou melhor, à falha, à privação, *Die Versagung*<sup>171</sup> da tradução. Em carta à Wilhelm Fliess, datada em 6 de dezembro de 1896, muito antes da publicação do *Unheimliche*, portanto, Freud escreve que:

A falha (*Die Versagung*) da tradução, isso é o que se chama clinicamente o recalque. O motivo da mesma é a liberação de desprazer que surgiria da tradução, como se esse desprazer provocasse uma perturbação do pensamento, que não permitisse o trabalho da tradução<sup>172</sup>.

Essa falha na tradução marca, justamente, a presença de algo que não se deixa dizer, de algo intraduzível, mas, ao mesmo tempo, impulsiona para que se faça uma

<sup>167</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 75 - 76.

<sup>168</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 76.

<sup>169</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 76.

<sup>170</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 77.

<sup>171</sup> Em nota de rodapé, Ana Maria Portugal esclarece que o termo *Versagung* deriva do verbo *versagen* que tem o sentido de: 1. Negar, recusar; privar-se de, desistir de; ter outro compromisso, estar comprometido; 2. falhar, não funcionar (motor); fraquejar (joelhos); faltar (força), ficar presa (a voz). PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 53

<sup>172</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 53.

tradução<sup>173</sup>. “A saída é o recalque, operação que permite desviar do ponto impossível, construindo substitutos por associações na linguagem, constituindo as formações do inconsciente”<sup>174</sup>. Essa relação com o recalque esclarece a definição de Schelling, a qual retomamos: o “*Unheimlich* é nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas que veio à luz”<sup>175</sup>.

Importa-nos ainda destacar o desenho que é feito a partir desse movimento etimológico e semântico, o qual é gerado com base nos termos *Heimlich* e *Unheimlich*. O desenho vislumbrado por nós é, novamente, a figura topológica da banda de Möebius. O movimento etimológico e semântico da palavra em alemão, *Unheimliche*, caminha em direção ao seu oposto *Heimlich*, enquanto este último, *Heimlich*, também percorre o mesmo caminho, em direção ao seu oposto *Unheimlich*.

Tal movimento não é estranho ao movimento da escrita de Clarice. É possível observá-lo em *Um sopro de vida*. Vejamos: “Eu quero a verdade que só me é dada através do seu oposto, de sua inverdade” (USV, p. 18). E, nas páginas de abertura de *Um sopro de vida*, lemos: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (USV, p. 21). Nessa citação, o círculo aparece como figura geométrica privilegiada para a composição de seu livro, mas, num movimento de procura e criação, esse círculo acaba sofrendo uma semitorção, sempre em direção a seu oposto, configurando, portanto, não o círculo, mas a banda de Möebius. Nessa banda, passa-se do interior ao exterior, de um oposto ao outro, do dentro ao fora, sem descontinuidade. No entanto, advertimos com Sérgio Antônio Silva, há nesse trajeto “uma verdade em jogo, ainda que dissimulada, desviada – a verdade do sujeito do inconsciente”<sup>176</sup>.

A verdade tem estrutura de ficção, tal é o aforismo formulado por Lacan ao longo de seu ensino. Como dirá Sérgio Antônio Silva, trata-se de “uma verdade excluída de toda verdade prévia, uma história ‘exterior e explícita, sim, mas que contém segredos’”<sup>177</sup>. A verdade participa de uma certa mentira, já que não se pode dizer tudo, ou, tudo dizer. Para Daisy Wajnberg “a verdade se fará por linhas tortas, por meios-de-dizeres que enganosos, revelam uma possível resposta”<sup>178</sup>. Trata-se de uma verdade errante:

<sup>173</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 54.

<sup>174</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 54.

<sup>175</sup> FREUD. *O estranho*, p. 242.

<sup>176</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 33.

<sup>177</sup> O fragmento citado pelo autor é do livro *A hora da estrela*. SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 33.

<sup>178</sup> WAJNBERG. *A verdade tem estrutura de ficção*, p. 155.

Verdade errante, dispersa por esses produtos – lixos desqualificados pelos outros discursos [que não o psicanalítico] – ela é efeito da equivocação, das armadilhas da linguagem, disso que surpreende e jamais coincide com a certeza. [...].

O jogo da verdade participa de uma profunda ironia, já que é “por esconder-se, que ela se oferece do modo mais verdadeiro” [LACAN. Seminário sobre A carta roubada. In: LACAN. *Escritos*]<sup>179</sup>.

Podemos pensar que aí os opostos estão em jogo: do eu (dentro) ao outro (fora); o outro como o Outro da linguagem, a linguagem como puro exterior; do familiar ao estranho (e vice-versa), da casa ao estrangeiro; da verdade à inverdade (e vice-versa). A verdade está entre um e outro. “A verdade balbuciante do sujeito pende entre o que não é nem verdadeiro nem falso. Ela vacila, e por isso mesmo, acerta”<sup>180</sup>.

A verdade, para a Psicanálise, é sempre uma verdade enganosa, uma meia-verdade, uma verdade-ficção; assim também passamos a concebê-la na escrita de Clarice, na voz do Autor de *Um sopro de vida*, por exemplo:

Para começo de conversa, afianço que só se vive, vida mesmo, quando se aprende que até a mentira é verdade. Recuso-me a dar provas. Mas se alguém insistir muito em “porquês”, digo: a mentira nasce em quem a cria e passa a fazer existirem novas mentiras de novas verdades.

Uma palavra é a mentira de outra.

Quero exigentemente que acreditem em mim. Que acreditem em mim até quando minto. (USV, p. 88)

“Uma palavra é mentira da outra”. Na ficção, ou até mesmo na transmissão oral, a palavra funciona como garantia de autenticidade. A verdade reside, portanto, num meio dizer, testemunhado desde um lugar Outro. O testemunho da sua veracidade fica fundado no que o Outro se constitui como lugar onde o significante se coloca<sup>181</sup>. A verdade estruturada como ficção se faz, portanto, na verbalização, mas, na verdade, de certa forma, é uma leitura do já escrito do inconsciente<sup>182</sup>. Assim, “ao falar o sujeito constitui esse Outro absoluto, revelado como ‘discurso de outrora na sua língua arcaica, e mesmo estrangeira’”<sup>183</sup>.

A busca pela autenticidade submete o sujeito, portanto, a uma passagem por uma língua outra, arcaica, estrangeira. Essa busca revela-se tal qual a busca pelo exterior da linguagem, a qual “submete o escritor a uma passagem pelo que nele há de mais íntimo, mais

<sup>179</sup> WAJNBERG. A verdade tem estrutura de ficção, p. 155.

<sup>180</sup> WAJNBERG. A verdade tem estrutura de ficção, p. 155.

<sup>181</sup> Cf. WAJNBERG. A verdade tem estrutura de ficção, p. 158.

<sup>182</sup> Cf. WAJNBERG. A verdade tem estrutura de ficção, p. 158.

<sup>183</sup> A autora cita um fragmento do texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, inserido nos *Escritos*, de Lacan. WAJNBERG. A verdade tem estrutura de ficção, p. 158.

verdadeiro, ainda que desconhecido, ou estranhamente familiar”<sup>184</sup>. Vejamos então como a busca pelo exterior acontece na escrita de Clarice.

#### Travessia

Em *Um sopro de vida*, na travessia do Autor em direção ao seu outro, percebemos também a ocorrência de um movimento semelhante ao do *Unheimliche* – algo que estava oculto, no escuro, embora devesse permanecer ali, veio à luz: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela porém vem à luz. A tenebrosa escuridão de onde emergo” (USV, p. 73).

Nota-se o movimento da travessia do Autor em direção a seu outro, esse outro que é Ângela Pralini: sua criação, seu sopro, seu anjo (*ange*), o *ser da linguagem* como o puro *exterior*. Com Foucault, em *O pensamento do exterior*, retomamos a ideia sobre esse *ser da linguagem*: “agora se sabe que o ser da linguagem é a visível desaparecimento daquele que fala”<sup>185</sup>. Nessa mesma estranha direção, direção rumo ao desaparecimento, podemos perceber, através do fragmento de *Um sopro de vida* acima citado, que o Autor, no meio de sua escrita (USV, p. 73), aponta para o desaparecimento daquele que fala, desaparecimento esse que é condição de possibilidade para que o exterior se torne visível.

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não - Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. [...] Ângela é minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um ‘personagem’. É evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada no ser. No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (USV, p. 30)

Depois do verbo, ou, após a verbalização, o sujeito revela o discurso do Outro. O Autor manifesta-se como sendo um ‘Eu e Ângela’, ‘Eu e o Outro somos’; o fragmento acima nos faz perceber a impossibilidade do Autor em marcar até onde ele vai e onde começa a ser Ângela. A prática limítrofe revela os traços do desaparecimento do Autor. Eis a impossibilidade, na literatura, ela “estaria então ligada ao duplo movimento que faz com que

<sup>184</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 33.

<sup>185</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 70.

o escritor, ao fazer de sua experiência uma procura, desapareça no vazio, no silêncio, na morte”<sup>186</sup>.

Se observarmos aí o trajeto do Autor, seu trajeto möebiano, perceberemos que ele caminha rumo ao desaparecimento. À medida em que ele vai, gradativamente, desaparecendo, a voz de Ângela vai se sobrepondo. E, se o ser da linguagem é a visível desapareção daquele que fala, então Ângela é a pura visibilidade do ser da linguagem. Contudo, essa travessia não se dá sem atravessar o vazio, o medo; ela é feita no escuro; é perigosa; é estranha-familiar:

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente.

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. *Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar.* Para escrever tenho que me colocar no vazio. Este vazio é que existo intuitivamente. (USV, p. 15, grifo nosso)

O perigo de mexer no que está oculto, sabemos, com Freud, é aquele que aponta para o que há de sinistro no estranho-familiar (*Unheimliche*): o horrível de se aproximar dentro de si mesmo e encontrar aí nada mais do que seu próprio desaparecimento, o vazio; e, com o Autor, ficamos sabendo que isso, que esse estranho-familiar habita justamente a profundidade do mar das palavras, o canto das sereias (da narrativa), onde se arma a cilada das palavras: “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” (USV, p. 15).

Se, nesse momento, a profundidade na escrita de Clarice é um meio de revelar o oculto, o estranho-familiar, o desaparecimento e o vazio de si, veremos que, para Lacan, esse oculto pode também estar à tona, estar na superfície. Ao analisar o conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, Lacan demonstra o contrário: a carta, que quase todos pensavam estar escondida nas profundidades, estava, na realidade, sempre *à mão*, estava na superfície. Foucault nos revela ainda que Maurice Blanchot, em outro momento, compartilha dessa mesma posição. Em “Celui qui ne m’accompagnait” o *segredo não tem profundidade*:

Dizer que entendo estas palavras seria explicar-me a estranheza perigosa de minhas relações com elas... Não falam, não são interiores, mas ao contrário, carecem de intimidade e ao permanecer no exterior, aquilo que designam me

<sup>186</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice Lispector*, p. 33.

abocanha até esse exterior de toda a palavra, aparentemente mais secreto e mais interior do que a palavra do foro íntimo de cada um, embora aqui o exterior esteja vazio, *o segredo não tem profundidade*, não se repete mais do que o vazio da repetição, aquele que não fala e que, sem dúvida foi dito para sempre. [BLANCHOT, Celui qui ne m'accompagnait]<sup>187</sup>.

As palavras e seu poder de estranheza. A relação de estranheza com as palavras, transcrita acima, nos faz lembrar o livro *Água viva*, o qual trata da relação que a pintora tem com a palavra.

*Água viva* trata da escrita de uma pintora, uma pintora que escreve. Nesse caso, a noção de profundidade mais uma vez pode ser colocada em questão. Sabemos o quanto essa noção é importante na pintura, mas e na escrita? É possível pensar que a palavra tem uma profundidade? Qual seria? Ao escrever, essa questão parece vir à tona para a narradora-pintora, pois, ao substituir o pincel pela palavra, ela sente algo de estranho-familiar. A palavra está ali, à vista, ao alcance, no entanto, continua inalcançável:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa *estranhamente familiar* mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. (AV, p. 72, grifo nosso)

*Água viva*, cujo título original era *Objeto gritante*, também é um texto em que encontramos proximidade com o *Unheimliche*. Segundo Evando Nascimento, a materialidade da escrita clariciana permite que esse livro tenha algo de tonar-se-animal, tornar-se-planta e tornar-se-coisa. Ele realiza aquilo que fala. Há um caráter performativo que faz com que ele contenha, justamente, formas estranhas de vida ou até formações inorgânicas: tal como o ovo é quase ave e quase pedra. Nascimento continua: “É, pois impossível pensar o vivo sem o não vivo, a vida sem a morte como seu correlato desnatural”<sup>188</sup>. É disso que fala, portanto, esse livro, esse objeto vivo e gritante:

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo a realidade enviesada. Vista por um *corte oblíquo da vida*. Antes só se via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso *traço enviesado*. Agora adivinho que *a vida é outra*. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos – *é algo mais sortilégio e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal*. Sobre essa *vida insolitamente enviesada* tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a *existência feneça* no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal. Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição. (AV, p. 68, grifo nosso)

<sup>187</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 79-71, grifo nosso.

<sup>188</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 53.

Paremos neste ponto onde se percebe que a *vida é outra*, que contém um *traço enviesado* e que tem em si algo de animal. Mais uma vez, aproximamos do estranho-familiar. Aí a vida é insólita, tão incomum quanto no estranho-familiar: a vida tem algo de animal; há algo que faz com que a existência feneça. Isso nos faz voltar ao artigo de Freud, “*Das Unheimliche*”, e avançar.

O ponto onde o vivo e o não vivo são questionáveis e onde se concebe a *vida outra* corresponde à segunda parte do artigo de Freud, no momento em que ele analisa o conto de E.T.A. Hoffmann, *O homem da areia*. Ele expõe situações inquietantes, sobretudo quando, partindo do estudo de Jentsch, reflete sobre os efeitos de estranheza motivados por “dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, do modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado”<sup>189</sup>.

Freud destaca, nessa história, dois seres que geram dúvidas sobre a questão da identidade, de estarem vivos ou não, de serem reais ou não, de serem animados ou inanimados e, portanto, provocam algo do *Unheimliche*. Essa sensação de estranheza está relacionada com a personagem Olímpia, a boneca, “que é em todos os aspectos um ser humano”<sup>190</sup> para Natanael, o protagonista. Embora ela não seja o ser que cause o efeito de mais impacto de estranheza na história, uma vez que o próprio autor trata desse episódio com um toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem Natanael faz da boneca, ao pensar nela como sua amante<sup>191</sup>.

O tema da estranheza aparece com mais força ao tratar de “algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do Homem da Areia, que arranca os olhos das crianças”<sup>192</sup>.

Após fazer uma breve síntese de *O homem da areia*, Freud observa que o sentimento de estranheza está ligado ao Homem da Areia, ou seja, à ideia de ter os olhos roubados, e que, o ponto de vista de Jentsch, sobre a incerteza intelectual, nada tem a ver com o efeito<sup>193</sup>. Freud esclarece que essa incerteza quanto a um objeto ser vivo ou inanimado é menos relevante, causa um efeito de algo estranho menor em relação ao outro exemplo, o do Homem da Areia.

Apontar aqui o destaque que Freud traça ao marcar o que é mais ou menos estranho-familiar na história escrita por Hoffmann, não significa definir qual é o exemplo que

---

<sup>189</sup> FREUD. O estranho, p. 244.

<sup>190</sup> FREUD. O estranho, p. 245.

<sup>191</sup> Cf. FREUD. O estranho, p. 245.

<sup>192</sup> FREUD. O estranho, p. 245.

<sup>193</sup> Cf. FREUD. O estranho, p. 248.

causaria mais esse efeito. Trata-se antes de evidenciar que o texto de Freud é “cheio de inquietações e interrogações que se desenvolve num percurso labiríntico, com suas idas e vindas, características de um discurso delirante, marcado pelas hesitações do autor”<sup>194</sup>. Sobre isso Ruth Silviano Brandão faz a seguinte leitura de Hélène Cixous:

Nesse texto, ele pretende chegar cientificamente a um conceito e configurar seu domínio. Com esse intuito, tenta fazer coincidir o significante *Unheimliche* com o significado que lhe quer atribuir, mas a própria incerteza inerente ao conceito faz com que o texto mesmo acabe sendo marcado pela hesitação e dubiedade, como afirma Hélène Cixous<sup>195</sup>.

Essa dubiedade é acentuada quando Freud faz observações sobre a boneca Olímpia e quando destaca o estudo de Jentsch, no ponto em que faz referência à incerteza intelectual, ou seja, quanto a um objeto ter ou não vida, ser ou não animado.

Como vimos, a princípio, Freud apontava para uma possibilidade de ocorrer o estranho nesse caso, porém com menor relevância que no caso do Homem da Areia. Em um segundo momento, no entanto, Freud retorna ao exemplo da boneca para apontar o que de estranheza pode ser encontrado. Esse sentimento não seria um medo infantil, mas antes seria um desejo de que a boneca adquirisse vida<sup>196</sup>. Olímpia é, portanto, um objeto de desejo, de gozo antes de ser um objeto de medo.

Olímpia, nas palavras de Ruth Silviano Brandão, surge como um desejo tornado possível, boneca confeccionada de palavras, dor e gozo<sup>197</sup>. “É da confusão de vozes narrativas que emerge Olímpia, enquanto coisa e pessoa, boneca e mulher, pura ambiguidade surgida do equívoco, marca da divisão do próprio espaço textual”<sup>198</sup>.

Essa *vida outra* nos chama a atenção pelo trajeto que percorre. Nota-se um caminho que vai não em direção ao medo, mas do medo ao gozo: em busca do prazer ou além do princípio do prazer.

Sobre o prazer podemos dizer com Ana Maria Portugal que o que retorna dessas situações advindas do estranho familiar “exerce certa atração, certo fascínio, sem, contudo, promessa de prazer”<sup>199</sup>. Ela nos remete às palavras de Barthes quando este diz de uma proximidade – ou identidade – entre gozo e medo.

<sup>194</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 37.

<sup>195</sup> Cf. CIXOUS. *Prénoms de personne*, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 37.

<sup>196</sup> Cf. FREUD. O estranho, p. 251.

<sup>197</sup> Cf. BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 36 - 37.

<sup>198</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 37.

<sup>199</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 72.

O que repugna a uma tal aproximação não é evidentemente a ideia de que o medo é um sentimento desagradável – ideia banal – mas que é um sentimento *mediocrementemente indigno*; ele é deixado-por-conta de todas as filosofias (só, Hobbes, creio: ‘a única paixão da minha vida foi o medo’); a loucura não lhe quer mal (salvo talvez a loucura antiquada: o *Horla*), e isso impede que o medo seja moderno: é uma recusa de transgressão, uma loucura que se abandona com plena consciência. Para uma derradeira fatalidade, o sujeito que tem medo permanece sempre sujeito; [...]. São estas mesmas razões que aproximam o medo da fruição [gozo]; ele é a clandestinidade absoluta, porque inconfessável, [...] mas porque, cindindo o sujeito ao deixá-lo intato, só tem à sua disposição significantes *conformes*: a linguagem delirante é recusada àquele que ouve o medo erguer-se nele. [...]. O medo não expulsa, não constrange, nem realiza a escritura: pela mais imóvel das contradições, os dois coexistem – separados<sup>200</sup>.

Por medo ou gozo, em meio à ambiguidade do equívoco, o final da história de *O homem da areia* revela mais uma vez o efeito de estranheza causado por esse personagem-boneca. Quando já desvendado tragicamente para Natanael que Olímpia era uma boneca, fato já sabido por todos, estes passam, no entanto, a ter dúvidas em relação a seus pares:

Mas acontece que muitos daqueles honrados senhores não ficaram satisfeitos com essa coisa toda. Essa história de autômato ficou gravada neles, produzindo, em seguida, terrível desconfiança em relação às figuras humanas em geral. Para ficarem bem seguros de que não amavam a boneca de madeira, alguns namorados exigiam que sua bem-amada não cantasse no compasso e nem dançasse ritmadamente; [...]. Algumas ligações amorosas se tornaram mais sólidas e mais e mais agradáveis e outras foram desfeitas rapidamente. “Assim não se pode confiar em ninguém”, dizia tanto um quanto o outro. Bocejavam demais nos chás, jamais espirrando, para não despertar suspeitas<sup>201</sup>.

Para Ruth Silviano Brandão, “*O homem da areia* é uma narrativa que se recusa a fechar num sentido único, pois como a areia, seu significante mestre, ele não se imobiliza”<sup>202</sup>, ele desliza. Esse efeito de deslizar dá-se por vários motivos, um deles tem relação com a associação que Natanael cria entre seu pai, o oculista, o advogado e o Homem da Areia. O que um representa é deslizado para o outro e para o outro, e desliza.

O estranho-familiar, percebido nesse caso, parte do medo. O medo que Natanael tem de ficar cego, medo que por sua vez o faz confundir, temer e associar, em um mesmo ser, seu pai (lembrando aqui do duplo do pai, o pai ‘bom’ e o pai ‘mau’<sup>203</sup>), o personagem Coppola, o oculista, o advogado Coppelius e o Homem da Areia. Como sabemos, a Psicanálise freudiana ensina que “o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do

<sup>200</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 64.

<sup>201</sup> HOFFMANN. *O homem da areia*, p. 75.

<sup>202</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 44.

<sup>203</sup> Cf. FREUD. *O estranho*, p. 250.

temor de ser castrado”<sup>204</sup>. Assim, destacamos que “*O homem da areia* para Freud é o texto escolhido como lugar onde o *Unheimliche* se faz revelar, com os fantasmas de castração que retornam e se fazem reconhecer”<sup>205</sup>.

Guardadas as devidas proporções, podemos localizar também em *Um sopro de vida* esse mesmo efeito de estranheza. Por exemplo, nos momentos em que esse tipo de dúvida ocorre com relação ao Autor e a seu personagem. Mesmo sabendo que Ângela Pralini é criação do Autor, ainda assim surgirão as incertezas típicas do estranho, ou seja, aquelas relacionadas à identidade, ao duplo, ao animado/inanimado:

Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. É uma máquina de alta precisão ou nascida em proveta? Ela é feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim? Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. (USV, p. 29)

Tal qual ocorre em *O Homem de Areia* com relação à incerteza intelectual sobre o objeto ser animado ou não, e também no que se refere ao duplo, ou seja, quando a imagem do pai vai sendo duplicada e sendo desdobrada em outros, assim também ocorre no *Sopro*, uma espécie, talvez, de *mise en abyme*.

#### Ⓞ duplo

O Autor tem dúvidas quanto a Ângela ser animada ou não, pois sendo metade viva dele, sua outra metade seria inanimada? Ele tem dúvida entre quem é personagem e quem não é. Ângela é personagem, ele se pergunta se também é um personagem. O Autor joga com essas questões, sua dúvida acaba se espalhando e atingindo o leitor. Ângela engolfa o Autor, que engolfa Clarice, que engolfa o leitor. De novo o duplo, a repetição, a contaminação *mise en abyme*, um jogo de espelhos provocando o estranho familiar.

Nas palavras do Autor, Ângela passa a ser mais do que ele. Em outro momento o Autor escreve: “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu” (USV, p. 27). Ela passa a ser o seu duplo, seu reflexo, ou, como ele indaga, seria sua metade viva?

No artigo de Freud, o duplo é tratado como um tema ligado a fontes infantis, ele se baseia no estudo de Otto Rank. No primeiro momento, o duplo tem ligações com os

<sup>204</sup> FREUD. O estranho, p. 249.

<sup>205</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 37.

reflexos no espelho, com as sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e o medo da morte. Além disso, Freud destaca a originalidade desse estudo, sobretudo quando o autor lança a ideia de que o duplo traz a garantia contra a destruição, ao supor que a alma imortal teria sido o primeiro duplo do corpo<sup>206</sup>. Freud afirma que o duplo provém do amor-próprio ilimitado, de um desejo infantil, do narcisismo primário, que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa é superada, “o duplo depois de haver sido garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte”<sup>207</sup>.

Posteriormente, a ideia do duplo recebe novos significados, bem estabelecidos por Ana Maria Portugal como “os desejos não realizados que se cumprem repentinamente pela mão do acaso, a consciência crítica que se destaca de maneira cruel nos delírios de observação e de influência, e grande parte das fantasias”<sup>208</sup>. No entanto, ressalta que todas essas formações só são determinadas pelo efeito do estranho-familiar quando ocorre o recalque. Ele é o retorno, que traz à tona o familiar, o clandestino, que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz.

De maneira sucinta, Freud apresenta o duplo em três níveis: pela duplicação, divisão e troca ou confusão. Sobre o primeiro, pode-se dizer que são relativas às situações em que os personagens podem ser considerados idênticos, porque parecem semelhantes, ou quando a semelhança é acentuada pelos processos mentais que saltam de um para o outro, telepaticamente. Com relação ao segundo, ele se refere às situações em que o sujeito identifica-se com o outro, de tal forma que duvida a respeito de si mesmo, questionando-se sobre o seu eu ou substituindo seu eu por um eu estranho, ocorrendo aí a duplicação, divisão e intercâmbio do eu. No terceiro nível, ocorre o “retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes”<sup>209</sup>.

A relação especular entre Clarice, o Autor e Ângela, que ora são antagônicos, ora se misturam e assemelham-se, revela ser uma relação que se aproxima do primeiro aspecto apontado por Freud sobre o estranho-familiar: o fenômeno da duplicação. Freud chama a atenção para aqueles personagens que são considerados idênticos, quando ocorre o fato de que o sujeito se identifica com outra pessoa, “de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho”, ou seja, quando há a duplicação do eu. E, finalmente, com relação ao terceiro nível do duplo apontado por Freud, relativo ao retorno

<sup>206</sup> Cf. FREUD. O estranho, p. 252.

<sup>207</sup> FREUD. O estranho, p. 252.

<sup>208</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 82.

<sup>209</sup> FREUD. O estranho, p. 252.

constante da mesma coisa<sup>210</sup>, pensamos que, no caso da escrita de Clarice, essas repetições são da ordem do estranho-familiar.

Quanto ao desenvolvimento do eu, as formas do duplo nos remetem aos três registros articulados por Lacan: o Imaginário, o Simbólico e o Real. “São, respectivamente: a duplicação (*Ich-Verdopplung*), a partição ou divisão (*Ich-Teilung*) e o intercâmbio ou confusão (*Ich-Verdopplung*)”<sup>211</sup>. Para deixar clara a formulação desse desenvolvimento, utilizaremos a elaboração feita por Ana Maria Portugal:

Sob o registro do Imaginário (*Ich-Verdopplung*), estão todas as duplicações em termos de imagens ideias, sócias, rivais, semelhanças em atos e delitos, fatos circunscritos por Freud em ‘Introdução ao narcisismo’ [...] sob os conceitos de Eu-Ideal (*Ideal-Ich*) e Ideal do Eu (*Ich-Ideal*). Ao registro do Simbólico pertence a partição ou divisão do eu (*Ich-Teilung*), que aponta a estrutura do aparelho psíquico dividido em Inconsciente/Pré-Consciente-Consciência, apreensível por meio da função da censura. Quanto ao registro do Real, acontece a confusão (*Ich-Verdopplung*), intercâmbio e trocado eu com outrem, situações de vivências delirantes, com ideias de influência e alterações de consciência<sup>212</sup>.

Feitas essas considerações, podemos continuar a estabelecer associações entre as duas narrativas, a de *Um sopro de vida* e a de *O homem da areia*, para pensar como o duplo aparece na escrita de Clarice. Relembremos da relação vivida entre Natanael e Olímpia. A boneca seria o reflexo de Natanael? Talvez, mas seria um reflexo que *refletia uma outra pessoa*, seu semelhante<sup>213</sup>, seu duplo ou, como esclarece Ruth Silviano Brandão, “estratificação do desejo perverso, cujas figuras circulam no espaço literário, concretiza-se como o feminino, lugar do amor e morte, alienante formação ideológica”<sup>214</sup>.

Se Natanael encontra seu semelhante em Olímpia, poderíamos pensar que, de forma análoga, o Autor encontra seu semelhante em Ângela Pralini? Ambos estão tão entregues a esse outro, ao seu duplo, que dessa sensação de estranho-familiar vem à tona a questão da morte, o desaparecimento. De acordo com Ana Maria Portugal, a figura do duplo garante a realização dos desejos, mas também há nesse processo alguma perda, alguma morte:

Na figura do duplo há a garantia da realização dos desejos, mas, ao preço de aniquilação da vontade livre, e portanto, da condição subjetiva de desejar. Paradoxalmente, o duplo, essa metáfora da repetição de si mesmo, funciona no texto literário como uma espécie de memória, impedindo que o herói

<sup>210</sup> Cf. FREUD. *O estranho*, p. 252.

<sup>211</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 82.

<sup>212</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 82.

<sup>213</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 88.

<sup>214</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 43.

esqueça seu desejo. Talvez seja justamente esse o motivo pelo qual o reencontro com o duplo é penoso e, por vezes, quase insuportável<sup>215</sup>.

A morte e o desaparecimento são, portanto, o mesmo fim dado aos protagonistas de *Um Sopro de vida* e de *O homem da areia*. As observações de Ruth Silviano Brandão, sobre Olímpia nos conduzem a fazer mais associações entre a boneca e Ângela e o que elas representam e causam ao seu duplo – Natanael e o Autor, respectivamente. Vejamos o que Ruth Silviano Brandão escreve sobre a boneca:

[...] Se o Homem da Areia e a ameaça aos olhos relacionam-se com a castração, podemos ver em Olímpia a contrapartida, a recusa da castração, corpo fálico, fetiche de Natanael. Como tal, ela também está no circuito da castração e, como imagem ilusória, morta-viva, paradoxal figura da vida e da morte, do silêncio, da passividade, depositária do desejo alheio<sup>216</sup>.

Dito isso, perguntamos-nos, será que Ângela seria também a recusa da castração do Autor? Ela seria um corpo fálico, corpo enquanto linguagem, enquanto materialização da linguagem, o fetiche do Autor? Trata-se de um ser que se configura como aprendizagem, a criação da própria realidade, “o sonho acordado”, o único modo de salvação. Seria demais pensar que, tal como se configura na relação descrita na citação acima, ocorreria isso também entre o Autor e seu duplo, Ângela? Semelhante à boneca, imagem paradoxal da vida e da morte, pensamos em Ângela que, enquanto ser da linguagem, seria também a vida carregando a morte, tal qual trabalha Blanchot. Repetimos a citação: “a palavra é a vida dessa morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’”<sup>217</sup>.

Ainda com relação à última citação de Ruth Silviano Brandão, observamos o ponto em que ela coloca Olímpia como sendo “depositária do desejo alheio”, figura do silêncio, da passividade. Será que poderíamos pensar em Ângela com essas mesmas características com relação ao Autor? Vejamos um fragmento do Autor: “Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente” (USV, p. 39). Vislumbramos aí um desejo do Autor, o desejo de que Ângela fale, fale sem cessar, “fale mesmo sem fazer sentido”, fale para que o silêncio se dê. Na escrita de Clarice, sabemos, as palavras são o luxo do silêncio, como lemos em *Água viva*: “Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio” (AV, p. 12).

<sup>215</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 88.

<sup>216</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 43.

<sup>217</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 315.

Ângela, em seu falar sem sentido, em seu *pas de sens*<sup>218</sup>, seria, portanto, o objeto vivo e não-vivo, o impossível surgindo? O impossível, sabemos, surge em uma palavra.

Em uma palavra, o impossível surge. Encontra-se então com duas proposições que se estabelecem segundo os dois registros da realidade e do impossível: o ser é animado/ o ser não é vivo; o objeto não é animado/ o objeto é vivo. O impossível que se articula ao *não vivo* (a morte) ou *ao vivo* (a manifestação alucinatória, mesmo sob uma outra face, o autômato) faz efeito. O impossível é justamente o termo que serve a Jacques Lacan para definir o real. É o que resiste, insiste, existe irredutivelmente, o que se dá, resistindo, como gozo, angústia, morte ou castração<sup>219</sup>.

O impossível é o real que *ex-siste*, que resiste, que insiste em aparecer. Para Ruth Silviano Brandão, a boneca Olímpia seria uma representação, um fantasma tornado concreto, o qual estabeleceria litoral entre o real e a ficção<sup>220</sup>. Assim, será que poderíamos dizer que Ângela é a representação, a representação da linguagem, ou, sendo mais atentos à materialidade do texto de Clarice, a *lettre*<sup>221</sup> do Autor? Lembremos, pois que, a *lettre*, tal como ensina Lacan, estabelece o litoral entre o Real e o Simbólico. A letra – entre o Real e o Simbólico – borda e aborda o impossível<sup>222</sup>.

Abordar o impossível, abordar o real, abordar o texto de Clarice. Como vimos, o real insiste. “Insiste nele um resíduo como a fumaça, o fogo, a areia, significantes sempre presentes que se deslocam e, como matéria significante, mudam de tecido”<sup>223</sup>. O real, na escrita de Clarice em *Um sopro de vida*, insiste nos resíduos, nos restos, nos significantes, nas repetições, nos biografemas, no estranho-familiar, sempre deslocando-se, deslizando-se, mudando de tecido, de corpo que sustenta, de livro, de personagem, de *persona*.

Os biografemas, o estranho-familiar e a letra, são, portanto, os traços, os restos que marcam, que bordam a escrita de Clarice, e que, embora deslocando, mudando, deslizando, ainda assim permanecem. Pois, como lemos nas palavras do Autor, “um é o outro e o outro é um” (USV, p. 74). Eis o estranho-familiar.

Eu, autor, deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir.

<sup>218</sup> A expressão *pas de sens* é usada por Jacques Derrida quando este quer nomear o ponto de tradutibilidade do intraduzível. Ela significa sem sentido, mas traz ambiguidade, quando se lê, separadamente, podendo se escutar aí também um “passo de sentido”. No próximo capítulo ela será melhor apresentada. Cf. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 70 – 71.

<sup>219</sup> MÉRIGOT. L’inquietant étrangeté, note surl’Unheimliche, p. 104, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 44.

<sup>220</sup> Cf. BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 47.

<sup>221</sup> O conceito da *lettre*, de letra será trabalhado com mais rigor no terceiro capítulo.

<sup>222</sup> Cf. LACAN. *Lituraterra*. (2003).

<sup>223</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 47.

Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível. A fonte de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte. (USV, p. 74)

Ser tomado por demônios escritores, um ser outro e o outro ser um – veremos que assim ocorre na narrativa de *Um sopro de vida*, na qual, em certo momento, Ângela toma para si a trajetória da escrita de Clarice. Ela toma como sendo seus alguns elementos, os quais sabemos fazerem parte da biografia e da obra de Clarice. Como vimos no primeiro capítulo, ela faz referência, por exemplo, ao “seu” livro *A cidade sitiada*, em seguida fala sobre o relógio Sveglia e também sobre o conto “O ovo e a galinha”:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemoriável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (USV, p. 104)

Como Ângela mesma declara, ocorre para ela a subversão do mundo vivo e do mundo morto, a subversão de um e outro, a mistura dos planos. Há a inscrição do litoral entre os dois mundos, no entanto, nota-se que esse litoral é marcado pelo efeito do estranho-familiar, “espectralmente, o morto parece animado e o vivo, inerte”<sup>224</sup>. Usamos assim, as palavras de Evando Nascimento ao articular a leitura de *O Homem de Areia* com a de *Um sopro de vida*: “Em vez de uma poética ou de uma fábula fantasiosa em que as coisas antropomorficamente se põem a falar, tem-se a suspensão das fronteiras entre dois mundos, um (o mundo morto) como o fantasma do outro (o mundo vivo)”<sup>225</sup>.

Com seu *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Evando Nascimento, nos ajuda a apontar a questão relativa ao duplo. Segundo ele, a literatura de Clarice é uma literatura que possibilita pensar o impensável, pois “só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença. Por exemplo, uma animalidade irredutível ao antropocentrismo [...]”<sup>226</sup>.

O autor também se utiliza do *Unheimliche* freudiano para tratar das relações entre vivo e não vivo, entre homens e animais, quando busca compreender como o estranho-familiar perpassa a visão dessa alteridade:

<sup>224</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 65.

<sup>225</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 65.

<sup>226</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 24.

É essa distante proximidade do outro como estranhamente familiar, ameaçador, portanto, em suas re-duplicações, que me interessa ao menos tangenciar, por um movimento que chamaria, em toda sua ambivalência, de *sondagem* e de *rastreamento*, sem objetivo de caça, porém<sup>227</sup>.

O aspecto ameaçador e estranho-familiar é abordado por Nascimento a partir da observação de que existe em Clarice uma nostalgia de não ter nascido bicho. A temática do animal é colocada na perspectiva de um “chamado”: “Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes chamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado”<sup>228</sup>.

De acordo com o estudioso, o que se vê na literatura de Clarice é que ela “traz de volta certo recalque fundante de nossos valores culturais”<sup>229</sup>. O recalque, como bem destaca Freud, é percebido também quando ocorre o efeito do estranho-familiar: “Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido recalcados revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se”<sup>230</sup>.

Nascimento observa que a ficção de Clarice sinaliza uma experiência diferencial para o humano; não é estabelecida uma oposição para com os outros animais, ou simplesmente um estudo sobre eles, ou sobre o outro (o não vivo); o que está em jogo é experimentar o ser-outro, ou, como dirá Deleuze, o devir-outro:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir de *uma* mulher, *um* animal ou *uma* molécula: não imprecisos, nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população; [...] Algo passa entre os sexos, entre os gêneros ou entre os reinos. O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’: mulher entre as mulheres, ou o animal no meio dos outros<sup>231</sup>.

Tal qual o devir formulado por Deleuze, o estranho-familiar e a letra estarão também nesse lugar do *entre*. O estranho-familiar estará *entre* o *Heimlich* (nativo) e o *Unheimlich* (não familiar). A letra, por sua vez, podemos situá-la como Lacan, está nesse entre lugar, no espaço chamado litoral, ela faz litoral entre o real e o simbólico: “A letra não seria literal ao fundar o litoral? [...] O litoral é o que coloca um domínio inteiro como fazendo

<sup>227</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 24.

<sup>228</sup> LISPECTOR. *A descoberta no mundo*, p. 337.

<sup>229</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 27.

<sup>230</sup> FREUD. *O estranho*, p. 266.

<sup>231</sup> DELEUZE. *A literatura e a vida*, p. 11 - 12.

a um outro, se assim o quiserem, uma fronteira”<sup>232</sup>. A letra constituiria, portanto, o litoral, entre o gozo e o saber. No entanto, lembremos que o saber, o saber escrever, que está em causa aqui, é da ordem de um *saber em fracasso* – efeitos do estranho.

### Efeitos

Sobre o saber em fracasso, diríamos, a partir de Duras, que se trata de um saber que não sabe que se sabe. Em suas palavras:

- Ser um escritor é não sabê-lo.
- Não, não é o bastante, mas se fala tanto nisso que deve ter algo de verdade. Escrever é também não saber o que se faz, ser incapaz de julgá-lo, há certamente uma parcela disso no escritor, um clarão que cega. E depois há ainda o fato de que é um trabalho que toma muito tempo, que exige muitos esforços, isso também é um atrativo. É uma das raríssimas ocupações que permanecem interessantes. Poderíamos parar aqui<sup>233</sup>.

Ou, como observa Deleuze, trata-se de um saber inacabado, sempre por se fazer, por vir, em devir: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria do vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”<sup>234</sup>.

Na história de Natanael, é possível encontrar esse fracasso desde o início da narrativa, quando ocorre o desencontro entre o emissor e o destinatário: Natanael escreve uma carta para Clara, mas dirige-se a Lothar, inaugurando assim, já no envelope, uma contradição, um equívoco, um fracasso.

Ruth Silviano Brandão esclarece que as cartas, as primeiras letras, *lettres*, colocadas sob o olhar do leitor são também o relato de uma história, a transmissão de um sentimento e, além disso, são portadoras de um equívoco, no qual seu trajeto é marcado pelo engano<sup>235</sup>. O destino de Natanael está traçado na superfície de seu discurso; trata-se de um destino sempre fadado a um não-encontro, ao repetido desvio, ao constante fracasso da realização de seu desejo, um perpétuo encontro faltoso:

Essa contradição se manifesta na relação entre continente e conteúdo, fora e dentro, noiva e amigo, irmã e irmão, feminino e masculino, já que os nomes

<sup>232</sup> LACAN. *Lituraterra* (1986), p. 22.

<sup>233</sup> DURAS. *Emily L*, p. 41.

<sup>234</sup> DELEUZE. *A literatura e a vida*, p. 11.

<sup>235</sup> Cf. BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 47.

próprios estão trocados e eles são os significantes que representam os sujeitos e presumíveis leitores ou destinatários<sup>236</sup>.

Desse modo, as cartas, sempre pensadas aqui enquanto *lettres*, cartas-letas, oscilam, assim como os biografemas, os traços lá inscritos, entre o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido, o lugar por onde perpassa um saber em fracasso, o lugar por excelência do *Unheimliche*.

Avançemos agora no *Unheimliche* de *Um sopro de vida* com Evando Nascimento. Ao fazer referência ao *O homem da areia*, ele conclui que Ângela é “mais parecida com um anjo decaído do que com um arcanjo divino”<sup>237</sup>. Eis aí, mais uma vez, a referência ao fracasso na escrita de Clarice: o anjo decaído. A esse saber em fracasso, à força inscrita nela, articulamos uma outra, a força da coisa, da coisa fatal de Clarice.

Se, no conto de Hoffmann, as “leituras ciumentas e pungentes decompõem e arrebatam literalmente a boneca”<sup>238</sup>, em *Um sopro de vida*, há a arrebatção da coisa fatal: “A coisa me domina. Mas o cachorro que há em mim late e há a arrebatção da coisa fatal. Há fatalidade em minha vida” (USV, p. 105).

Para Hélène Cixous, “a história de Natanael e de Olímpia propicia sempre duas leituras antagônicas, que disputam o ‘verdadeiro’ corpo do texto da mesma maneira que os mestres disputam o corpo de Natanael ou o corpo de Olímpia”<sup>239</sup>. Paralelamente, poderíamos dizer que a história do Autor e de Ângela propicia também leituras antagônicas, as quais disputam o *verdadeiro* corpo do texto. Basta lermos o diálogo e o livro deles: “Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo. Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (USV, p. 35). Nota-se assim que cada um escreve um livro, um livro verdadeiro, sem o supérfluo, cada um traz sua marca inscrita.

O livro escrito por Ângela chama-se “História das Coisas” e, diferentemente do Autor, para ela as coisas são pessoais:

Ela é um personagem autômato que se interessa por coisas que a mim Autor não dizem respeito. Observo-a escrevendo sobre objetos. É um livro-estudo no qual não tomo parte. Enquanto para Ângela as coisas são pessoais para mim o estudo da coisa é abstrato demais. (USV, p. 102)

<sup>236</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 47.

<sup>237</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 65.

<sup>238</sup> CIXOUS. *Prénoms de personne*, p. 72, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 44.

<sup>239</sup> CIXOUS. *Prénoms de personne*, p. 72, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 44.

Como se vê, a “coisa” perpassa a escrita de Clarice. Em sua escrita, “as coisas são dotadas de vontade, vontade não no sentido volitivo, mas sim de uma força que as atravessa”<sup>240</sup>. A coisa assume outra vida, a coisa revive em sua materialidade. No livro de Ângela, lemos: “A coisa é propriamente estritamente a coisa. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt! Uma coisa é um ser vivente estropiado. Não há nada mais só do que a coisa” (USV, p. 106). A própria Ângela é uma coisa, ela é a “mulher-coisa”, “mulher-objeto”:

Eu sou matéria prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. Tenho todos os órgãos necessários, igual a qualquer ser humano. Eu sinto a minha aura que nesta friorenta manhã é vermelha e altamente faiscante. Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha vibrante competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos. Uns são meus irmão e outros inimigos. Há também o objeto que não diz nada. Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, que os usufrui ou os rejeita. (USV, p. 108)

A coisa, portanto, que está apresentada na escrita de Clarice, teria a ver também com o conceito freudiano de *das Ding* – a Coisa? Para melhor expor como estamos pensando esse conceito aqui, utilizaremos a reelaboração que Ruth Silviano Brandão destaca de Marie-Claire Boons:

Gostaria de fazer um parêntese em torno de um conceito que Lacan chama “a coisa” (“*das Ding*”), do qual o objeto *a* é, de certa forma, o herdeiro. Herdeiro enquanto ele é a coisa que se tornou negociável, manipulável nos limites do fantasma. A Coisa é aquilo que, no Real, se priva do significante, do simbólico. Quando o homem fala utiliza o significante nesse real que é pleno, que é da ordem do “existe” (il y a), um oco, uma iância, uma falta. Para evocar a coisa, Lacan retorna de Heidegger o apólogo do poteiro fabricando um vaso. O vaso *cria um vazio*, pelo menos dentro da perspectiva de preenchê-lo em um mundo que não conhece nem o pleno nem o vazio. O vaso é moldado como objeto significante que representa o vazio no seio do Real. Este vazio se apresenta como Nada. O *vazio* do vaso, no centro das paredes que o bordejam, é a *metáfora da coisa*, enquanto que as paredes seriam *metáforas do jogo dos representantes* e dos significantes que ornem a coisa<sup>241</sup>.

A coisa, tal qual está formulada no fragmento acima, é evocada na escrita clariciana. Como se nota, a coisa produz um efeito de estranho na medida em que ela, de certa forma, nos remete a um objeto que, por sua ausência, se faz presente. A coisa na escrita de Clarice ocorre, portanto, principalmente, quando se tenta eliminar a distância entre a palavra e a coisa; nesse meio, nesse intervalo, revela-se o vazio do real.

<sup>240</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 64.

<sup>241</sup> BOONS. A propósito do amor, p. 4- 21, grifo nosso, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 64.

Da “coisa”, saltamos para outro mecanismo importante na configuração do efeito do estranho na escrita de Clarice – a incerteza. Esse ponto é abordado por Freud, em seu artigo *Unheimliche*, e diz respeito ao fato de que a incerteza sobre aquele que fala, ou seja, de ele ser vivo ou um autômato, não toma a atenção do leitor. Assim observa Freud quando cita Jentsch:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente *efeitos de estranheza* é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente<sup>242</sup>.

O efeito de estranheza que estamos destacando agora diz respeito ao fato de uma incerteza não tomar a atenção direta do leitor; o mais estranho-familiar que ocorre nessa situação é que o leitor não se concentra diretamente nessa incerteza, apesar de reconhecê-la. Por isso, utilizamos o termo *infamiliar* tal qual foi cunhado por Evando Nascimento<sup>243</sup>. O *in* traria assim a marca daquilo que está visível, do estranho visível, mas que a princípio não causaria danos, não chamaria a atenção para os perigos.

Em *Um sopro de vida*, por exemplo, entramos no assunto narrado, na escrita de Clarice, na escrita do Autor, na escrita de Ângela, sem pensar que é o Autor quem escreve e não Ângela. Encontramos correspondências dessa mesma ideia nas palavras de Blanchot, em “O canto das sereias”, na primeira parte de *O livro por vir*:

Alguns responderam que era um canto inumano. Sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo *estranho* ao homem, mais baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas dizem outros, *mais estranho era o encantamento*: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito, que fazia nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo o canto humano. Teria sido por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantando irrealmente por *potências estranhas* e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer<sup>244</sup>.

<sup>242</sup> FREUD. O estranho, p. 245, grifo nosso.

<sup>243</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 233.

<sup>244</sup> BLANCHOT. O canto das sereias, p. 3 – 4, grifo nosso.

Não podemos deixar de ouvir, assim, na estranha narrativa clariciana, um certo encontro do imaginário, construído em *Um sopro de vida*. Ângela não deixa de ser a sereia do Autor, o *infamiliar* que o atrai em direção aos perigos do poço. O canto estranho-familiar, que se abre para um fascínio, um encantamento imaginário, dá abertura também para o *canto do abismo*, que leva ao desaparecimento daquele que o ouve. Em cada palavra, uma voragem e um convite ao desaparecimento. Assim ouvimos da voz do Autor, já no seu último sopro: “— Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus” (USV, p. 159).

Contudo, notemos, através da sequência desse sopro, que se trata antes de um sopro vital. Um sopro em direção à terra. “Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive” (USV, p. 159). Notemos, portanto, mais uma vez, que o peso da morte nessa escrita é articulada à linguagem e à vida outra.

Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista.  
E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com a chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.  
Quanto a mim, estou. Sim.  
“Eu... eu... não. Não posso acabar.”  
Eu acho que... (USV, p. 159)

Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (AV, p. 72)

Trata-se aí novamente dessa inquietante aproximação entre escrita, vida e morte (salvação) trazida pelo Autor: “Procuro alguém para salvar a vida. Só quem me permite essa ação é Ângela. E ao salvar-lhe a vida, salvo a minha” (USV, p. 158). O estilo subjacente dessa outra vida, onde se revive, é a vida desentranhada e estranhada. “A vida tornada imaterialidade da palavra, coisa, bicho, planta, silêncio. [...] São pulsações do vivo no morto, e antecipações da morte na vida”<sup>245</sup>. A vida na ficção clariciana é aquela que não rejeita seus outros (morte, cultura, arte, bicho, coisa), mas os incorpora, vivendo e revivendo deles ou com eles.

A morte, por sua vez, será então “o signo da apropriação de uma forma de vida por outra, e da vida pela não vida, num processo de apropriações, desapropriações,

<sup>245</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 55.

reapropriações, rumos a vastas expropriações”<sup>246</sup>. Em *Um sopro de vida*, lemos: “Ai de mim, que sou o receptáculo da morte das coisas” (USV, p. 118).

Para Evando Nascimento, “nenhuma vida é própria, idêntica a si mesma, toda vida se torna, muda, [...], num contínuo descontinuar-se a que poderíamos chamar de ‘desconstruções’, [...], e que Deleuze chamaria de ‘fluxo vital’”<sup>247</sup>. O Autor escreve sobre Ângela: “Apesar de ter corpo Ângela é *intangível* – tais mutações umidamente brilhantes de sua personalidade” (USV, p. 106, grifo nosso). Nesse sentido, destacamos as observações que Nascimento faz sobre o *Unheimliche*:

O elemento sempre a sublinhar no *unheimlich* é que a morte não constitui uma entidade, uma substância ou uma figura externa ao vivo. Diferentemente, por significar um conjunto de pulsões que atuam silenciosamente, a morte habita o coração da matéria orgânica. O horror do vivo, sobretudo dos humanos, à força deletéria vem dessa intimidade que transforma o mais estranho em familiar: um autêntico *infamiliar*. A força da antiliteratura clariciana provém, como visto, de abrir as comportas para o que aparentemente não tem mas ganha vida no plano do real e da ficção. Uma ficcionalidade que se dá como teatro de marionetes entre vida e morte: passando dos homens e mulheres aos bichos, dos bichos às plantas, das plantas às coisas, numa circulação pulsante sem fim<sup>248</sup>.

Em *Água viva*, a referência à vida é dada a partir daquilo que também não tem vida, não tem sentido, no entanto, possui uma veia que pulsa, *pulsões* como indica o subtítulo de *Um sopro de vida* – “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (AV, p. 14). Evando Nascimento, atento à narradora de *Água viva*, nomeia essa veia pulsante de instância “X”, “it”, ou seja, a “coisa” anterior às oposições entre os homens e seus outros<sup>249</sup>:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”. (AV, p. 79)

*Uma sensibilidade outra* é aquela que percebe e revela o impronunciável, o impossível. Essa sensibilidade é aquela que vigora na potência do olhar, trata-se de um olhar

<sup>246</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 56.

<sup>247</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 56.

<sup>248</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 233, grifo nosso.

<sup>249</sup> Cf. NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 71.

estranho-familiar, ou seja, aquele que sabe *olhar a coisa na coisa*, *estranhar uma coisa* tal como faz o Autor de *Um sopro de vida*, quando, mais uma vez, transmuta-se em Ângela:

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar pela frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. 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. (USV, p. 124)

#### Olhar

A respeito de uma nova maneira de viver e de olhar, que resulta em sensação de oco, vazio e identificação mútua, relembremos *O homem da areia* e a relevância do olhar nesse romance. Ruth Silviano Brandão, ao destacar o olhar que Natanael vê nascer nos olhos de Olímpia (como aquele olhar que é antes um olhar de prolongamento ou desdobramento do seu próprio olhar), apresenta a sensação resultante desse olhar, a qual é semelhante àquela já apontada pelo Autor na citação anterior, sobre o buraco do olho, sobre o estranhar a coisa, *das Ding*:

Quando o olhar de Olímpia se enche de brilho e luz, são o brilho e a luz de Natanael que aí se refletem, sem que ele disso se dê conta. O olhar dela é pura cavidade ocupada pelo olhar alheio. Seu olho é vazio, morto, desprovido da função de olhar, sendo apenas suporte material do olhar alheio. O buraco do olho de Olímpia está aquém do olho e do olhar, é o vazio produtor de todas as ilusões, *das Ding*, lugar onde o desejo ganha forma.

[...].

O vazio do olho de Olímpia, preenchido ilusoriamente pelo olhar de Natanael, vai ser produtor da possibilidade sempre adiada do gozo. É nesse espaço ocupado por olhos materialmente ‘manipuláveis’ que se encerra o processo de desejo de Natanael<sup>250</sup>.

Será que em *Um sopro de vida* o olhar produz algo parecido com o que ocorre na narrativa de Hoffman? Uma sensação de *identificação mútua* com a coisa olhada, a qual torna-se o lugar onde o desejo ganha forma, onde a coisa é tal qual a Coisa formulada por Lacan? Parece que sim, que há uma transmutação entre a coisa e o ser: a “coisa intangível tem seu jeito de abrir caminhos” (USV, p. 106); para isso foi preciso, pois, “olhar a coisa na coisa:

<sup>250</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 63 - 64.

o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função” (USV, 106). Assim lemos: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura” (USV, p. 105).

Ainda sobre a relevância do olhar e a transmutação que este permite, destacamos as entrevistas realizadas por Clarice para as revistas *Fatos e Fotos* e *Manchete*, sobretudo entre os anos de 1968 e 1969. Segundo Claire Williams, Clarice “fazia perguntas abstratas, profundas, filosóficas, estranhas: ‘Qual é a coisa mais importante do mundo?’, ‘Qual é a coisa mais importante para uma pessoa como indivíduo’ e ‘O que é o amor?’”<sup>251</sup>. O que se percebe da coletânea das entrevistas é que, em alguns momentos, ocorria uma transmutação, uma inversão dos papéis de entrevistador e entrevistado. Ora eles faziam perguntas a ela, ora ela oferecia uma informação pessoal para incentivar o outro a falar, na verdade, como afirma Clarice “havia muita conversa”: “Eu me expus nessas entrevistas e consegui assim captar a confiança dos meus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem. As entrevistas são interessantes porque revelam o inesperado das personalidades entrevistadas”<sup>252</sup>.

Clarice utilizava de seu cunho jornalístico para perguntar o que lhe interessava. Importava-se, antes de tudo, com o que o entrevistado podia testemunhar para além da convenção do gênero, “o que se torna de fato uma entre-vista, o que escapa entre as linhas da conversa meio íntima, meio pública”<sup>253</sup>. Assim, entre a familiaridade e o estranhamento, o questionário de Clarice revela uma hospitalidade, acolhendo os outros como se fosse ela própria. Há uma compulsão de solicitar ao outro e à outra para que falem de si e de seu trabalho, para ela falar de si mesma. Nessa situação, escreve Evando Nascimento, há a possibilidade de se dar a ver de outro modo sob os olhos alheios: “Como se a verdadeira personagem da entrevista, seu tema real, fossem a ficção e a vida da entrevistadora: a biografia de C.L., sua *alterbiografia*, por assim dizer”<sup>254</sup>.

Sobre o modo de olhar estranho de Clarice. Sobre o modo de olhar estranho que perpassa a escrita de Clarice, podemos dizer que é um olhar ímpar, um estranho ímpar. Ímpar – modo único, uma marca única, própria, *biografematicamente* ímpar.

“Cada ser humano é um estranho ímpar”, Ana Maria Portugal cita Carlos Drummond de Andrade para reforçar as observações de Freud a respeito das “coisas do desejo

<sup>251</sup> LISPECTOR. *Entrevistas*, p. 7.

<sup>252</sup> LISPECTOR. *Entrevistas*, p. 7.

<sup>253</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 157.

<sup>254</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector*, p. 161.

que se manifestam numa aparente perturbação de memória, na qual perdura o sentimento de estranheza, numa temporalidade única, não linear”<sup>255</sup>.

É nesse ponto, em que o desejo se manifesta enquanto perturbação, enquanto medo e de forma fragmentária, que deparamos o estranho-familiar, ou, o estranho ímpar, na escrita de Clarice e, em especial, em *Um sopro de vida*. Por isso, já no início do livro, o Autor escrevia as seguintes palavras:

Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo.  
Este é um livro fresco – recém saído do nada. [...] Este livro é um pombo-correio. Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e auto-risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever. Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim. (USV, p. 16)

Assim é que ocorrem as relações entre o estranho-familiar e o inconsciente, na escrita de Clarice, expressando, por meio do duplo, a impossibilidade de esquecer o desejo, e trazendo à tona a *outra cena*, que nos aliena de nós mesmos provocando um sentimento de estranheza que *heimsucht*<sup>256</sup>, isto é, que castiga, que se torna uma missão, que exige que algo se escreva e procure sentido. Sobre isso, Ana Maria Portugal acrescenta:

A experiência do sentimento de estranheza busca abrigo – *heimsucht*, como no texto de Freud – não se esmaecendo não permitindo que se esqueça o Real. O tempo e a memória se questionam. Com o estranho, a memória não só funciona como um depósito, onde se sedimentam as experiências, mas, na pulsação do tempo, revela o inédito, o que se espera por uma tradução. Talvez aqui não valesse mais a definição de Schelling: “Estranho é o que deveria ter permanecido oculto e veio à luz”, sendo o caso de propor uma outra: estranho é o impossível a ocultar, é a experiência do Real<sup>257</sup>.

A escrita de Clarice se dá a partir da experiência do Real, em *ponto de letra*, onde se escreve *isto ou nada*, trata-se de um escrita *dotada de pensamento* e que *coloca a si mesma em risco de perder a vida*, perder para talvez fazer surgir outra vida, *outra cena* como diria Lacan, *la outredad* como diria Octavio Paz.

Essa é a escrita que surge em *Um sopro de vida*, na qual Ângela Pralini é “anjo” ao “pé da letra”, é o ser da linguagem do exterior e a criatura *Unheimliche* (estranha-familiar)

<sup>255</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 103.

<sup>256</sup> Em nota, Ana Maria Portugal explica que o termo *heimsuch* significa visitar, castigar. Literalmente: ‘busca do Heim’, a casa, o abrigo. E, *Heimgesucht* tem o sentido de ‘assombrar’, sendo usado em relação a qualquer doença mais grave: a pessoa é *heimgesucht* por ela, isso sugere que a ideia original é mesmo que algo procura se alojar, abrigar em alguém. Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 103.

<sup>257</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 102 - 103.

do Autor que o faz despertar e interromper sua vida: “Elevo-me na fonte seca e na luz fria” (USV, p. 16). Ana Maria Portugal parte das palavras do poeta Octavio Paz para esclarecer o que vem a ser essa *outra cena*:

Da parte dos poetas, Octavio Paz define: *la otredad*. Para ele, o ato de escrever entranha, como primeiro movimento, um desprender-se do mundo, algo assim como lançar-se ao vazio. Já está só o poeta, sem mundo em que apoiar-se. As palavras também se evaporam, fugiram. Rodeia-nos o silêncio anterior a elas. Há que criá-las, que inventá-las, como a cada dia criamos o mundo e a nós mesmos. São nosso próprio ser, e por isso são alheias, são dos outros: são uma das formas de nossa *otredad* constitutiva. Num primeiro momento, o poeta se aniquila; num segundo, ele mesmo se inventa, dá um salto mortal, renasce, e é outro. O mesmo se dá com sua linguagem, é sua por ser dos outros. O poeta não escuta uma voz estranha, sua voz e sua palavra é que são estranhas: são palavras e as vozes do mundo, às quais ele dá, de novo, o sentido. Daí a palavra poética revelar um ato que, sem cessar, se repete: o da incessante destruição e a criação do homem, sua linguagem e seu mundo, o da permanente *otredad* na qual consiste o ser homem<sup>258</sup>.

Segundo ela, “a psicanálise, por sua vez, testemunha que o ser falante, ao alienar seu desejo a significantes que se endereçam ao Outro, torna-se alienado ao desejo do Outro. E esse desejo tem seu ponto de Real, sempre enigmático, e por estrutura, impossível de articulação total”<sup>259</sup>. É nesse contexto que se “constitui o inconsciente, estruturado como uma linguagem para dar forma ao Real, que já era do mundo e então se destacou, retornando sempre do mesmo lugar”<sup>260</sup>. O inconsciente, causado pelo Real, sendo tocado pelo estranho-familiar, traz à tona as *pulsões*, o *sopro de vida*. E então, o que resta é escrever, pois como diria Marguerite Duras, *escrever é o desconhecido que trazemos conosco*:

É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada. Pode-se falar de uma doença da escrita. [...] Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. [...] É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida. [...] A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, exceto ela, a vida<sup>261</sup>.

É, portanto, a partir desse ponto da loucura de escrever, *ponto de letra*, no qual opera a perda, o fracasso e o desastre, que vislumbramos por onde passa a escrita de Clarice: ela, a escrita, assim faz surgir *outra pessoa que aparece e avança*, tal qual Ângela Pralini, que

<sup>258</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 93 - 94.

<sup>259</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 94.

<sup>260</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 94.

<sup>261</sup> DURAS. *Escrever*, p. 47 - 48.

aparece e avança, que desliza e escapa. Ângela é “‘Ange= *étrange*, *estrange* = *étranger*...’ escreve Paul Valéry, ao que Lacan acrescenta sobre o analista: *étrange*, *être-ange*, e nós deslizamos para *lettre-ange*, letra-anjo”<sup>262</sup>.

Ela é letra-anjo, é a mensagem, sem mensagem, é a carta (*lettre*); é o outro do Autor, é a estranha-familiar (*l'étrange*, *l'étrangère*); é ao pé da letra (*lettre*), ser-letra-anjo (*l'êtr'ange*). Com Ana Maria Portugal em *O vidro da palavra*, lemos como se dá o deslizamento do *Unheimliche*: “o estranho, o ‘estranjo’, é letra-anjo. Perfura, por rasura, a face serial do significante – o *heim*, o familiar – e, no sulco assim obtido, mantém estendido o fio da escrita, que será sempre de limite entre o Simbólico e o Real”<sup>263</sup>. Estamos no limite-letra-litoral do *Unheimliche*. Passemos do estranho-familiar para a letra.

---

<sup>262</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 163.

<sup>263</sup> PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 163.

### CAPÍTULO III – A LETRA

*Há em toda obra de arte verdadeira um lugar em que aquele nela imerso é como que acariciado pelo sopro do vento fresco que anuncia a chegada da manhã.*

(WALTER BENJAMIN)

Amor

As palavras de Walter Benjamin vão ao encontro de nossa busca; nossa procura pelos rastros deixados pelo anjo (Ângela), cujas pegadas nos permitem ler o *pas* (do *pas de sens*, a letra como ponto limite do sentido) não só como negativa e impossibilidade (Real, intradutível, o não sentido), mas também como passo – um passo de sentido.

As palavras de Benjamin trazem o sopro e anunciam a chegada da manhã. Ângela, nossa letra-anjo, no final de *Um sopro de vida*, diz, como se correspondesse com a letra/carta benjaminiana:

ÂNGELA – Está amanhecendo: ouço os galos.

Eu estou amanhecendo.

– O resto é a implícita tragédia do homem – a minha e a sua? O único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém eu sei a palavra “só”. (USV, p. 159)

“Os absolutamente sós”, diria Maria Gabriela Llansol: “Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós”<sup>264</sup>. Com Clarice, lemos, no amanhecer de Ângela, o corte, o corte na palavra, o trabalho com a dura matéria. Só nos resta a tragédia, a implícita tragédia do homem? Parece que não, porque resta, no fim (de *Um sopro de vida*, no fim da vida de Clarice), o princípio, o princípio da criação: trabalhar a dura matéria, a letra, a língua, a *pura língua*<sup>265</sup>.

Aí, mais uma vez, percebemos que, se o viver quase *a sós* é o que atrai os absolutamente sós, com Clarice, e, através de Ângela, parece que é este *a sós* que aponta o caminho para encontrar um lugar onde se é *acariciado pelo vento fresco*. E Ângela indaga se o único jeito é mesmo solidarizar-se. Solidarizar, trabalhar a dura matéria, lidar com a matéria, descobrir a palavra “só”, só lidar. Trata-se de um encontro só, no qual a solidariedade é um ato só, um ato “a sós”. Com Clarice, podemos dizer que se trata também de um ato de

<sup>264</sup> LLANSOL. *Finita*, p. 50.

<sup>265</sup> Termo trabalhado por Walter Benjamin no ensaio “A tarefa do tradutor”. A *pura língua* é aquela que não transmite conteúdos, que não é um meio de comunicação, a que conhece a mais plena dignidade. Cf. BENJAMIN. *A tarefa do tradutor* (1923).

amor, pois o “amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si”<sup>266</sup>.

Então, é assim, pelo viés da lida, da solidão, do amor e de *um lugar*, que introduzimos o nosso pensamento sobre *a letra* em Clarice. Pois pensamos que a essa última formulação de Clarice citada, podemos articular uma outra, a de Lacan, a qual esbarra no conceito de *letra*, por ele trabalhado: “O amor é dar o que não se tem”<sup>267</sup>. Essas duas formulações, a de Clarice e a de Lacan, de “alguma forma parecem entrecruzar-se, na medida em que ambas assinalam a falta, a lacuna, a não-ancoragem do desejo, encarnadas, absolutamente, por um de seus nomes: o amor”<sup>268</sup>.

A formulação de Lacan é uma interpretação elaborada a partir do discurso que Sócrates faz no *Banquete* de Platão, e, o mais curioso ainda, é o destaque que ele dá ao suposto depoimento de uma mulher, Diotima<sup>269</sup>. E é também uma mulher, Aporia, quem, na versão de Diotima, garante ao amor essa dimensão da falta, do nada a dar, do dar o que não se tem.

Não nos esqueçamos do poético e perturbador conto “Amor” de Clarice. Porque é aí que ela aborda, “radicalmente, a questão do nada a dar, da falta e do impossível do desejo”<sup>270</sup>. Nesse conto, Ana, a personagem que, arrebatada ao ver um cego mascando chicletes, inicia sua travessia em direção a si, realiza uma descoberta, a descoberta de si, e, mais ainda, atravessa um arrebatamento não só por aquilo que vê, mas porque descobre o “impossível de não ver”<sup>271</sup>, descobre que “há um modo de ver que arrepia. O óbvio esquecido e espartano: vence o mais forte” (USV, p. 158). Ana se sente atormentada, estranhada pelo olhar que dirige àquele que não a vê. Acontece algo do estranho-familiar no “Amor”, no olhar, nessa travessia; estamos de novo no *pas de sens*, entre o não sentido e o passo de

<sup>266</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 418.

<sup>267</sup> Essa formulação é articulada por Lacan quando trata da versão do mito de Poros e Penia, trazida ao *Banquete* de Platão pela voz de Sócrates. Cf. LACAN. *Seminário 8*, p. 125.

<sup>268</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 111.

<sup>269</sup> Consideramos ser suposto o depoimento de Diotima, pois na nota de rodapé número 73 do livro consultado encontramos a seguinte observação sobre ela: “Diotima que aparece agora no diálogo [ou seja, no discurso que Sócrates faz no diálogo] é uma fantasia de Sócrates sob a qual, sem irritar os seus amigos do banquete, ele poderá livremente dizer o que deseja. Agáton, como se viu, no curto diálogo que manteve com Sócrates, zangou-se. Sócrates prefere, pois, fazer o seu discurso atribuindo-o a uma mulher de Mantinéia. Hoje está banida a hipótese de que Diotima teria sido uma personagem histórica. Sob o nome de Diotima o que de fato Sócrates faz é o seu próprio discurso. Toma assim um disfarce hábil e com ele faz-se modesto e ensina modéstia aos seus companheiros de ‘symposium’ que, como se viu, não parecem ser grandes cultores da simplicidade e da modéstia”. Cf. PLATÃO. *Diálogos*, p. 161.

<sup>270</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 114.

<sup>271</sup> Sobre essa formulação ver BLANCHOT. *O espaço literário*.

sentido. “Esse momento em que se efetua uma evacuação do sentido e o que resta, imperativo, é o vazio – inefável, intransmissível, enigmático, mas absolutamente Real”<sup>272</sup>:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. [...] Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir<sup>273</sup>.

O que fica desse conto é exatamente essa travessia do amor e seu inferno, do prazer intenso, uma travessia da ordem do Real, do horror do Real. Com Lucia Castello Branco, diríamos que “é exatamente em torno desse horror (em que, afinal, reside uma certa modalidade de beleza – a beleza do horror, ou o horror da beleza, pode-se pensar) que se constrói a noção de amor no conto de Clarice”<sup>274</sup>. Acrescentaríamos, então, que é a partir daí também que se constrói a noção de letra em Clarice. Mas, adiantamos, trata-se da palavra em *ponto de p*<sup>275</sup>. *Ponto de p*, *p* de passo, psicanálise, pai. E poesia, talvez.

Ora, a poesia e o amor também são colocados juntos por Lacan no Seminário 20. Ele dirá: “Fazer o amor, como o nome indica, é poesia”<sup>276</sup>. Trata-se de um seminário no qual Lacan dedica-se ao gozo, e traz como referência questões da mística e do amor cortês na poesia medieval. Ele examina as relações entre o amor e o significante, e é justamente porque o amor funcionará analogamente à letra, como um suplemento para a não existência da relação sexual, que ele situará o amor no campo da poesia.

“Não há relação sexual” – dentre as várias maneiras de entendermos essa formulação de Lacan, escolheremos aquela que é trabalhada por Lucia Castello Branco no texto “Por graça da textualidade”<sup>277</sup>. Dessa formulação, podemos destacar que Lacan não nos diz apenas da não-complementaridade entre os sexos, mas também que, “entre os seres falantes, há um hiato, da mesma forma que, entre os significante e o significado, há uma barra, que aponta para a não-complementaridade”<sup>278</sup>.

<sup>272</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 115.

<sup>273</sup> LISPECTOR. “Amor”. *Laços de Família*, p. 22 - 23.

<sup>274</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.115 - 116.

<sup>275</sup> A noção de *ponto de p* será aqui trabalhada tal como foi proposta por Lucia Castello Branco no livro *Coisa de louco*, e mais tarde, em *Os absolutamente sós*. Essa noção será melhor apresentada ao longo do texto. Adiantamos que se trata de um ponto de furo, de fuga, o qual busca sempre a coisa que o signo já não é, busca o além da linguagem, o impronunciável, o Real.

<sup>276</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 98.

<sup>277</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 80.

<sup>278</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 80.

A ideia lacaniana de amor aponta para o amor fusional, regido pelo lema “nós dois somos Um só”. Partindo dessa ordem, Lacan oporá um outro Um, o “Um sozinho”, ou seja, ocorre uma subtração que revela uma impossibilidade do Um fusional<sup>279</sup>. Vejamos como ele diz:

É evidentemente metáfora permitida a Freud pela feliz descoberta das duas unidades do gérmen, o óvulo e o espermatozoide, de que se pode dizer grosseiramente que é de sua fusão que se engendra o quê? – um novo ser. Só que a coisa não acontece sem meiose, sem uma subtração inteiramente manifesta, ao menos para um dos dois, justo antes do momento em que a conjunção se produz, uma subtração de certos elementos que não é por nada que não estão na operação final [...].  
É mesmo preciso partir disto, que esse Há Um é para ser tomado com o sotaque de há Um sozinho. É daí que se apreende o nervo com que a coisa retine por todo o curso dos séculos, isto é, o amor<sup>280</sup>.

O amor, então, é da mesma ordem da poesia e do Um sozinho. Aí também a escrita de Clarice parece se situar. Retornemos a Ângela Pralini, no momento em que ela descobre que o ato de solidariedade é também um ato só, um ato sozinho. No entanto, não nos esqueçamos de que Ângela é um personagem do Autor, o qual, por sua vez, é personagem de Clarice. Portanto, a partir dessa fusão inscrita em *Um sopro de vida* (que traz um *mise en abyme* e um movimento de escrita-vida-morte, onde se opera a subtração de certos elementos), irá restar o *Há um*, esse *Um sozinho* que nos indica Lacan. E então veremos que só será possível atingir o amor quando restar esse *Um sozinho*:

Eu ainda não me atingi. Os frangalhos de Ângela a fazem atingir-se? Minha ausência de mim me é dolorosa. Não há um ato em que eu me lance todo. E a grandiosidade da vida é lançar-se – lançar-se até mesmo na morte.  
“Quero morrer” contigo de amor.  
Então sonhador sorriso: sim, queria morrer de amor com um contigo. (USV, p. 157)

Só depois que você morrer é que vou te amar totalmente. Preciso de toda a tua vida para que eu ame como se fosse a minha. (USV, p. 158)

Talvez, agora, seja possível dizer que este ato de solidariedade de Ângela, ato comum aos “absolutamente só”, é mesmo da ordem de um ato de amor, um ato de só lidar; só lhe dar, dando o que não se tem; um ato de amor, um ato de *solidar*, *ato de solidar amor*.

Nesse momento em que damos um nome a esse ato de solidariedade, de solidão de amor, e principalmente, de lida, de trabalho, estamos de fato entrando no livro, no jogo, nas palavras de Clarice, pois é assim que o leitor deve ouvir esse chamado. Como um leitor

<sup>279</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente só*s, p. 80.

<sup>280</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 90 - 91.

que não deve ler o que está escrito como se fosse um leitor, “a menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (USV, p. 21). E no meio dessa escrita uma pergunta, quase que como uma invocação é lançada: “Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?” (USV, p. 28).

Para que se conheça o amor nessa escrita é necessário que haja a entrada de um terceiro elemento: o leitor. O chamado ao leitor é notável na escrita de Clarice. Em sua escrita, alguém, aquele que escreve, chama o leitor, pede que ele lhe dê a mão. Vislumbramos, nessa escrita, uma espécie de amor que está presente na textualidade de Maria Gabriela Llansol, o *amor ímpar*: “O amor ímpar, fundado em três elementos e na ideia de que ‘a melhor forma de amor é aquela que se abre para fora de si mesma’, anela-se à figura dos *completamente sós*”<sup>281</sup>.

Analogamente ao que ocorre entre a escrita de Llansol e seus legentes, pensamos haver entre Clarice e seus leitores uma espécie de *amor ímpar*, de amor, de escrita que se “abre para fora de si mesma”, pois trata-se antes de uma escrita-vida-morte, da escrita de autor-personagem-leitor, na qual os leitores são como os legentes – “uma forma de amor, capaz, por isso mesmo, de suportar a leitura, a travessia da escrita”<sup>282</sup>. O leitor de Clarice entra na leitura de *Um sopro de vida* com a missão de trabalho, de lida, de ler, e de, talvez, fazer parte da escrita do diário, do diálogo, do monólogo, monólogo a dois, a três, a “Um-todo-só”, que se esforça em captar o “é da coisa”: uma letra, uma vida, uma vida em uma letra ou, uma letra em uma vida. “É”. Estamos em *ponto de letra*. De *uma* letra. De *um sopro*. Estamos no *Um* do sopro.

### © *Um*

Sobre o *Um*, sabemos que este não é o *Um* do amor fusional, mas talvez, como aponta o texto de Lucia Castello Branco<sup>283</sup>, seja o *Um* do *Puro amor*, que ecoa o *desejo puro*, tal qual trabalhado por Lacan no Seminário 7. Haveria alguma correspondência com o *movimento puro* de Clarice? “Quero escrever movimento puro” (USV, p. 9). Sobre o *Um*, assim esclarece Lucia Castello Branco:

Esse *Um*, cuja referência Lacan buscará na matemática, em Frege, revela-se a partir do real do número e encontra sua melhor metáfora, segundo Lacan,

<sup>281</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 81.

<sup>282</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 82.

<sup>283</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 67.

no nó borromeano. Ao contrário do Um fusional do amor, o Um do número assinala a solidão e, curiosamente, articula-se à noção de escritura, já que a escritura, para Lacan, consiste no nó<sup>284</sup>.

Se esse *Um* do número assinala a solidão e se articula à noção de escritura, a escrita de Clarice faz referência, pensamos, a esse *Um*, uma vez que assinala também a solidão e a escritura. Da noção lacaniana de escritura, interessa-nos ainda ressaltar que ela é uma *escrita da letra*, incluindo aí, inclusive, um transporte da matemática para o campo das letras.

E se em *Um sopro de vida* temos a marca do Autor, de Ângela, da escritora Clarice, de Olga Borelli, e ainda, do leitor, temos, na verdade, uma escrita de *Um-todo-só*, na qual esse *Um*, segundo Lacan, suporta a solidão:

na medida em que ele ali está, podemos supor, apenas para representar a solidão – o fato de que o Um não se amarra verdadeiramente com nada do que pareça o Outro sexual. Completamente em contrário à cadeia, cujos Uns são todos feitos da mesma maneira, de não serem outra coisa senão Um. [...].

Como situar então a função do Outro? Como se, até certo ponto, é simplesmente em nós de Um que se baseia o que resta de qualquer linguagem quando ela se escreve, como colocar uma diferença? Pois é claro que o Outro não se adiciona ao Um. O Outro apenas se diferencia. Se há algo pelo que ele participa do Um, não é por adicioná-lo a si. Pois o Outro – como já disse, mas não há garantia de que vocês tenham ouvido – é o Um-a-menos<sup>285</sup>.

Então, o Outro não se adiciona ao *Um*, sua presença apenas representa a solidão, se diferencia. Semelhante a essa experiência, se é assim que devemos chamá-la, pensamos que assim também é a escrita de *Um sopro de vida*, onde ocorre algo que é antes da ordem da subtração, do *um-a-menos*. Aproximamos dessa maneira, das palavras de Eduardo Vidal, quando o mesmo observa, a partir de Lacan, que o *Um* é como que a *ex-sistência* marcada pelo *fora, fora da linguagem, fora-mundo*:

Se o Um existe, não seria múltiplo nem teria partes, nem começo nem fim. O Um está em lugar nenhum, não envolve uma coisa nem é envolvido por ela. O Um não é igual a Outro, mas também não é o mesmo. Há de se pensar a localização – topológica - do Um como ex-sistência a todos os Uns que de alguma maneira participam dele, isto é, do que ex-siste à linguagem, ao mundo<sup>286</sup>.

<sup>284</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 84.

<sup>285</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 174.

<sup>286</sup> VIDAL. *Há Um*, p. 49.

*Não tendo começo nem fim*, tal qual ocorre com esse *Um*, podemos ler o que se dá na escrita de *Um sopro de vida*, sem começo e sem fim, onde o “Um não é igual a Outro”, embora todos participem do Um, do que ex-siste à linguagem. Pensamos, a partir de Lacan, que em *Um sopro de vida*, o Autor, aquele que cria, que crê, põe a mulher, ou, a sua criatura na lida, no trabalho, e a trabalho do Um:

O homem acredita criar – ele crê-crê-crê, ele cria-cria-cria. Ele cri-cria-cria a mulher. Na realidade, ele a põe no trabalho, e a trabalho do Um. E é mesmo nisto que esse Outro, esse Outro na medida em que aí se inscreve a articulação da linguagem, quer dizer, a verdade, o Outro desse ser barrado, barrado por isso que qualifiquei há pouco de um-a-menos. O S (Å) é o que isto quer dizer. É no que chegamos a colocar a questão de fazer do Um algo que se sustenta, quer dizer, que se conta sem ser<sup>287</sup>.

O Um é algo que se sustenta; algo que se conta sem ser. Isso ocorre também porque é durante a travessia do Outro (*Autre*), ou, do Autor (*Auteur*), que deixa “imagens, pedaços de frase, restos de significante”<sup>288</sup> pelo caminho. São marcas, traços deixados até que se caia na dimensão uniana da letra<sup>289</sup>, da letra “é” por exemplo, e depois, no silêncio, no fim em aberto, em reticências.

Chegamos ao fim deste sopro estranho. E o que encontramos? Uma escrita em que criar “não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”<sup>290</sup>; uma escrita cujo fim fica em aberto: “Quanto a mim, estou. Sim. ‘Eu... eu... não. Não posso acabar.’ Eu acho que...” (USV, p. 159).

Nota-se que esse fim inacabado parece nos levar para caminhos outros: para o começo do livro, para o recomeço da escrita, ou ainda, para o começo de outras escritas. Trata-se de caminhos que estão por vir e que, justamente, por serem desconhecidos, parecem estar no caminho mesmo da realidade ou do real, se pensarmos com Maria Gabriela Llansol:

Tudo, desde sempre, esteve no modo. Que tudo quanto deva advir, se manifeste no modo humano, entre seres que não temem, nem se sintam feridos no seu narcisismo por a realidade ser o que é: vamos para onde ignoramos, por caminhos que desconhecemos. E eu sobre o real não sei mais, mas nessa verdade me desejo manter<sup>291</sup>.

<sup>287</sup> LACAN. *O Seminário 20*, p. 177 - 178.

<sup>288</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 86.

<sup>289</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 86.

<sup>290</sup> Citação colhida no Catálogo da exposição realizado em São Paulo. In: GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia. [Curadoria]. *Clarice Lispector: a hora da estrela*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, Ed. Ipsis, 2007, p. 58.

<sup>291</sup> LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 87.

A escrita de *Um sopro de vida* percorreu esse caminho ligado ao Real. Uma escrita que se no início temia a cilada das palavras, ainda assim, seguia seu caminho – escrita-vida-morte, pois, como vimos, esse é o caminho que possibilita vislumbrar o Real. “E do real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”<sup>292</sup>. Trata-se de uma escrita atravessada pela morte, pelo anjo da morte – Ângela Pralini. A morte concebida antes como uma possibilidade de salvação e de aprendizagem por meio da criação, da vida e da linguagem, do que como um fim. Assim lemos as palavras do Autor: “Procuo alguém para salvar a vida. Só quem me permite essa ação é Ângela. E ao salvar-lhe a vida, salvo a minha” (USV, p. 158). Essa concepção de morte parece ecoar na “Ideia da morte”, de Giorgio Agamben:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, de resto, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer<sup>293</sup>.

“Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela.” (USV, p. 158), assim fala o Autor, parecendo então ter compreendido a “inocência da linguagem”. O último sopro do Autor demonstra que ele conseguiu aprender o anúncio que seu anjo-letra viera fazer. Trata-se de um sopro vital em direção à terra. “Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive” (USV, p. 159). Sopro esse que ecoa o começo do livro, a epígrafe genesíaca: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente”. E essa por sua vez, nos remete a outro versículo do Gênesis 3: 17-19: “Tu és pó e em pó e ao pó hás de retornar”, ou se preferirmos podemos lê-lo como traduz Maria Gabriela Llansol: “tu és poalha dourada, e em poalha dourada te hás-de tornar”<sup>294</sup>.

Do último sopro ao primeiro, o fim emenda-se, num círculo já anunciado, ao começo. Entre o sim do fim e o não do começo, entre a palavra começante e o silêncio, entre o Eu e o Outro, “cobra que engole o próprio rabo” (USV, p. 21). O movimento möebiano de

<sup>292</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 178.

<sup>293</sup> AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 126.

<sup>294</sup> LLANSOL. *Lisboaleipzig 2*, p. 114 - 115.

*Um sopro de vida* nos faz lembrar também as palavras do Padre Antonio Vieira, a sua ideia sobre o *Non*:

Terrível palavra é um *non*. Não tem direito, nem avesso; por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é *non*. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela por que o não mordesse, disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O *non* não é assim: por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há corretivo que o modere, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que confeiteis um não, sempre amarga; por mais que o enfeiteis, sempre é feio; por mais que o doureis, sempre é de feno<sup>295</sup>.

Assim como o *Non* do Padre Antonio Viera, encontramos o *Ovo* na obra de Clarice. Trata-se de uma figura enigmática, que sempre esteve no meio de sua escrita, do princípio ao fim, do fim ao princípio. O ovo aparece no conto “Amor”:

O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede.

[...].

Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir<sup>296</sup>.

Obviamente, aparece no conto “O Ovo e a galinha”:

Olhar curto e indizível; 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.

[...].

O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais<sup>297</sup>.

E aparece também em *Um sopro de vida*:

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.

Ângela é uma gema, porém com um pequeno pingo negro no amarelo-sol. Isso significa problema. Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver. (USV. p. 49 - 50)

<sup>295</sup> VIEIRA, Sermão da terceira quarta-feira da quaresma, pregado na Capela Real, no ano de 1670.

<sup>296</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 27.

<sup>297</sup> LISPECTOR. *Felicidade clandestina*, p. 49 – 50.

Palavra enigmática na escrita de Clarice é a palavra: ovo. “Por qualquer lado que o tomeis, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo”; no entanto, notemos que esse veneno não mata, é um veneno que nutre, que faz viver, reviver.

O *non*, o *ovo*, a letra de Clarice. A morte do autor, o nascimento do leitor, do outro, o movimento de um ao outro, e não seria esse mesmo o movimento que encontramos na escrita de *Um sopro de vida*? Uma escrita sem unidade – ela é fragmentária; que não exige coerência em sua forma estrutural – é um monólogo, um diálogo, e/ou um monólogo a dois, ou até mesmo da falta de coerência na descrição dos personagens – lembremos do Autor tentando descrever Ângela; uma escrita que não se alimenta de ideias ou de fatos – alimenta-se antes da repercussão dos fatos; nutre-se de imagens – a imagem do ovo, a imagem das palavras. A escrita que borda e aborda a imagem da palavra (sendo essa visível ou invisível) até tocar no além-palavra ou no aquém-palavra, no ponto de *p*, entre um mundo e outro mundo. No imundo.

Essa é a escrita de Clarice: suscita o espanto, provoca a estranheza, deslumbra a mente. Uma escrita *em movimento*, *em fracasso*: escrita-vida-morte. Configura-se na linguagem do “exterior”, no estranho-familiar (*Unheimliche*), no anjo-letra, no enigma do ovo, enfim, nos biografemas, no estranho como o efeito da letra. Efeito esse que partiu de um sopro em direção à vida e à morte, sopro dos traços de um nome, da imagem de um ser – Ângela Pralini: “Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca” (USV, p. 32).

Continuemos, portanto, seguindo nosso fio do Gênesis, da criação, com um fragmento de *Um Sopro de vida* – palavras que nos permitem vislumbrar o percurso e o efeito da letra de Clarice, palavras que suscitam imagens até onde o pensamento nos permite alcançar, ou diríamos a partir de Llansol: palavras que suscitam o “jardim que o pensamento permite”<sup>298</sup>:

Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico.

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta. Eu não comecei comigo ao nascer. Comecei quando os dinossauros lentos tinham começado. Ou melhor: nada se começa. É isso: só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo. Ao mesmo tempo –

<sup>298</sup> LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 121.

aparento contradição – eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando. [...].

Eu desbravo Ângela. Tenho que transpor montanhas e áreas desoladas, batidas por ciclônicas tempestades, inundadas por chuvas torrenciais e crestadas sob um alto 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.

[...].

A sensação é a alma do mundo. A inteligência é uma sensação? Em Ângela é.

Minha escuridão fatal será promessa de uma luz também fatal? Acontece que eu temo a luz fatal e já tenho certa intimidade com a escuridão.

Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também. Me transcendi em certo grau de mudez e surdez: vivo por um fio.

Eu quisera. (USV, p.34)

Vivo por um fio, um sopro, um traço, um rastro, um resto, uma marca, uma letra. Assim quisera o eu dessa escrita. E nós ficamos com a pergunta – que fio é esse que o mantém vivo? Que letra é essa que mesmo sendo muda e surda faz a escrita transcender e sair do território humano, levando-a para outro mundo, o imundo?

### Conceito

De que letra estamos falando quando pensamos na letra da escrita de Clarice? “De que letra estamos falando?” – Assim também questiona Juan Ritvo, em uma conferência intitulada “O conceito de letra na obra de Lacan”. Para ele, quando se fala em letra, a pergunta é sempre essa. Como sabemos, esse conceito foi trabalhado e retrabalhado por Lacan durante todo o seu percurso de ensino, desde “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, passando pela elaboração feita em “A carta roubada”, pelo seminário *A Identificação* e outros textos, até chegar ao texto, fundamental na relação entre a Psicanálise e a Literatura, que é o “Lituraterra”. Curiosamente, neste último, Lacan demonstra, de fato, ser leitor de James Joyce, e não é novidade que Clarice, por diversas vezes, foi aproximada do escritor irlandês.

Com relação à letra e ao significante, Ritvo marca a existência de dois polos de atração. Um polo patemático (*pathos*, patético), que tem a ver com a marca no corpo, etimologicamente significando marca, sofrimento, incisão, e refere-se ao traço do significante no corpo. O outro polo é, por sua vez, o matemático – *matema* (*mathema*, em grego), aqui é “a letra que se transmite, integralmente, disse Lacan em *Mais Ainda*”<sup>299</sup>.

<sup>299</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan, p. 9.

Além desses, Ritvo traz como referência outros dois pólos que opõem a letra, enquanto significante, “à letra enquanto letra pulsional, portanto pré-consciente”<sup>300</sup>. Há uma letra relativa ao inconsciente, que se constitui ao nível do significante, e outra letra, pulsional, relativa ao Isso. Importante ressaltar que essa oposição está no nível matemático.

Tendo apresentado, primeiramente, os eixos sobre os quais pode ser abordada a letra, esboçemos, a partir de Ritvo, as discriminações que ele acentua nos diferentes níveis do conceito de letra em Lacan:

- a) a letra, no trabalhos de Lacan, num primeiro e exterior sentido, equivale graficamente a fonema; a letra é igual a fonema;
- b) sinônimo de texto escrito;
- c) átomo significante e ao mesmo tempo, carta, envio; seu lugar clássico é obviamente, o seminário da Carta Roubada;
- d) no seminário A Identificação lemos: a letra é justamente esta essência do significante pela qual este se distingue do signo; a letra, por sua vez, é redutível em seu nível mais simples, elementar, mínimo, *la trace*, *Le trait*, traço, *trace*, *trait*, podemos considerá-los, por ora, equivalentes;
- e) letra algébrica e/ou conjuntista ideal – no sentido de ideal limite e não ideal narcisista – da letra psicanalítica limitada pelo que é impossível de algoritmizar: a sexualidade feminina. Refiro-me a *Mais ainda*, Capítulo 10, *Rodelas de Barbante*. A formalização matemática é nosso objetivo, nosso ideal, porque só ela é *matema*, isto é, capaz de se transmitir integralmente. E Lacan, no mesmo texto, chama a atenção para a língua. Nenhuma formalização da língua é transmissível sem o uso da mesma língua.
- f) As letras  $\Phi$  (*phy*),  $\Psi$  (*psi*), ou  $\Omega$  (*omega*) que Freud usa no Projeto para designar o jogo da escrita, a expressão pertence obviamente a Lacan, jogo de escritura (*jeu d'écriture*). Para a sucessão de anagramas que abrem as vias de facilitação, veja a segunda seção do seminário *Mais Ainda*, capítulo 9, jogo de escritura.
- g) A letra limite, tal e como aparece no seminário *De um discurso que não seria do semblante* e, fundamentalmente, em *Lituraterra*. Como sabem, *Lituraterra* é um texto extraído de uma das sessões do Seminário *De um discurso que não seria do semblante*. A letra como litoral, limite e não fronteira, no sentido comum, entre saber e gozo<sup>301</sup>.

Importante ressaltar que, diferentemente do que se entende por *conceito* no meio acadêmico, para a Psicanálise, o conceito será concebido como isomorfo às formações do inconsciente: o conceito somente se fecha em torno do seu próprio vazio. Em outras palavras, “o conceito está estruturado em função de um ponto de impossibilidade do qual não pode dar conta”<sup>302</sup>. E, é justamente aqui que está o rigor psicanalítico, já que em cada momento, e sempre de modo diferente, o ponto de impossibilidade está ligado ao umbigo do real.

<sup>300</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan, p. 9.

<sup>301</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan, p. 11 - 12.

<sup>302</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan, p. 11.

Tal qual ocorre na Psicanálise lacaniana, pensamos que a letra, na obra de Clarice, pode aparecer de diversas maneiras. Por isso não nos cabe selecionar um dos conceitos de letra para abordar a obra de Clarice, mas sim, a partir do texto, da escrita clariciana, encontrar correspondências com as formulações de Lacan sobre a letra. Veremos, em Clarice, a letra tomada “ao pé da letra”, a letra como litoral, entre o Real e o Simbólico; entre um e outro, a letra deixa marcas, pegadas, restos.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan lança a pergunta: “Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra”. E em seguida, define: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”<sup>303</sup>. Neste momento, a letra aparece identificada ao significante. Mas mais tarde e, retomando o conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada”, o conceito passa a ser delimitado em outro sentido, o que prevalece agora é a não identificação da letra com o significante:

O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante<sup>304</sup>.

Estamos em Lituraterra. No texto em que Lacan não atribui a primazia da letra em relação ao significante, mas ressalta a marca da letra, sua literalidade, no entender de Lucia Castello Branco:

Quando se fala de letra, muito mais que quando se fala do significante, é da literalidade que se trata. Pois se um significante, no dizer de Lacan, ‘é aquilo que representa um sujeito para um outro significante’, uma letra não representa nada, mas está ali, em sua literalidade, a marcar o ponto de furo, a fazer buraco no simbólico<sup>305</sup>.

Do alto da planície siberiana, em viagem rumo ao Japão, Lacan acaba por vislumbrar, na paisagem que lhe inunda o olhar, a letra. A letra destacada do significante. Na terra, o rastro da enxurrada, os sulcos do rio-corrente: *lituraterra*. Uma escrita que se distingue da Literatura, na medida em que se faz de restos, rasuras, pobres palavras que, por vezes, implodem a consistência da significação. A escrita, então, “é, no Real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante”<sup>306</sup>.

<sup>303</sup> LACAN. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, p. 498.

<sup>304</sup> LACAN. Lituraterra (2003), p. 19.

<sup>305</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 37.

<sup>306</sup> LACAN. Lituraterra (2003), p. 22.

O termo *lituraterra* parece surgir no curso do seminário de 1971, intitulado *Por um discurso que não seria o do semblante*, quando Lacan, inspirado pela leitura de Joyce, escreve sobre os limites entre a Literatura e a Psicanálise, e a partir da escrita do psicanalista, estabelece o termo *lituraterre – lituraterra*. Apesar do jogo anagramático com a literatura, Lacan propõe que a invenção dessa palavra não tenha ligação com a *littera*, que *forma* a literatura, mas com a *litura*, que em latim, significa risco, alteração, mancha<sup>307</sup>. Assim como Joyce, Lacan terminara por alcançar, com sua língua própria, o deslizamento da *letter*, letra, para a *litter*, lixo; do radical *litura* e sua conjunção com a terra, pois foi do alto do avião que ele avistara e vislumbrara essa *lituraterra*.

Assim, estamos na letra, no litoral, onde dois territórios se apresentam, dois territórios heterogêneos: o Simbólico e o Real. Lacan acaba por situar a letra, distinta agora do significante, no litoral: a letra-litoral: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?”. Em seguida, a letra é abordada como: “A borda do furo no saber”<sup>308</sup>. É isso que ela desenha.

Então, se é aí que ela, a letra, se situa – na borda do furo no saber – podemos pensar que a estranha escrita de Clarice situa-se menos na Literatura do que em Lituraterra. Explicamos: primeiro porque Clarice, de algum modo, sempre esteve fora do meio literário, da literatura. Segundo porque sua escrita é mesmo uma escrita feita de restos, de lixo, de riscos, alterações. E terceiro porque a letra de Clarice – *Lettre-ange* – desenha incansavelmente a borda do furo no saber e isso só pode ser feito, como ensina Lacan em seu texto, por um *saber-em-fracasso*.

Lacan joga com a palavra francesa *échec*, no sentido tanto de fracasso, quanto de xeque (xeque-mate, a morte, o limite, o fim do jogo). Mas ele adverte: que não se confunda o *saber em fracasso* com o fracasso do saber. A letra como marca-limite do impossível de se dizer (do indizível, nas palavras de Clarice), a letra como borda do impossível do saber só se desenha *em fracasso*:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado

<sup>307</sup> Cf. LACAN. *Lituraterra* (1986), p. 17.

<sup>308</sup> LACAN. *Lituraterra* (2003), p. 18.

através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu<sup>309</sup>.

E então o indizível só pode ser dado através do fracasso, do fracasso da linguagem. Esse fracasso configura-se também, na escrita de Clarice, como um *mise en abyme*. Uma técnica advinda da pintura, que nos remete a uma imagem que reproduz igualmente, uma dentro da outra, como num espelho, que, repetidamente, reflete um mesmo detalhe. Essa expressão, *mise en abyme*, também se aplica, em termos gerais, à obra mostrada no interior de outra obra: a narrativa dentro da narrativa e até mesmo um sujeito espelhado. O jogo de espelhos, de imagens, um dentro do outro, revela ainda essa capacidade de morrer que atravessa o sujeito. A morte aparece aí nesse jogo, em que o Autor aponta, a partir da sua exposição, o desaparecimento, o *saber em fracasso*.

Sabemos que o fracasso na escrita de Clarice constitui um dos seus processos de escrita. Agora podemos até levantar a hipótese de que o *em fracasso* chega mesmo a constituir um método da escrita clariciana, pois, como escreve Sérgio Antonio Silva, “Clarice soube suportar o fracasso da linguagem, soube dar-lhe novo estatuto”:

Se estamos condenados ao fracasso, façamos dele o atalho para o silêncio, para o indizível, deixando abertas as entrelinhas pelas quais o texto (a linguagem que fracassa) consegue denunciar o próprio fracasso que é viver sem enfrentar a morte, sem estabelecer com ela uma relação íntima e corajosa – ‘eu entendo, então, que o que pulsa na vida é a morte’<sup>310</sup>.

A letra de Clarice – entre o Real e o Simbólico – borda e aborda a vida, a morte, o impossível, num movimento assim descrito por Lucia Castello Branco:

Mas há maneiras e maneiras de se situar no simbólico. Alguns se colocam aí confortavelmente, construindo, no lugar do morto, suntuosos monumentos, que buscam escamotear a perda, o vazio, a morte. Outros, sempre indignados, teimam em buscar o Real, mesmo sabendo que essa busca se constitui em projeto impossível. É isso que permite que Clarice diga: “Atrás do pensamento não há palavra: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento”.

Mas Clarice sabe que o atrás do pensamento a linguagem não alcança. Ou, por outro lado, alcança, já que o atrás do pensamento é uma construção de linguagem. E é nesse movimento, nessa dupla direção que sua escrita se dá: querendo o impossível e sabendo que o impossível é circunscrito pelo possível, buscando o ilimitado que os limites delimitam<sup>311</sup>.

<sup>309</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

<sup>310</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice*, p. 71.

<sup>311</sup> CASTELLO BRANCO. *Feminino: Clarice com Cixous*, p. 80.

Se em *Água viva* a pintura busca pintar o atrás do pensamento, em *Um Sopro de vida* a narrativa se estrutura como um *mise en abyme*. Assim podemos marcar a letra-litoral em que se situa a escrita clariciana. O efeito que essa técnica causa não pode ser outro senão a de um estranho-familiar, o estranho vazio da criação, que redonda no *ex-nihilo*.

O *mise en abyme* do início ao fim, da origem multiplicada infinitamente pelo espelhamento até a náusea (como em *A Paixão Segundo G.H.*), é experimentado pelo leitor de *Um sopro de vida* quando o Autor, aquele que está criando seu personagem, Ângela, revela que ela não se dá conta de que é uma personagem. E, em seguida, ele mesmo se pergunta se ele não seria também um personagem. Nesse momento, obviamente, o leitor pode pensar que, de fato, ele também é um personagem de Clarice. Assim, inevitavelmente, nesse jogo de espelhos, questiona-se: E se eu também for um personagem e não sei que sou? A pergunta que segue é: Quem me criou? E esta pergunta conduz à próxima: Quem criou quem me criou? Infinitamente, caímos no abismo. Encontramos aí, justamente, nesse litoral: entre o Simbólico e o Real.

Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. É uma máquina de alta precisão ou nascida em proveta? Ela é feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim? Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. É incomodo ser dois: eu para mim e eu para os outros. (USV, p. 29)

No capítulo anterior, localizamos nessa citação o efeito de estranheza causado pelas incertezas típicas do estranho, ou seja, aquelas relacionadas à identidade, ao duplo, ao animado/inanimado. Agora, localizamos o ponto da letra/litoral: o espelhamento infinito, o processo de uma escrita abissal que leva a representação ao seu limite. Ou talvez poderíamos dizer que esse processo de escrita eleva a representação: hiper-representa até a sua anulação, seu desaparecimento. E desse processo de desaparecimento, em ponto de letra/litoral, vislumbramos o surgimento de *l'étrange* na escrita de Clarice.

### *L'étrange*

*L'étrange* seria, pois, o encontro da letra com o estranho. Em *Um sopro de vida*, a junção *l'étrange*, onde escutamos letra e estranho conjugados, é revelada ainda nos momentos de um suposto diálogo entre o Autor e Ângela. Aí, a comunicação não se dá, a relação não se dá, a reciprocidade não se dá, o que acaba configurando um estranho monólogo a dois. E,

acrescentamos, o mais estranho ainda é que isso se passa muito naturalmente, muito familiarmente:

AUTOR – Além de minha involuntária mas incisiva função de pobre escriba – além disso é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena.

[...]

Eu uso o sistema bancário e não entendo. Uso o telefone e não compreendo o seu mecanismo. Ligo o botão da televisão e tudo o que sei de televisão é o botão. Eu uso o homem e não o conheço. Eu me uso e...

ÂNGELA –... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso para escrever me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto num campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados.

AUTOR – Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação, com novas adaptações ao meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir. Vivo de esboços não acabados e vacilantes. Mas equilíbrio-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus. (USV, p. 85 - 86)

Esse diálogo absolutamente *non-sense* nos faz pensar na letra como um *pas de sens*, assim como Derrida o concebe em *Torres de Babel*.

A expressão *pas de sens* significa sem sentido, mas traz ambiguidade, quando se lê, separadamente, podendo se escutar aí também um “passo de sentido”. Nesse momento da leitura que Derrida faz do texto de Benjamin “A tarefa do tradutor”, ele detecta o acontecimento que se dá em um texto sagrado, que para Benjamin é o Texto por excelência, ao lado da poesia. Derrida usa a expressão *pas de sens* justamente para nomear o ponto de tradutibilidade e intraduzibilidade do texto sagrado:

O que se passa em um texto sagrado é o acontecimento de um *pas de sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou o literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como em seu modelo. Pas-de-sens, isso não significa a pobreza, mas *pas de sens* que seja ele mesmo, sentido, fora de uma “literalidade”. E está aí o sagrado. Ele se entrega à tradução que se doa a ele. Ele não seria nada sem ela, ela não aconteceria sem ele, um e outro são inseparáveis. No texto sagrado “o sentido cessou de ser a linha divisória para o fluxo da linguagem e para o fluxo da revelação”. É o texto absoluto, pois em seu acontecimento ele não comunica nada, ele não diz nada que faça sentido fora desse acontecimento mesmo. Esse acontecimento se confunde absolutamente com o ato de linguagem, por exemplo, com a profecia. Ele é literalmente a literalidade de sua língua, a “linguagem pura”. E como nenhum sentido se deixa dele destacar, transferir, transportar, traduzir em outra língua como tal (como sentido), ele comanda imediatamente a tradução que ele parece

recusar. Ele é tradutível (*ubersetzbar*) e intraduzível. Existe apenas letra, e é a verdade da linguagem pura, a verdade como linguagem pura<sup>312</sup>.

Seria demais pensar que Ângela, essa *lettre-ange*, esse *être-ange*, esse *étrange*, é a linguagem pura de Clarice? Ângela pergunta: “Sou pura?” (USV, p. 41). Seria ela a verdade que Clarice transmite no momento de sua morte?<sup>313</sup> Seria essa criação o acontecimento, “a partir do qual se pode pensar o texto poético ou o literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como em seu modelo” de que fala Derrida? Não é à toa que lemos na abertura o seguinte passo, *pas de sens*: “Quero escrever movimento puro” (USV, p. 9). Poderíamos ler aí a linguagem pura? E, a seguir, entre as quatro epígrafes do livro, encontramos primeiro o texto sagrado: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente. Gênesis 2,7” (USV, p. 11). O texto sagrado, diz Derrida, como texto absoluto, em seu acontecimento, não comunica nada; não diz nada que faça sentido (*pas de sens*) fora desse acontecimento mesmo.

E é nesse mesmo passo de *pas de sens* que nos deparamos com a última epígrafe de *Um sopro de vida*, escolhida por Clarice:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não tempo sagrado da morte transfigurada. (USV, p. 11)

Seria esse “não tempo sagrado da morte transfigurada” o tempo do nada? A zero hora? O ponto, o tempo antes do zero? Onde tudo é fugaz?

Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar. Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz. Eu sempre fui e imediatamente não era mais. (USV, p. 13)

Parece que sim. Parece que esse *Sopro* que traz o *pas de sens*, o *mise en abyme*, e o *saber em fracasso* remete-nos mesmo a um “redondo sem início e sem fim” – como o *Ovo*, o *Non*. Esse *Sopro* nos faz caminhar em direção a um tempo fugaz, a uma palavra em *ponto de p*: um ponto de fuga, ponto de furo.

<sup>312</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 70 - 71.

<sup>313</sup> Lembremos que *Um sopro de vida* é um dos último livros escritos por Clarice, e é feito em paralelo a *A hora da estrela*.

A partir de Lucia Castello Branco, passamos a conceber a escrita de Clarice também desta maneira: como *palavra em ponto de p*. Para ela, todo o problema surge a partir do fato de que “no princípio era o verbo. E que o sujeito é desde sempre no meio”<sup>314</sup>. De fato, é assim mesmo a escrita de Clarice: começa pelo meio, atravessa o meio, fragmenta-se, “fraqueando os limites entre a memória e a ficção, estilizando o sujeito, [...] busca sempre a coisa que o signo já não é, como se possível fosse, busca o além da linguagem, o impronunciável, o Real”<sup>315</sup>. Dito isso, ela lança a questão: “Como fazer, então, com que, em meio a essa história que começa sempre pelo meio, algo da ordem de um princípio, de um começo, possa advir?”<sup>316</sup>

Talvez inventando um ponto, a autora responde. Como é somente a partir do ponto que a significação se completa, talvez o começo seja justamente a partir de um ponto<sup>317</sup>, “não o ponto final, mas o ponto de fuga – um ponto imaginário no infinito, para o qual convergem todas as linhas mestras – ou o ponto de furo: furo feito com agulha em qualquer tecido”<sup>318</sup>.

Ainda com Lucia Castello Branco, prosseguimos a ideia de que se esse ponto imaginário começa a partir de uma questão, de uma palavra, da redução da coisa a uma letra, da letra “é”, do “é” da coisa, do ponto biografemático, daquilo que aparece como estranho-familiar, esse é o “ponto poético da palavra, um ponto de fuga, da redução da palavra a seu ponto de *p*”<sup>319</sup>.

Esse é mesmo o ponto que Clarice parece buscar, o ponto pelo qual “pode-se renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta”<sup>320</sup>. E em matéria de “coisa”, de coisa bruta, de processo “coisal”, o Autor de *Um sopro de vida* revela: “Ângela tem mania de dar nome às coisas. Não sabe simplesmente senti-las sem pensar” (USV, p. 109). Para ele, a palavra, enquanto coisa, tem também um certo modo de abrir caminho:

Eu queria escrever algo largo e livre. Não descrever Ângela mas sim alojarme temporariamente no seu modo de ser. Ângela não tem senão uma parca trama de vida. E não exige que qualquer coisa de inusitado lhe aconteça. Mas quero a coisa intangível: o seu modo de abrir caminho. (USV, p.106)

<sup>314</sup>Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19.

<sup>315</sup>CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 21.

<sup>316</sup>CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19.

<sup>317</sup>Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 20.

<sup>318</sup>CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 20.

<sup>319</sup>Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 22.

<sup>320</sup>CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 22.

A partir de Ângela, veremos também que a palavra é coisa:

Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra. Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a “coisa”. A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande prova do espírito. Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. (USV, p.104)

Concretizar a palavra. Clarice faz da palavra a coisa. Sua palavra participa desse processo “coisal”, em ponto de redução, em ponto de materialidade, materialização, matéria. E é dessa materialidade da letra que os poetas, os psicóticos e os que estão, sobretudo, no fora da linguagem<sup>321</sup>, fazendo furo e borda, bordando com ou a própria letra, parecem saber.

Assim, evidencia Lucia Castello Branco, a partir de Lacan em “Lituraterra”: A letra torna-se ainda mais elementar que o significante, “uma vez que ela se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve o sujeito”<sup>322</sup>. Nesse ponto, a letra faz borda, litoral entre o Simbólico e o Real.

E o que borda a letra? A letra borda justamente o furo, justamente o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. Em certa medida, a letra funcionaria, portanto, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo em que, ao suturá-lo, marca uma inscrição, um traço, como ‘um grampo no próprio lugar em que o afastamento se produziu’. É a letra, portanto, o ponto que marca a *diferença* entre a palavra e a coisa<sup>323</sup>.

Poderíamos pensar que a letra, na escrita de Clarice, assume também, tal qual ocorre no processo da psicose, um caráter menos de sutura que de marca de furo – ponto de furo por onde toda a significação escoia, e de fuga – ponto imaginário para o qual convergem todas as linhas mestras, todas as significações?<sup>324</sup>

Nesse ponto, conceberíamos a letra de Clarice, uma escrita onde a palavra busca seu *ponto de p*, seu *ponto de letra*, o ponto de poético: “descascamento da palavra até seu ponto de abreviatura ou mancha ou fim. O descascamento da palavra até sua consistência insuportável de silêncio”<sup>325</sup>. “Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do *é*

<sup>321</sup> O fora da linguagem é usado aqui na mesma acepção trabalhada por Foucault, a partir de Blanchot, em *O pensamento do exterior*.

<sup>322</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 23.

<sup>323</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 23.

<sup>324</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 24.

<sup>325</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 25.

da coisa”, dirá Clarice em *Água viva*. Ainda nesse livro, podemos ler o “trabalho com a dura escritura”, a busca pelo silêncio, a “harmonia secreta da desarmonia”:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (AV, p. 12 - 13)

Escrever para receber a grande medida do silêncio. Escrever até que a escrita que seja reduzida a um traço, a uma inscrição, um grafema, a uma letra. Então, é desse lugar que Clarice parece escrever, buscando o descascamento da palavra até atingir seu *ponto de letra* – “é”. A letra clariciana marca, pois, o litoral, abre passagem para a ordem do indizível, do real, ou, na acepção de Maria Gabriela Llansol: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”<sup>326</sup>.

Assim, concebendo que a escrita de Clarice também abre passagem ao real, nesse real onde “não há literatura”, importa dizer ainda que, nessa negativa, não está implicada necessariamente uma negação do literário, mas uma recusa de um modelo universalizante, sistematizante, como a inscreve a historiografia literária. Pertencer a essa escrita em *ponto de letra*, entre o simbólico e o real, entre o saber e o gozo, significa pensá-la sob a égide do particular, da particularidade, do improvável e, também, da experiência. E pensar sobre a experiência, sabemos com Blanchot, é pensar na experiência-limite<sup>327</sup>, ou a experiência como o próprio limite, beirando a dispersão, a invenção e a fidelidade ao acontecimento:

Em oposição à continuidade e à transparência do sentido, a experiência é dispersa e sem garantias – improvável, no duplo sentido de dela não haverem provas (pois só ela é a prova) e de não caber em qualquer previsibilidade, participando sempre do inesperado, da surpresa. Herberto Helder escreve:

“A experiência é uma invenção.

Sou um registro vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido, seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros, por serem uma invenção viva”<sup>328</sup>.

Ser uma invenção viva, não atingir as garantias da sua criação, não encontrar provas da sua existência, é nesse terreno que o Autor de *Um sopro de vida* parece situar Ângela Pralini. Trata-se de uma escrita, na qual a experiência é o próprio limite e a invenção é da ordem da fidelidade a um acontecimento: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas

<sup>326</sup> LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 52.

<sup>327</sup> Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita 2*.

<sup>328</sup> LOPES, *A legitimação em literatura*, p. 460.

ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem” (USV, p. 19).

### Experiência-limite

Estamos, pois, de volta à questão sobre a verdade, por isso destacamos que a verdade aqui deve ser entendida no sentido trabalhado por Alain Badiou em *Para uma nova teoria do sujeito*. A verdade parte, pois, da fidelidade a um acontecimento. E é sendo fiel a esse acontecimento que o sujeito passa a ser definido como ponto de verdade. Para Badiou, o sujeito nasce quando passa por um acontecimento e não consegue ignorá-lo, não é mais capaz de recuar diante dele; assim, a partir desse não recuo, extrai uma verdade<sup>329</sup>.

A letra, a literatura, a *litureterra* de Clarice traz à tona a experiência. Inicia sua experiência como demonstração de existência ou *ex-sistência*, conforme escreve Lacan. O prefixo destacado marca, portanto, o ‘fora’ da existência do sujeito, a radicalidade do Outro, o inconsciente. Em *Um sopro de vida*, pois, estamos diante de uma experiência de escrita, diante de um “escrever”, afinal, já não é possível ser vítima de uma experiência, mas iniciar uma experiência, ou, como diria Barthes, já não é possível ler, mas tão somente escrever<sup>330</sup>. Sobre o “escrever”, fazemos ecoar as palavras de Lucia Castello Branco:

E então, aqui, aproximamo-nos de uma importante função da letra, no campo da chamada escrita da memória: a de, fazendo borda ao real, funcionar também como um litoral entre a memória e a desmemória, entre o passado e o futuro. Nisso reside sua potência oracular, divinatória: na capacidade de, escrevendo-se no aberto, atravessar não só o espaço – os diferentes mundos –, mas também os tempos<sup>331</sup>.

*Um sopro de vida* faz parte desse “escrever”, que insiste em dizer não ao autobiográfico, e sim ao *bio*. E, agora, podemos acrescentar, o gráfico, em *ponto de letra* e desmemória, como teoriza Lucia Castello Branco em *A traição de Penélope*, quando vislumbra “a memória em sua relação com o esquecimento e com o futuro”.

Assim, fazemos convergir outros fragmentos de *Um sopro de vida*, que trazem a experiência do aberto; que atravessam diferentes mundos e tempos: “Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim” (USV, p. 20). “Eu não aguento o cotidiano. Deve ser por

<sup>329</sup> Cf. BADIOU. *Para uma nova teoria do sujeito*.

<sup>330</sup> Cf. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*.

<sup>331</sup> CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 55.

isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro” (USV, p. 19).

A escrita clariciana, pois, atravessa também os diferentes espaços: do sonho e da realidade; os diferentes tempos: passado, presente e futuro; e os diferentes mundos: dos vivos e dos mortos. É um livro fácil para “aqueles que acreditam no mistério”, no “mistério das letras”, diríamos com Mallarmé; para aqueles que se deixam atravessar ou são atravessados pela experiência de uma vida, pela experiência de uma vida escrita.

E o que propõe esse livro, *Um sopro de vida*, é também que aprendamos a ler a partir da experiência-limite, a ler por entre os “solilóquios do escuro irracional” (USV, p. 21); a ler como no *pas-à-lire* (não a ler/passos a ler), por entre os restos, “restos de demolição de uma alma” (USV, p. 20), por entre os biografemas, “apoiando-se no branco”, “em florão e vinheta de remate invisíveis”:

Ler –

Essa prática –

Apoiar, segundo a página, no branco, que a imagem inaugura sua ingenuidade, a si, esquecida mesmo do, título que falaria alto demais: e, quando se alinhou, numa quebra, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, indefectivelmente o branco volta, ainda há pouco gratuito, certo agora, para concluir que nada ao além e autenticar o silêncio – Virgindade que solitariamente, diante de uma transparência do olhar adequado, ela mesma como que se dividiu em seus fragmentos de candura, um e outro, provas nupciais da Ideia.

A ária ou canto sob o texto, conduzindo a divinação daqui até lá, aí aplica seu motivo em florão e vinheta de remate invisíveis<sup>332</sup>.

O que guardamos, então, quando nos resta, de todos os significantes aqui privilegiados – *biografema, estranho, letra* – apenas o resto, todos os restos? Guardamos o que resta sem resto: *uma vida, um sopro de vida, a restante vida*. O que fica dessa escrita é mesmo a “passagem de vida”, “de uma vida”, como diria Deleuze.

*Uma vida* é assim definida por Deleuze:

Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais que este de *uma vida* jogando contra a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e portanto singular, que resgata um puro acontecimento, livre dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece<sup>333</sup>.

<sup>332</sup> MALLARMÉ. O mistério nas letras, p. 190.

<sup>333</sup> DELEUZE. A imanência: uma vida.

*Uma vida* que quer resgatar um puro acontecimento, que quer “escrever um movimento puro”, eis a escrita de Clarice, que tem a letra como ponto de articulação entre a literatura e a vida – “lituraviver”, “lituraterrar”. Dessa mesma maneira, podemos pensar também a escrita de Maria Gabriela Llansol, segundo o espírito da *Restante Vida*:

Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da *Restante Vida*. Mais uma razão para o não tomarmos a sério.

Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um *corp'a'screver*. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da *Restante Vida*, da Outra Forma de Corpo, que aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não resta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?  
Talvez Ninguém, nem Livro<sup>334</sup>.

Encontramo-nos de volta à desmemória – à perda da memória, mas também à perda do poder e da tradição. Assim, trazemos as palavras de Lucia Castello Branco, quando ela afirma que o espírito da restante vida, inscrito no prefácio do *Livro das comunidades*, de Maria Gabriela Llansol, seja aproximado do resto, da subtração: “Por isso, cabe, mais uma vez, pensarmos na letra como o operador resultante dessa subtração em que, na concisão de um algarismo, escrevem-se a literatura e a vida”<sup>335</sup>. E é também algo dessa desmemória, de um desejo de perda, de esquecimento, de subtração que lemos na primeira parte de *Um sopro de vida*, numa espécie de prefácio, o “livrar-se” de Clarice: “Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. (...) eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (USV, p. 21).

Parece-nos que esse *livro de vida* traz, ou simplesmente deixa para trás, nas pegadas do anjo, na experiência da escrita, as marcas do estanho-familiar, as marcas de uma letra, de uma restante vida, de um biografema, o pormenor de um sujeito que se deva amar: “Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”<sup>336</sup>.

<sup>334</sup> LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 9 - 10.

<sup>335</sup> CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 61.

<sup>336</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI - XVII.

E então, é nesse momento, quando se opera a palavra em *ponto de p*, a escrita como corte, na direção postulada por Clarice do “livrar-se”; quando se está a “um passo de letra”<sup>337</sup>, é que localizamos “um lugar” que abre passagem, que abre passagem para outros, para outros caminhos, para o aberto. Assim lemos em *Um sopro de vida*: “E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer” (USV, p. 21).

Esse lugar é também um lugar que anuncia a chegada da manhã, como consta na epígrafe deste capítulo: “Há em toda obra de arte verdadeira um lugar em que aquele nela imerso é como que acariciado pelo sopro do vento fresco que anuncia a chegada da manhã”. Trata-se de “um lugar” onde “o sujeito que se deva amar” está ali, disperso como “as cinzas ao vento depois da morte”, a um *pas-au-délà* (um passo além), a um *pas-à-lire* (não-a-ler/passo-a-ler), a um *pas de sens* (não sentido/passo de sentido), a um *pas de lettre* (passo de letra), a um *pas de l'être* (um passo de ser), a um *pas* (um não, um non, um passo), a um “passe”, uma passagem.

Mas o que significa passar por esse lugar? Não sabemos exatamente, sabemos apenas que é um espaço que caminha na mesma direção do *aberto*. Trata-se de um espaço que considera as palavras em si mesmas ao trabalhar a materialidade da língua e que, operando com as palavras em si mesmas, margeia um abismo com disse Pommier, um *mise en abyme*:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras, margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta à linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo à sua prece atéia<sup>338</sup>.

Então, assim como o poeta, que “relega a segundo plano sua significação”, deixemos para mais tarde a significação do que seja passar, ou ter passado por esse lugar, pois tal qual lemos em *Um sopro de vida*, sentimos que já a alcançamos, mas continuamos a não saber. E não seria isso mesmo a experiência da escrita? – “Estou me sentindo como se já tivesse alcançado secretamente o que eu queria e continuasse a não saber o que eu alcancei. Será que foi essa coisa meio equívoca e esquiva que chamam vagamente de ‘experiência’?” (USV, p. 31).

<sup>337</sup> CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 156.

<sup>338</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 98.

Talvez só mais tarde possamos nos dar conta do que significou passar por esse lugar ou *por esses lugares*, como observa Maria Gabriela Llansol:

Só muito mais tarde me dei conta do que significou passar por esses lugares. Onde escrita e vontade de curar se confundiam. Curar é uma espécie de efeito com agente ausente; trazer alguém à fala através do fio de água de si. O texto pertence ao mesmo sinal. Quem se cura não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda parte<sup>339</sup>.

Finalizamos, então, com um fragmento de Clarice, o qual não deixa explícito o que significa passar por esse lugar, mas revela uma espécie de caminho, de exigência, de comando. A entrega com confiança seria a chave, o modo, o método. Será preciso, pois, “entregar-se com a confiança de pertencer ao desconhecido”:

E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.

E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – – – –<sup>340</sup>

<sup>339</sup> LLANSOL. *A Restante Vida*, p. 112 - 113.

<sup>340</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 179.

## CONCLUSÃO

*Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.*  
(GIORGIO AGAMBEN)

Termino este trabalho com as palavras de Giorgio Agamben em sua “Ideia de amor”<sup>341</sup>. Parece que essa “Ideia” reflete o que aqui procuramos abordar: um amor em ponto de “amorte”, em ponto de biografema, de estranho e de letra. Vive-se na intimidade de um ser estranho para o manter estranho e não para o dar a conhecer, assim também podemos dizer que vivem-se ou descobrem-se os biografemas, o estranho e a letra, não para conhecê-los, mas para os manter como lugar sempre aberto, uma coisa, uma coisa que permanece para sempre exposta e murada.

Uma ferida ou “A ferida grande demais”. Esse é o título de um conto de Clarice, de que nos lembramos agora ao falar em uma coisa que permanece sempre exposta e murada. “Ter uma ferida na perna – é uma realidade”<sup>342</sup>. Lembramos também esse conto, pois em *Um sopro de vida* verificamos um fragmento que toca nessa ferida, nesse ponto:

AUTOR – Sou um mendigo de barba cheia de piolhos sentado na calçada da rua chorando. Não passo disso. (USV, p. 89)

ÂNGELA – Eu ponhei cada coisa em seu lugar. É isso mesmo: ponhei. Porque “pus” parece de ferida feia e marrom na perna de mendigo e a gente se sente tão culpada por causa da ferida com pus do mendigo e o mendigo somos nós, os degradados. (USV, p. 98)

Viver com uma ferida na perna, um corpo estranho, um cisco no olho, um sopro, um nome. Viver com Clarice é isso, é descobrir de repente o corpo estranho, é descobrir-se por um instante sem comentários, sobretudo porque a pergunta não dura um átimo de segundo: “pergunta e resposta não são pensamentos de cabeça, são de corpo”<sup>343</sup>. Lendo os escritos de Clarice, descobre-se que “o que é ao mesmo tempo tão imaterial e tão objetivo acontece como fora do corpo”, embora escreva-se no corpo:

<sup>341</sup> AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 51.

<sup>342</sup> LISPECTOR. *A bela e a fera*.

<sup>343</sup> Cf. LISPECTOR. *A bela e a fera*.

Só no ato de amor – pela íntima abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiamento dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. (AV, p. 10)

Eis que só no ato de amor capta-se a incógnita do instante e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si. O que se sente nesse momento é uma alegria, alegria absurda, estranha, diríamos agora, glória estranha de corpo. Trata-se de uma *percepção* que acontece dentro e fora do corpo. Novamente, é o movimento möebiano que destacamos na escrita clariciana, nos instantes em que tocam no ponto do biografema, no ponto do estranho e no ponto da letra.

Falar dessas três noções e pensar na correspondência que há entre elas é, pois, concebê-las em um espaço comum e ao mesmo tempo incomum – o *Aberto*. A partir de Rilke, Gérard Pommier escreve que o *Aberto* “não é um espaço para além da coisa”, trata-se de um espaço onde podemos encontrar o “infinito no finito, ou seja, nas próprias palavras”<sup>344</sup>:

Trata-se desse instante em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura. Nada os opõe entre si, como nada impede que se perceba sua infinita totalidade. Nesse espaço sem barreiras, cada termo por modesto que seja aparece igualmente mostrando à luz de sua unicidade seu esplendor único<sup>345</sup>.

Assim, essas três noções – o biografema, o estranho e a letra parecem trazer à tona esse esplendor único, essa marca que insiste em esconder-se, e que, no entanto, vem à luz, está no *Aberto*. Pommier esclarece que esse espaço se revela quando escapa à utilidade, quando sai da significação; é preciso, pois, saber ouvir e perceber a totalidade da palavra<sup>346</sup>. Segundo ele, assim acontece com alguns escritores, artesãos da linguagem e “com o poeta que escutará a palavra por seu valor plástico, mais do que por aquilo que ela designa”<sup>347</sup>. Nesse instante dá-se a ver a *Percepção* ou o *Aberto*:

“Percepção” é um dos termos essenciais da obra de Rilke. Trata-se da *ganze Bezug*, da percepção integral, aquela que seria “pura” ou “real”. É também chamada “a outra percepção”, e este sentimento de um perceber pleno corresponde ao que Rilke chama o *Aberto*, *das Offene*<sup>348</sup>.

<sup>344</sup> Cf. POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

<sup>345</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

<sup>346</sup> Cf. POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

<sup>347</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 100.

<sup>348</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

O *Aberto* nos interessa ainda por duas outras características: a primeira trata do privilégio dado ao invisível e a segunda toca em uma perda de identidade. Ora, ao longo de nosso estudo, vimos como se opera a perda de identidade do autor e como isso ocorre na escrita clariciana; sabemos também da constante luta de Clarice – entre a palavra e o indizível. Em sua escrita, ela tentava captar o impronunciável, o incontável, o indizível e, para sermos mais precisos, todos os significantes vizinhos – o invisível, o inexprimível.

Com Pommier, percebemos que o poeta, na tentativa de alcançar o *Aberto*, é tomado pelo som, pela plasticidade, pela materialidade das palavras. Assim, as palavras passam pela metamorfose do visível ao invisível: “as próprias palavras perdem sua visibilidade [...] as palavras ultrapassam seu limite, reúnem-se à semiótica da língua Outra”<sup>349</sup>. Ao buscar o *Aberto*, o poeta acha-se ameaçado:

O poeta é assim lançado para fora do todo no instante mesmo em que o percebe, no momento da ‘pura percepção’. Seu ato forma a condição do aberto [...], agora que está perdido. [...]. O mundo se dá, assume seu sentido infinito que é o das palavras, no instante da perda daquele que o abre. O des-ser do poeta é a condição de um sentido reencontrado<sup>350</sup>.

Ancorado nas palavras de Rilke, Pommier conclui que

o ser é abolido no seu momento de existência mais intensa porque é então a própria condição orgástica de uma totalidade de gozo que o aniquila. O sentimento da morte é pois aquilo que acompanha o ato de ‘dizer sim’. A abertura, assim como o orgasmo feminino, está sempre próximo da desaparecimento, do desvanecer-se em seu próprio consentimento<sup>351</sup>.

Também Clarice, em *A hora da estrela*, ao narrar a história de Macabéa, ao revelar o momento de existência mais intensa de um ser, escreve na primeira frase do livro que “tudo no mundo começou com sim”<sup>352</sup>; a hora do des-ser, da queda do astro, da morte, ou do sentimento da morte, como escreve Pommier, vem acompanhada, pois, de um sim.

Tal qual Pommier, destacamos a proximidade desse momento de desaparecimento com a morte. Ele escreve: “Mas como aproximar-se de outra forma desse momento, que é ao mesmo tempo abolição e plenitude da existência?”<sup>353</sup>. Lembramos, pois, que desde o início desta escrita, a morte, “a morte do autor” foi articulada ao nascimento, à vida; trata-se assim,

<sup>349</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 101.

<sup>350</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 101.

<sup>351</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 102.

<sup>352</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p.11

<sup>353</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 103.

mais uma vez, de um momento “que é ao mesmo tempo abolição e plenitude de existência”<sup>354</sup>.

Se Rilke elege, em uma de suas metáforas, o anjo como o estado daquele que percebe o *Aberto*, poderíamos talvez dizer que Clarice também elege um anjo, ou melhor, um *estranjo*<sup>355</sup>, Ângela, um “ser em quem se opera ou por quem se opera a transformação do visível em invisível”<sup>356</sup>. De acordo com Pommier, “ele forma um ponto de passagem, um lugar onde as palavras ultrapassam o limite: ele é esta própria fronteira. O anjo é esse ser assexuado que constitui o limite do representável”<sup>357</sup>. Ressaltamos, no entanto que, como vimos no segundo capítulo, o anjo em *Um sopro de vida*, é, na verdade, um ponto não de fronteira, mas sim de litoral.

O *étrange*, ao ser deslizado para o *l’êtr’ange*, ser-letra-anjo, nos fez conceber, portanto, a letra-anjo, o ponto de *p*, o ponto litoral entre o gozo (real) e o saber (simbólico) na escrita clariciana.

Estamos na letra, no litoral, no ponto onde dois territórios se apresentam: entre o Simbólico e o Real. No terceiro capítulo vimos que, na escrita de Clarice, a letra é tomada “ao pé da letra”; ela está no litoral, entre o Real e o Simbólico; e entre um e outro, deixa marcas, pegadas, restos. Agora, talvez, possamos dar um passo, elegendo um biografema, em *ponto de letra*, um nome com todas as letras: *Clarice*.

Portanto, se tivéssemos que escolher um biografema de Clarice, escolheríamos seu nome como um simples “plural de encantos”. Parece que seu nome (escrito assim, sem sobrenome e sem suporte) deixa marcas. É como a evocação de um detalhe distanciador e revelador de uma singularidade. Esclarecemos assim o uso do nome Clarice e não Clarice Lispector, ao fazer referência à autora ao longo deste trabalho. Para nós, este nome – *Clarice* – é também um biografema, um traço que não se define. Como vimos “o biografema não se define nunca. Não cabe sequer numa definição”<sup>358</sup>. E repetindo as palavras de Barthes, acrescentaríamos: “Diante de um texto [...] escuto o arrebatamento da mensagem, não a mensagem”<sup>359</sup>. Escolher apenas o nome *Clarice* não privilegia a mensagem, mas antes privilegia algo da ordem do arrebatamento.

<sup>354</sup> POMMIER. *A exceção feminina*. p. 103.

<sup>355</sup> Cf. PORTUGAL. *O vidro da palavra*, p. 132.

<sup>356</sup> Cf. POMMIER. *A exceção feminina*, p. 103.

<sup>357</sup> POMMIER. *A exceção feminina*, p. 103.

<sup>358</sup> GAILLARD. Roland Barthes: le biographie sans la biographie, p. 87, apud DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 306.

<sup>359</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVIII.

Assim, esse nome, essa autora que “vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade; [...] não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”<sup>360</sup>. Esse nome Clarice é, portanto, um corpo, *um corp’a’screver*, um “ser estranho” e, por isso, ele nos serve como um biografema, pois é antes “um pormenor ténue, um canto descontínuo de amabilidades”<sup>361</sup>, de amor.

E por tratar novamente do amor, repetimos uma parte da “Ideia de amor”, de Agamben: “Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro”<sup>362</sup>. Por isso, o que fica do biografema de Clarice é, justamente, seu nome. Um pormenor que mantém o autor inaparente, estranho, e, ao mesmo tempo, é aquilo que permite que ele possa se conter inteiro, se tornar aparente, vir à luz como arrebatamento, no espaço do *Aberto*, onde podemos encontrar o infinito no finito, o invisível no visível.

Escolher a palavra *Clarice* como um biografema e pensá-lo, sobretudo, articulado ao amor, remete-nos a um texto de Alain Robbe-Grillet. Trata-se de um texto escrito para ser apresentado em um colóquio sobre e com Roland Barthes – “Por que amo Barthes”. Interessa-nos desse texto o desenvolvimento trabalhado por Robbe-Grillet a partir das três palavras do enunciado – “Por que amo Barthes”.

Tal qual o autor, cuja referência é Roland Barthes, simplesmente o nomeia como Barthes, nesse texto, nós elegemos apenas o nome Clarice como referencial de Clarice Lispector. Deixemos claro, no entanto, que a escolha por fazer referência a ela a partir do primeiro nome, não é exatamente pelos mesmos motivos de Robbe-Grillet, embora alguns deles nos sejam caros.

Robbe-Grillet começa o colóquio discorrendo sobre a palavra/nome Barthes, e o que ele entende dessa palavra no enunciado “Por que amo Barthes”. Em paralelo, colocamos a pergunta: o que entendemos por Clarice, ao escolher esse termo como referência à autora? A primeira resposta de Robbe-Grillet é dada partir da moda, ou seja, aquela que expulsaria inteiramente o autor do texto, e entenderia por Barthes a obra de Roland Barthes<sup>363</sup>. Em seguida, ele acrescenta que a palavra Barthes é o escritor Roland Barthes, mas que seria ainda

<sup>360</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI.

<sup>361</sup> Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI.

<sup>362</sup> AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p.51.

<sup>363</sup> Cf. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p.11.

outra coisa: a existência de um personagem Barthes. Para ele, o caráter de personagem, a “personagidade”, continua presente no texto de Barthes<sup>364</sup>. Ele esclarece:

As relações que mantenho com o texto de Barthes são por isso relações de indivíduo para indivíduo, de corpo a corpo. Em suma, são relações comprometedoras, suspeitas, completamente condenadas por todo um sentido de modernidade que até há bem pouco tempo julguei correto apoiar. E a fortíssima intervenção do personagem no texto – a sensação de que estou lidando com um corpo, com pulsões, com coisas não-limpas – leva provavelmente o próprio texto a tonar-se simples porta-voz desse corpo, o que na verdade é horrível para alguém que, como eu, participou de toda a tarefa de expulsão, do autor para fora do texto<sup>365</sup>.

Tal qual Robbe-Grillet, temos também a sensação de intervenção da “personagidade” Clarice em seu texto; sentimos que estamos lidando com um corpo, com pulsões, com coisas não-limpas – letter, letra, *litter*, lixo, restos, fragmentos. Assim como Robbe-Grillet, não estamos com isso trazendo de volta o autor para dentro do texto. Ou, sim, trazemos de volta o autor, se pensarmos conforme estabeleceu Barthes em *Sade, Fourier, Loyola*: o que está em jogo é um retorno amigável do autor<sup>366</sup>.

Acontece que, como ele bem explica, não há uma relação de identidade entre personagem e seu texto, mas, sim, relações de tensão e contradição. O autor e o texto formam uma espécie de casal de contorção<sup>367</sup>, ou semi-torção, diríamos, lembrando da figura topológica da Banda de Möebius. Como vimos ao longo da dissertação, trata-se de um espaço topológico conseguido pela semi-torção de uma fita, cujas extremidades são, em seguida, coladas. Nessa fita ou banda assim configurada, é possível passar do interior ao exterior, de um lado ao seu oposto, do dentro ao fora, sem descontinuidade. Esse objeto nos permite vislumbrar ou nos ajuda a pensar de outra forma a relação entre personagem e texto, ou entre autor e obra.

Passemos agora à segunda palavra do enunciado de Robbe-Grillet – “amo”. Pensando então em Clarice, diríamos com Robbe-Grillet: “as relações que mantemos com essa obra-personagem, esse texto-personagem, esse texto-corpo definem certo tipo de relação amorosa, de contato afetivo”<sup>368</sup>. Deslizemos agora do significante “amo” para “amor”, e eis que escolheremos assim mais um biografema de Clarice. O *amor* – sabemos quão querido, desejado e recorrente esse significante é para Clarice e sua obra. A maneira pela qual ela trata

<sup>364</sup> Cf. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p.13.

<sup>365</sup> ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p.13-14.

<sup>366</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI.

<sup>367</sup> Cf. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p.14.

<sup>368</sup> Cf. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p.15.

e reflete sobre o amor é, pois, muito singular. O amor aparece do início ao fim de *Um sopro de vida*: “‘Quero morrer’ contigo de amor. Então sonhador sorriu: sim, queria morrer de amor com um contigo” (USV, p. 157). Amor e morte, eis aí uma das relações que se configuram na escrita clariciana e que foram esboçadas nesta dissertação.

No segundo capítulo, pôde-se observar, a partir de Freud, a relação entre amor e morte no duplo: Freud afirma que o duplo provém do amor-próprio ilimitado, de um desejo infantil, do narcisismo primário, que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa é superada, “o duplo depois de haver sido garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte”<sup>369</sup>.

Vimos também, no terceiro capítulo, a partir de Lacan, a relação entre o amor e a poesia — o significante amor funcionando analogamente à letra: “Fazer o amor, como o nome indica, é poesia”<sup>370</sup>. No *Seminário 20*, Lacan examina as relações entre o amor e o significante, e é justamente porque o amor funcionará, analogamente à letra, como um suplemento para a não existência da relação sexual, que ele situará o amor no campo da poesia.

No início do terceiro capítulo, pudemos ver que a elaboração, a lida, o trabalho sobre o conceito de letra na obra de Clarice iniciou-se pelo viés do amor. Se Clarice pergunta: “Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si”<sup>371</sup>; Lacan, por sua vez, ao trabalhar o conceito de letra, enuncia uma formulação semelhante: “O amor é dar o que não se tem”<sup>372</sup>. Essas duas formulações, a de Clarice e a de Lacan, no entender de Lucia Castello Branco, de “alguma forma parecem entrecruzar-se, na medida em que ambas assinalam a falta, a lacuna, a não-ancoragem do desejo, encarnadas, absolutamente, por um de seus nomes: o amor”<sup>373</sup>.

Abordamos, obviamente, o amor ao falar do conto “Amor”, de Clarice. Nesse conto ela trata, “radicalmente, a questão do nada a dar, da falta e do impossível do desejo”<sup>374</sup>. A personagem inicia sua travessia em direção a si; realiza uma descoberta, a descoberta de si; atravessa um arrebatamento não só por aquilo que vê, mas porque descobre o “impossível de não ver”<sup>375</sup>; descobre que “há um modo de ver que arrepiam. O óbvio esquecido e espartano:

<sup>369</sup> FREUD. O estranho, p. 252.

<sup>370</sup> LACAN. *Seminário 20*, p.98.

<sup>371</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 418.

<sup>372</sup> Cf. LACAN. *Seminário 8*, p.125.

<sup>373</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.111.

<sup>374</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.114.

<sup>375</sup> Sobre essa formulação ver Blanchot. *O espaço literário*.

vence o mais forte” (USV, p. 158). Ana, a personagem desse conto, sente-se atormentada, estranhada pelo olhar que dirige àquele que não a vê.

Acontece algo do estranho-familiar no “Amor”, no olhar, na travessia de Ana. Um *pas de sens* que, como vimos, é da ordem do não sentido e, ao mesmo tempo, do passo de sentido. O que fica desse conto é exatamente essa travessia do amor e seu inferno, do prazer intenso: uma travessia da ordem do Real, do horror do Real. É exatamente em torno desse horror que se constrói a noção de amor na escrita de Clarice.

O amor, na escrita clariciana, nos remeteu também a uma espécie de amor presente na textualidade de Maria Gabriela Llansol, o *amor ímpar*, “fundado em três elementos e na ideia de que ‘a melhor forma de amor é aquela que se abre para fora de si mesma’, anela-se à figura dos *completamente sós*”<sup>376</sup>. Então, se o amor-ímpar em Clarice é também uma espécie de escrita de amor, ou amor de escrita, que “se abre para fora de si mesma”, concluímos, no terceiro capítulo, que esse amor trata antes da relação entre escrita-vida-morte e da escrita de um autor-personagem-leitor.

Assim, nessa abertura para fora de si mesma, ou, nesse *Aberto*, os leitores de Clarice se aproximariam dos legentes de Llansol, por exercer “uma forma de amor, capaz, por isso mesmo, de suportar a leitura, a travessia da escrita”<sup>377</sup>. O leitor de Clarice entra na leitura de *Um sopro de vida* com a missão de pôr-se a trabalho, de lidar, de ler, e de, talvez, fazer parte da escrita do diário, do diálogo, do monólogo, monólogo a dois, a três, a “Um-todo-só”.

Avancemos agora nesta difícil tarefa, ou melhor, nesta “tarefa séria”<sup>378</sup> de eleger os biografemas de Clarice. Sabemos já que a noção de biografemas passa pelas vias da leitura, do leitor que recupera “o plural de encantos” do autor amado. É Lucia Castello Branco quem nos faz ter conhecimento do que Blanchot escreve sobre a leitura como “tarefa séria”: “Para Blanchot, a leitura só se tornará ‘tarefa séria’ se aquele que lê for capaz de prestar atenção (de tentar imaginar) a mão que está escrevendo”<sup>379</sup>. Assim, se ao pensar em biografema recorreremos também ao ato de leitura, acrescentamos que eleger biografemas é, portanto, uma “tarefa séria”:

Estas páginas podem terminar aqui e nada que seguisse o que acabei de escrever me faria acrescentar ou retirar qualquer coisa. Isto permanece, isto permanecerá até o fim [...]

Isto, portanto, deveria estar claro para todo aquele que lesse estas páginas pensando que são tomadas pela ideia de infelicidade. Mais que isso, que ele

<sup>376</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 81.

<sup>377</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 82.

<sup>378</sup> BLANCHOT. *A pena de morte*, apud CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 14.

<sup>379</sup> CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 14.

tente imaginar a mão que está escrevendo: se ele a visse, talvez então a leitura se tornasse, para ele, uma tarefa séria<sup>380</sup>.

Então, a “tarefa séria” começa quando já não se pode ignorar que a leitura e a escrita têm a ver com a mão que escreve e, portanto, com o corpo, com *um corp’a’screver*<sup>381</sup>. Assim, levando ao pé da letra essa “tarefa séria”, já sem ignorar a relação da leitura-escrita com a mão que escreve, elegemos mais um biografema de Clarice, justamente, um biografema tomado do corpo: as *mãos*.

As *mãos*: a mão que está escrevendo; a mão de Clarice, a mão que imaginamos; a mão que está segurando o livro; a mão que o narrador solicita. As *mãos* aparecem como um biografema de Clarice nem tanto pelo fato marcante, sim, de ela ter sofrido queimaduras em sua mão direita após um incêndio em 1966, mas, antes, pelo fato de que a mão aparece ao longo de sua obra, revelando-se como um elo entre aquele que escreve e aquele que lê. Principalmente em *A paixão segundo G.H.*, as mãos são, em vários momentos, “soli-citadas”:

Dar a *mão* a alguém sempre foi o que esperei da *alegria*. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.

Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-se ao que não entendo será pôr-me à *beira do nada*. Será *ir apenas indo, e como cega perdida num campo*. Essa coisa sobrenatural que é viver. O *viver* que eu havia domesticado para torná-lo *familiar*. Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero!

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal *ideia de amor* como se a mão estivesse realmente ligada a um *corpo* que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com *horror*. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em *claridade*. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – *o horror sou eu diante das coisas*<sup>382</sup>.

<sup>380</sup> BLANCHOT. *A pena de morte*, apud CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 14.

<sup>381</sup> Cf. CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 14.

<sup>382</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G. H.*, p. 16 – 17, grifo nosso.

Nessa longa citação, grifamos algumas expressões marcantes, que nos remetem a outras expressões igualmente importantes em nossa escrita, em nossa proposta de trabalhar a noção de biografema e sua relação com o estranho e a letra de Clarice: *mão, alegria, beira do nada, ir indo, cega, viver, familiar, ideia de amor, horror, claridade, coisas*.

Finalmente, para terminar, elegemos mais dois biografemas de Clarice: a *máquina de escrever* e o *olhar*. A máquina, por ser a companheira de Clarice, de suas madrugadas, e até mesmo de seus dias. Pois ela, enquanto cuidava dos filhos, mantinha a máquina no colo, ligada ao corpo, como um sopro de vida. Seria um “estranho-familiar” ou a “letra-anjo”? Talvez.

Sobre o *olhar*, faremos uma ressalva: assumimos o risco de cair no lugar comum, no clichê de escolher o *olhar* como um biografema de Clarice. Sabemos que muitos já falaram sobre o seu olhar impactante, seus olhos de tigresa. No entanto, apesar de também concebermos essa característica inegável da autora, enxergamos uma perspectiva além ou aquém. Desse modo, ficamos “entre”, entre o comum e o incomum.

Entendemos o *olhar* como um modo singular de Clarice, um modo através do qual ela vê a coisa ou as coisas e que, por sua vez, transforma o olhar dos personagens e também do leitor. Sua escrita, seu modo de *escre-ver* acentua sua singularidade. Trata-se, como bem vimos, de uma trajetória do olhar que vê: o fora e o dentro; o fora/dentro/fora/dentro möebianamente. No primeiro capítulo, a partir de Lucia Castello Branco, vislumbramos o desenho da trajetória do olhar que é também o da escrita: uma “escrita de si”, em contínuo, para uma “escrita fora de si”, em contínuo, para a “escrita em si”.

“Não se trata, portanto, de ver o que há por trás, nem da escrita, nem da vida. Também não poderemos delimitar qual o melhor ou pior modo de ver (ler) a imagem vista. Mas encontrar a possibilidade de vida”<sup>383</sup>. Trata-se, portanto, de um modo de olhar que revela *uma sensibilidade outra*, ou seja, que percebe o impronunciável, o impossível. Como vimos no segundo capítulo, essa sensibilidade é aquela que vigora na potência do olhar, trata-se de um olhar estranho-familiar: que sabe *olhar a coisa na coisa, estranhar uma coisa*, tal como o faz o Autor em *Um sopro de vida*, quando transmuta-se em Ângela. Repetimos a citação:

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar pela frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse

<sup>383</sup> Cf. ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, p. 13

olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. (USV, p. 124)

Descobrir uma nova maneira de viver. “Descobrir” os biografemas de Clarice. Chegamos ao fim desta escrita pontuando os nossos biografemas de Clarice – *olhar, máquina de escrever, mãos, amor e Clarice*. Entre morangos e framboesas, entre anjos e *estranjos*, entre o simbólico e o real, entre o saber e o gozo, entre a vida e a morte, entre o estranho e a letra, colhemos os biografemas/frutos de Clarice, no sopro de vida, na ferida aberta, nas pulsações.

Neste término, ou começo, portanto, de uma escrita outra, recorreremos novamente a Barthes, já que este autor nos fez companhia ao longo desta trajetória. Por sua causa, decidimos trazer algumas fotografias de Clarice, pois, “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”<sup>384</sup>. Segundo Barthes, “seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte”<sup>385</sup>. Para ele a fotografia pode favorecer um certo fetichismo:

Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”<sup>386</sup>.

Barthes nos ensina que a fotografia toca nesse ponto do amor e da morte, ela pode trazer à tona as marcas do sujeito, os seus pormenores: biografemas.

Eis que decidimos exercitar essa lição elegendo algumas fotografias de Clarice, fotografias em ponto de biografemas, diríamos:

<sup>384</sup> BARTHES. *Câmara Clara*, p. 51.

<sup>385</sup> BARTHES. *Câmara Clara*, p. 110.

<sup>386</sup> BARTHES. *Câmara Clara*, p. 51.

Fotografia 1 – *Clarice*



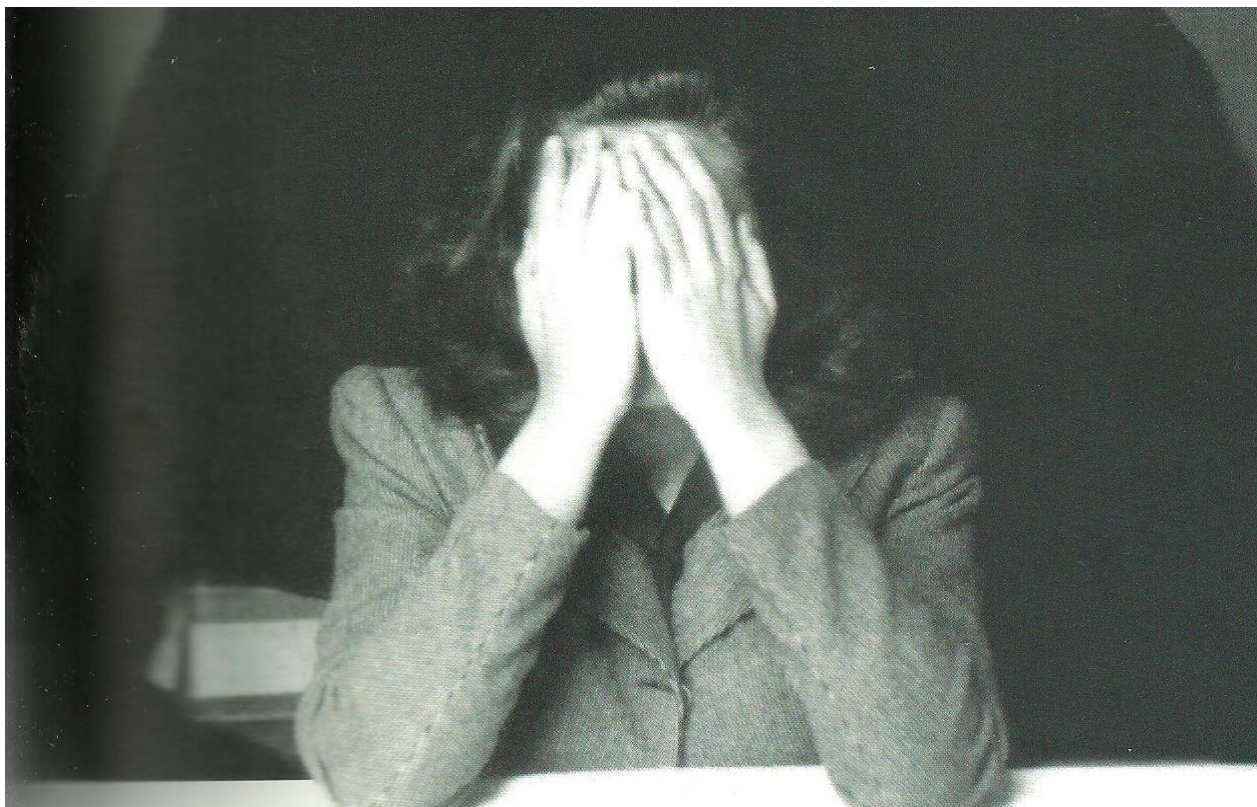
FONTE: GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*, p. 253.

Fotografia 2 – Amor



FONTE: GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*, p. 313.

Fotografia 3 – *Mãos*



FONTE: GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*, p. 237.

Fotografia 4 – *Máquina de escrever*



FONTE: GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*, p. 366.

Fotografia 5 – Olhar



FONTE: GOTLIB. *Clarice Fotobiografia*. p. 251.

“E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia”, o que resta ainda é a “Ideia de amor”, a ideia de que a escrita de Clarice não é mais que “o lugar sempre aberto, a luz inesgotável, na qual esse ser único e estranho, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada”<sup>387</sup>.

Chegamos ao fim deste sopro estranho. E o que encontramos? Uma escrita em que criar “não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”<sup>388</sup>; uma escrita cujo fim fica em aberto: “Quanto a mim, estou. Sim. ‘Eu... eu... não. Não posso acabar.’ Eu acho que...” (USV, p. 159).

---

<sup>387</sup> Cf. AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 51.

<sup>388</sup> Citação colhida no Catálogo da exposição realizado em São Paulo. In: GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia. [Curadoria]. *Clarice Lispector: a hora da estrela*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, Ed. Ipsis, 2007, p. 58.

## BIBLIOGRAFIA

### DE CLARICE LISPECTOR

- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica, Benedito Nunes. 2 ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Org. Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

### SOBRE CLARICE LISPECTOR

- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A sucata da palavra: Um estudo de Um sopro de vida* de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Puc/Minas, 1998. (Dissertação de Mestrado).
- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da Escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de O objeto gritante e Água viva* de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2007. (Tese de Doutorado).
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Feminina mãe imperfeita. In. CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. 2 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, ano XXII, n. 1091, p.2-3, dez.1987.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo, apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica, Benedito Nunes. 2 ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1997.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O sopro Clarice. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Feminino: Clarice com Cixous. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Todos os sopros, o sopro. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (Orgs.). *Clarices: uma homenagem*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. (Org.); SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos... [et al.]. – *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

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

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GULLAR, Ferreira. O Elogio que não substitui o soluço. Disponível em: [http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos\\_34.htm](http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos_34.htm). Acesso em: 4 maio de 2009.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001. (Ensaio de cultura; 18).

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LISPECTOR, Elisa. *Retratos Antigos: esboços a serem ampliados*. Organizadora Nádía Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MORAES, Débora Ferreira Leite de. *A relação entre leitor e texto literário: uma abordagem psicanalítica*. São Paulo: Zagodoni, 2012.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A fascinação do caleidoscópio [manuscrito]: uma leitura de Água viva de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1981. (Dissertação de Mestrado).

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

NUNES, Benedito. Introdução. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica, Benedito Nunes. 2 ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1997.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lente, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006. (Ensaio de Cultura; 17).

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível. Literatura e presença: Clarice Lispector. *Cerrados: revista / do Programa de Pós Graduação em Literatura*. Vol.1, N.1 (1992) -. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992.

#### GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Ed. Cotovia, 1999.

ALMEIDA, Maria Inês de. (Org.) *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.

ANDRÉ, Serge. Posfácio: La escritura comienza donde el psicoanálisis termina. In: ANDRÉ, Serge. *Flac*. Trad. Tamara Francés e Néstor A. Braunstein. Madrid: Siglo Veintiuno, 2000.

ARAÚJO, Cinara. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho* – A escrita íntima em Maura Lopes Cançado. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2002. (Dissertação de Mestrado).

ARAÚJO, Cinara. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. (Tese de Doutorado).

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BARATA, Maria Claudia. “Roland Barthes por Roland Barthes: o eu como plural de charmes”. Disponível em [http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariaclaudia\\_barata.pf](http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariaclaudia_barata.pf). Acesso em: 11 jun 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Casta on Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1987.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Revisão de trad. Andréa Stahel M. da Silva. 3<sup>a</sup> Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaio críticos III*. Trad. L a Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estac o Liberdade, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. A.T. *G nesis*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. p. 3 - 58.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka   Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.  lvvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, Maurice. Trad. Ana Maria Scherer. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-34.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, 2: a experiência limite*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A pena de morte*. Trad. Ana de Alencar. Rio de Janeiro: Imago, 1991, apud CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*. Llansol – A letra – Lacan. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Autêntica, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Minha ficção daria uma vida*. São Paulo: Com-arte, 2010.

BOONS, Marie-Clarie. A propósito do amor. *Reverso*. Belo Horizonte, n.25, jul.1986, p. 4 - 21, apud BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro: o “O homem da areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 1974, apud BRANDÃO. Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977, apud PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. Texto publicado originalmente em *Philosophie*, nº 47, 1995. Cf. DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <<http://www.lettas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>> Acesso em: 24 abr. 2013. [s.p.].

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. *Emily L*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Porto: Vega, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol.17. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233 – 273.

GAILLARD, Françoise. Roland Barthes: le biographie sans la biographie. *RSH*. n.224, 1991. p. 87, apud DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

GLENADEL, Paula; NOVA, Vera Casa (Orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

LACAN, Jacques. *Le moment de conclure*. Séminaire 1977-1978. Leçon du 17 janvier 1978. Paris: Éditions de l'Association Lacanienne Internationale – Publication hors commerce.

LACAN, Jacques. *O Seminário 20: mais ainda*. Versão brasileira de M.D. Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Che vuoi*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan. v. 1, n.1. 1986. p. 17-32.

LACAN, Jacques. *O Seminário 8*. A transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p. 125.

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

LACAN, Jacques. O Seminário sobre A Carta Roubada. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13-67.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si – Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Ed. Colares, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

MALLARMÉ, Stéphane. O mistério nas letras. In: MALLARMÉ, Stéphane; SCHEIBE, Fernando (Org.). *Divagações*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MARCOS, Cristina Moreira. Resíduos do nada, (inédito), apud BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MÉRIGOT, Bernard. L'inquietant étrangeté, note sur l'Unheimliche. *Littérature. Le fantastique*, Paris, n.8, p. 100-106, 1972, apud BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OTTE, Georg. Prefácio. In: PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon – Banquete – Fedro*. Tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Notas por João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (Coleção Universidade).

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra e escrita na/da psicanálise*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Psicologia, 2005. (Tese de Doutorado).

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. 17 ed. São Paulo: Globo, 1989.

RITVO, Juan. Conferência: O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*. Escola Letra Freudiana. Ano XIX, nº 26 (2000), p. 9 – 24.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SÉRGIO, Antônio Silva; ANDRADE, Paulo de. (Orgs). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997-1998.

SÉRGIO, Antônio Silva. *Papel, penas e tinta: a memória escrita em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. (Tese de Doutorado).

VIDAL, Eduardo. Há um. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

VIDAL, Eduardo. Uma letra que não se lê. In: *Prática da letra*. Escola Letra Freudiana. Ano XIX. Nº 26, 2000. p. 25-30.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão da terceira quarta-feira da quaresma, pregado na Capela Real, no ano de 1670. In: VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em [http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/\\_documents/0149-02263.html](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0149-02263.html). Acesso em: 20 dez. 2014.

WAJNBERG, Daisy. A verdade tem estrutura de ficção. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan* (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. p. 155-159.

#### SITES

*Dizionario* etimológico online. Disponível em: <http://www.etimo.it/?term=clandestino>. Acesso em: 29 de jul. 2013.

Origem da palavra, site de Etimologia. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/clandestino/>. Acesso em: 29 jul. 2013.

Origem da palavra, site de Etimologia. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/arquivo-perguntas/2008/10/17>. Acesso em: 29 jul. 2013.

Revista Bula. Disponível em: <http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 25 jul. 2013.

Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A3>. Acesso em: 29 jul. 2013.