

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Marcela Gomes de Aguiar Cruz

**GESTO POÉTICO E *RASURA* EM *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR**

Belo Horizonte  
2021

Marcela Gomes de Aguiar Cruz

**GESTO POÉTICO E *RASURA EM ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras: Estudos Literários.

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

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

**Orientadora:** Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte  
2021

Cruz, Marcela Gomes de Aguiar.  
L771a.Yc-g Gesto poético e *rasura* em *Água viva* de Clarice Lispector  
[manuscrito] / Marcela Gomes de Aguiar Cruz. – 2021.  
163 f., enc.

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

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. 157 -161.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. – *Água viva* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses 3. Literatura e psicanálise – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Gesto poético e rasura em Água viva de Clarice Lispector*, de autoria da Mestranda MARCELA GOMES DE AGUILAR CRUZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: 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. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Profa. Dra. Janaína Patrícia Rocha de Paula - UFOP

Belo Horizonte, 27 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 27/08/2021, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Janaina Patrícia Rocha de Paula, Usuário Externo**, em 28/08/2021, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2021, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 31/08/2021, às 13:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0912159** e o código CRC **83D032F5**.

*Dedico aos meus pais: Sônia e Adilson,  
que, ao me criarem, transmitiram:  
o amor, o desejo e a verdade da vida,  
que continua e – sempre – continuará.*

## AGRADECIMENTOS

À minha avó Rita, pela transmissão do amor em linha, pelos detalhes que fizeram, da vida, costura delicada. Por ser a primeira a cavar com agulha – os pontos para que a linha seguisse seu trajeto.

À minha mãe Sônia, pelo olhar que desde sempre leu e soprou em palavras doces o traço que me constitui além do meu próprio corpo, pela companhia e delicadeza que atravessam minha vida para além, como um projétil, uma promessa.

Ao meu pai Adilson, pela transmissão de uma ética forte, que me faz não arredar um milímetro do que está em causa no humano: o desejo de perpetuar o amor e trabalhar em prol da construção de laços mais justos.

Ao meu avô José Raimundo, que em seu ímpeto de escritor, escrivão que era, escreveu à mão – a centelha da escrita dos Aguilares por vir.

À minha avó Maria da Conceição, por transmitir o canto que toca meu corpo, música ancestral presente no relato oral; por sua atuação como organizadora dos rituais religiosos e culturais da pequena cidade do distrito de Diamantina, onde viveu e criou os filhos.

À minha irmã Isabella, pela presença perene que soube sempre atravessar as distâncias, os oceanos, doando uma alegria, um amor que é a força do laço de vida de nossa família. Pela escuta paciente e dedicada que pôde me deslocar de abismos.

À Darcy, pela criação que soube unir delicadeza, amor e a força que o desejo solicita, a fé que a palavra exige, a coragem para a vida que reza em suas orações.

À Yara, por atrair meu olhar desde a infância e me mostrar a beleza que há no dom do amor, em sua potência de lançar a palavra a rumos e rumos que se desdobram nos espaços.

À minha tia Ana, por me transmitir, na infância, o gosto pela Música Popular Brasileira, pela tentativa insistente de me fazer aprender outra língua, por ser a companhia que me indicou pelas brincadeiras de criança o que pôde continuar: o ritmo da música e a dança do corpo.

À minha tia Marta (in memoriam) pela transmissão do gosto pela leitura, nos livros e livros lidos ao pé da cama na infância; e pela transmissão do gesto nas pinturas que fazia com suas mãos.

Ao meu tio Flávio, pelo gesto amoroso que me atravessa a vida: me fazer ver emoldurado em quadro a escrita da infância – aquilo que tão cedo surge.

À minha tia Vanita, que esteve sempre por perto trazendo a lembrança de que a poesia é elemento contido no movimento das palavras.

Aos meus primos Danilo e Marina, pela amizade, carinho e amor de uma vida inteira.

À minha prima Júnia, pelas longas conversas e companhia cheia de vida que atravessou momentos alegres nos caminhos da infância e adolescência.

À Virgínia Carvalho, que com sua presença não cessou e não cessa de me reenviar à verdade que eu já não posso esquecer.

À Janaina de Paula, que com sua palavra-poema me relançou ao fio do chamado da escrita e fez âncora para que eu seguisse tecendo.

À Ana Lydia Santiago, por me fazer avançar no caminho aberto pelo desejo com sua leitura ao pé da letra.

Ao Ram Mandil, pelo apoio à escrita: paciente e firme durante todo o trajeto.

À Myriam Ávila, pelo sim que fez hospitalidade e permitiu que a escrita continuasse seu caminho.

Ao Gustavo Ribeiro, pelo sim e interesse em participar da leitura desta escrita.

Aos meus amigos, Landerson, Max, Kaio, Giselle e Matheus que estiveram sempre por perto e que me emprestaram suas mãos, olhos e voz para que a leitura se fizesse e a escrita se mantivesse viva.

À Mislene, parceira de vida, por ser amor e motivo de todos os meus dias.

*Mas digo viver o momento presente. Agora – já – imediatamente – sem intervalo. Resultado: pânico. O momento presente é incapturável. Quando vem já passou. O eterno em espiral do vir-a-ser não me deixa parar no **instante** para vivê-lo: o presente é menos de um segundo. É um ponto gramatical que por si mesmo passa ao ponto seguinte. Mas **deixa furos como a agulha no pano. Esta é a verdade.***

Clarice Lispector



## RESUMO

Sabe-se que a escritora Clarice Lispector trabalhou durante três anos em datiloscrito intitulado *Objeto gritante*, o livro veio a público em 1973 com o título *Água viva*. Em texto intitulado *Lituraterra* (1971), o psicanalista Jacques Lacan propõe uma nova concepção para a letra em seu ensino ao reposicionar o lugar do escrito e do gozo na psicanálise. Nesta perspectiva, vê-se desenhar um novo modo de abordar a aproximação entre a psicanálise e o campo literário. A partir do conceito de rasura em sua relação com a produção da letra, como apresentado pelo psicanalista em *Lituraterra*, e do gesto do corpo e da escritura, trabalhados por Roland Barthes (1982), a pesquisa busca desenvolver uma leitura do percurso realizado com a letra pela escritora Clarice Lispector em *Água viva*. Após os anos de edição do datiloscrito *Objeto gritante*, parece-nos que a escrita clariceana alcançou o que denominamos *efeito água viva*: a letra em seu processo de depuração, de redução, alçou-se ao poema no livro *Água viva*.

**Palavras-chave:** Gesto. Rasura. Poema. Água viva. Clarice Lispector.

## ABSTRACT

It is known that the writer Clarice Lispector worked for three years in a typescript entitled *Objeto gritante*, the book was made public in 1973 with the title *Água viva*. In 1971 text, *Lituraterre*, the psychoanalyst Jacques Lacan proposes a new conception of the letter in his teaching by repositioning the place of writing and jouissance in psychoanalysis. In this perspective, it is possible to see a new way of approaching psychoanalysis and the literary field. From the concept of erasure in its relation to the production of the letter, as presented by the psychoanalyst in *Lituraterre*, and the gesture of the body and writing, worked on by Roland Barthes (1982), this research seeks to develop a reading of the path taken with the letter by the writer Clarice Lispector in *Água viva*. After years of editing the typescript, *Objeto gritante*, it seems that Clarice's writing reached what we call the *água viva effect*: the letter, in their process of purification, of reduction, turned into the poem in the book *Água viva*.

**KEYWORDS:** Gesture. Erasure. Poem. *Água viva*. Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

<b>Por uma introdução ou um começo que se (re)faz a cada vez que inicia: .....</b>	<b>11</b>
<b>Apresentação.....</b>	<b>15</b>
<b><i>(Nascer cortando passagens)</i>.....</b>	<b>22</b>
<b>1 Ler cortando – a matéria em suspensão .....</b>	<b>23</b>
1.1 Considerações blanchotianas acerca da leitura .....	28
1.2 A leitura como afirmação da obra: seu Sim leve .....	32
1.3 A leitura e a escrita: a descontinuidade entre o que (não) se escreve e o que se lê.....	33
1.4 O que Lacan diz sobre o corte? .....	41
1.5 Ler desfazendo as tramas .....	44
<b><i>(Rasurar – cavando passagens)</i> .....</b>	<b>56</b>
<b>2 Rasurar – o caminho para o poema passar.....</b>	<b>57</b>
2.1 A letra em Clarice não cessa de se (re)escrever .....	58
2.2 A barra, a falha: a substância lenhosa da língua .....	65
2.3 <i>Lituraterra</i> .....	73
2.4 Rasura.....	74
2.5 Lacan e o pensamento chinês .....	75
2.6 Semblantes .....	77
2.7 Litoral.....	78
2.8 Ato de leitura: ler “ao pé da letra”.....	80
2.9 Traço Único do pincel e o instante da incisão.....	81
2.10 A arte do traço .....	86
2.11 Caligrafia e Rasura .....	87
2.12 Voltando ao Roteiro.....	89
2.13 <del>Ler anotando</del> : A rasura em <i>Água viva</i> .....	93
2.14 Permitir os desvios que a escritura exige para deslocar-se: a escritura e o gesto .....	99
<b><i>(O poema passa – e deixa – [no ar parado] – todo o tremor do gesto)</i> .....</b>	<b>112</b>

<b>3 Poema – o efeito água viva.....</b>	<b>113</b>
3.1 O “fracasso da reconstituição” e o <i>efeito água viva</i> .....	120
3.2 Estilhaçamento da subjetividade .....	131
3.3 O poema .....	135
3.4 O “instante-já” e o estado bruto da visão .....	140
3.5 O efeito de real .....	142
3.6 Água viva – ficção.....	145
3.7 Gesto poético: as interrupções e a continuação sem começo.....	148
3.8 Re-corte no infinito: nascimento .....	151
<b>- vai começar. Agora. Assim: .....</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>157</b>

**Por uma introdução ou um começo que se (re)faz a cada vez que inicia:  
o fim de tudo no mundo é que a escrita comece:**

*Aliás não há começo. Eu nunca comecei porque  
sempre existi em potencial. Nascer foi apenas  
a manifestação do potencial.*

Clarice Lispector<sup>1</sup>

Esquento as mãos pela manhã para começar a escrita. Escrita que a cada vez que imagino iniciar, já começou e recomeça. A pergunta norteadora desta escrita talvez seja aquela que contém em si o desejo de transpor – e mostrar – em um trabalho, com rigor, o esforço de leitura que não cessa de acontecer... E não cessará. O encontro com a escrita de Clarice Lispector aconteceu de maneira fortuita, característica própria de tudo aquilo que se configura como um encontro verdadeiro. Nos primeiros passos dentro da Universidade Federal de Minas Gerais, nos primeiros dias de graduação, experimentando com os pés aquele universo, deparei-me com a Livraria Quixote e entrei. Em busca de um livro ainda desconhecido – não sabia de qual escritor, de qual tema –, permiti-me passear e deixar ao acaso que a escolha se fizesse. Em minha frente, como um ímã: *A descoberta do mundo*<sup>2</sup>, de Clarice Lispector. O livro, que me atraiu sem que eu soubesse o porquê, tornou-se minha companhia.

Voltei para a sala de aula atada ao livro, que, até aquele momento, ainda era apenas um título em minhas mãos, letras diante dos meus olhos: *A descoberta do mundo*. Ali, em uma aula da graduação de Psicologia, abracei o livro, cheirei suas folhas e comecei a folheá-las. Descobri, então, que o livro era composto por fragmentos curtos que poderiam ser lidos conforme o gosto, ali eu descortinava que já havia tal apreço, tal embrião, em mim: a forma aleatória, permutativa, movente, interessava-me. Era o livro certo para me acompanhar. Se eu paro em algum lugar, se estou em qualquer ambiente, posso abrir o livro em uma página qualquer e ler.

Voltemos à leitura: ela se inicia aí, antes do início... E segue. *A descoberta do mundo* reúne textos publicados no Jornal do Brasil pela escritora Clarice Lispector. Esse volume seguiria sendo minha companhia, mas, junto dele, viriam os próximos. Sentia, no encontro

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1971, s.p.

<sup>2</sup> *A descoberta do mundo* é um volume publicado pela editora Rocco e contém a reunião de crônicas de Clarice Lispector publicadas no Jornal do Brasil, entre os anos de 1967 e 1973. Será utilizada neste trabalho a versão de 1999.

com a escrita clariceana, que algo que até então reverberava em mim como um afeto sem nome poderia ser descrito, se isto fosse possível, como: mistério da vida. Era como se eu encontrasse ali uma ressonância, mais do que um sentido ou explicação, para coisas que eu sentia, experimentava, mas que não eram possíveis de serem ditas. E agora, começando pelo fim – que sempre se abre em um novo começo –, vejo que só será possível escrever porque, concomitante ao que se escreve, se lê antes e simultaneamente – aquilo que se escreve.

Ao tomar a escrita em seu aspecto real e existente – que se dá porque é, porque está – alcançamos, talvez, um aspecto fundamental presente na escrita clariceana: a enunciação do impossível de dizer, mas que, por uma contingência que apenas a escrita pode captar: se escreve, porque aquele que escreve é capaz de ler a verdade contida fora dele, em seu exterior, no mundo.<sup>3</sup>

Ao escrever a dissertação, deparei-me com algumas perguntas que decerto excedem o campo que se idealiza, porque imaginado, do que deve ou não deve estar contido em uma escrita universitária. Desembaraçada de algumas retenções em que me demorei, visto que sem a demora não se percorre o caminho da travessia, cheguei a esta assertiva: um fim no mundo é sempre o começo da escrita. Por isso, começo hoje do fim de onde tanto me demorei.

A suspensão, como sugere Giorgio Agamben<sup>4</sup>, em seu primoroso ensaio sobre o gesto, é o instante em que o movimento do dançarino é suspenso e há uma pausa, uma imobilização da série coreográfica: momento este que contém em si a abertura que se seguirá:

Domenico chama “fantasmata” uma pausa súbita entre dois movimentos, *a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica*. Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a epoché que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a pausa precede quase que de modo profético o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e rememorava.<sup>5</sup>

Se com Agamben retoma-se o termo “fantasmata” e fica-se sabendo de que se trata de uma pausa súbita entre dois movimentos, interessa-nos, em nosso caminho de pesquisa, percorrer a partir daquilo que, desde o início, tornou-se matéria e causa de pesquisa: o instante.

---

<sup>3</sup> BLANCHOT, 2013.

<sup>4</sup> AGAMBEN, 2018.

<sup>5</sup> AGAMBEN, 2018, p. 3, grifo nosso.

Instante inapreensível, instante de parada, instante de aparição, instante de virada, de metamorfose, instante da pura contingência, instante que mostra o presente, instante que é sempre passado, instante que contrai e cadencia – no texto – o ritmo engendrado pelo movimento e deslocamento da letra. Estamos aqui no começo, na introdução que nos guiará ao “centro” de nossa investigação, àquilo que nunca estando no lugar esperado, move-nos pelo desejo da escrita: o instante-já tecido por Clarice em seu livro-poema *Água viva*.

A esse respeito, cabe um breve pormenor que decerto converge com o empreendimento de corpo projetado neste escrito que é o que, agora, pode-se chamar de dissertação: o encontro com o livro *Água viva*, e a decisão de estudá-lo, teve início no ano de 2017. Realizei inúmeras leituras do livro e sigo realizando outras ainda. A princípio, antes que a pergunta fosse ganhando a espessura que me levou à descoberta de que tal livro era precedido por duas outras versões, fui tomada pelo texto de *Água viva* justamente pela presença, ali, da impossibilidade de tradução. Havia algo que apenas podia ser apreendido no ato mesmo de leitura que se realizava a cada vez. Dessa maneira, fui sendo arrastada para a percepção de que a única maneira de adentrar em *Água viva* seria empreendendo, mais uma vez, outra leitura.

Mas, para discernir o paradoxo que tantas vezes me reteve, como abordar em uma pesquisa de mestrado um livro que não se deixa apreender pelo sentido, pelo argumento ou por qualquer outra tentativa racionalizante? Como escrever sobre uma escritura que se move não apenas pela disparidade que há entre cada corpo que lê, mas pela dispersão mesma contida e enfeixada em suas páginas, que pulveriza de maneira a fazer daquele que lê, a cada vez, entregar-se a uma nova experiência, a uma nova aproximação?

Não restou outra alternativa: era necessário decorar o texto, mantê-lo tão próximo que as palavras se acomodassem e eu pudesse reter, delas, ao menos o ritmo, o som, a cadência. Mas esta não seria em si a experiência poética? Não é esse o dom que o poema carrega em seu corpo? Decorar o escrito seria a tentativa de abordar o impossível, mas essa experiência – por afinar-se com o impossível da escrita – não poderia culminar em outra coisa que não a própria escrita. Apenas a produção de um outro escrito poderia ler o movimento de escrita ali realizado, feito por uma escritora como Clarice Lispector.

Decorar no sentido de proliferar o engodo, o engano, e flertar com a impostura, faz parte de uma tentativa de tudo abarcar, de realizar uma redução errônea, de dissociar forma e conteúdo, acreditando na falsa possibilidade de reduzir um livro a elementos mínimos, extrações de seu conteúdo. Em dado momento, percebi que a leitura que poderia me colocar a escrever uma dissertação sobre *Água viva*, só poderia ser uma leitura que trata dos pontos de

causa do texto, dos pontos que, pela sua opacidade, fizeram-me avançar no real que ali se apresenta. É justamente a impossibilidade de realizar uma memória, uma memória que fixaria um sentido, o que acentua o caráter movediço que lemos e relemos em *Água viva*. Em um livro que toma como suporte a letra, em sua opacidade, em sua dimensão material, em seu deslocamento de carta, só podemos nos deter ali se enfrentarmos com rigor a tarefa de suportar, no corpo, a perda do sentido. Só assim o escrito avança e, na subtração do sentido, deparamo-nos com uma lacuna sempre inédita, efeito dessa subtração mesma.

Como manter a escrita em estado de germinação, de nascimento? Como é possível produzir uma escrita que está sempre a se erigir, não se sabe de onde? Essas foram algumas das perguntas que foram levando-me a pesquisar a maneira e a forma de composição de *Água viva*. Como se sabe, todo gesto, todo ato de escrita, toda escrita poética, é sempre um corte – um recorte do mundo, em um exterior, que, ao mesmo tempo que se reúne em um livro, é dispersão também, sempre capaz de retornar ao seu nada, ao seu próprio desaparecimento.<sup>6</sup>

---

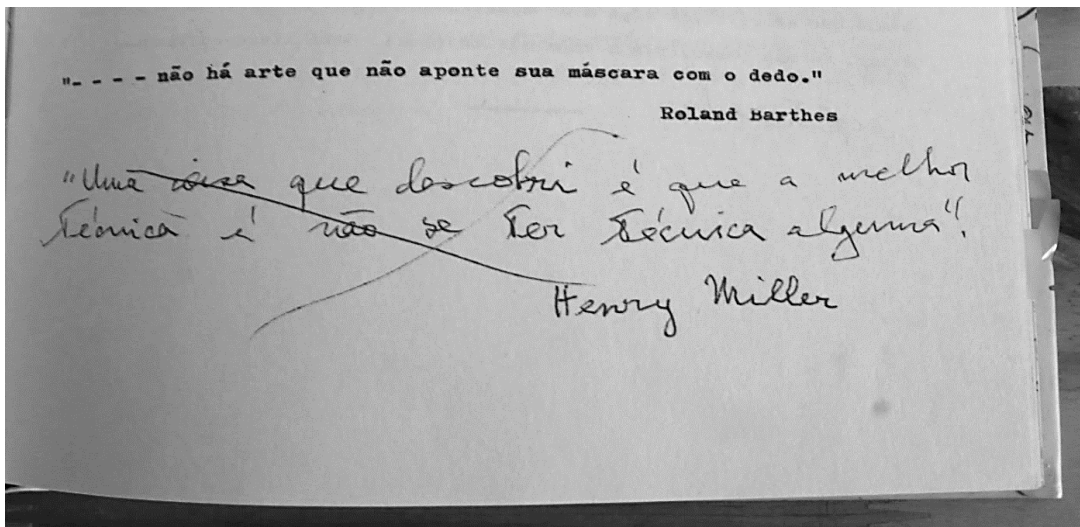
<sup>6</sup> BLANCHOT, 2011a, p. 309-351.



## Apresentação

*Esse modo, esse **estilo** (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em **humildade**, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); (...) refiro-me à humildade como técnica. (...) Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente.*

Clarice Lispector<sup>7</sup>



Epígrafes de *Objeto gritante* – datiloscrito

O livro *Água viva* (publicado em 1973), de Clarice Lispector, possui um pormenor em seu trabalho de feitura que será a linha, o fio, que nos guiará durante todo o percurso desta dissertação. Cabe, nesta apresentação, localizar alguns pontos que desenham precisamente o caminho que se seguirá.

Sabe-se que o livro aqui discutido é fruto de um trabalho de depuração e de secagem que durou três anos. A obra, que foi retomada e retrabalhada pela escritora, recebeu dois títulos anteriormente: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*.

Segundo declaração de Clarice Lispector:

Esse livrinho tinha 280 páginas, **eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos**. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente (...). Era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, **coisa que borbulha**. Na fonte.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> LISPECTOR, 1998, p. 237, grifo nosso.

<sup>8</sup> LISPECTOR, 1974, p. 24-25, grifo nosso.

O trabalho realizado pela escritora no datiloscrito, que primeiro fora intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e, depois de algumas pequenas modificações (dessa primeira versão foram suprimidas três páginas), tornou-se *Objeto gritante*, é expresso por ela como um trabalho de *corte e tortura*. Chama-nos atenção, ao acompanhar e ler os datiloscritos, a maneira como Clarice abordou e trabalhou, durante três anos, seu escrito.

Por isso, interessamo-nos em mostrar essa passagem, mostrar pelas imagens e pelos textos nelas contidos, o processo de modificação da forma que é operado pela letra no escrito – que, ao final, ao decair como resto irreduzível, ao se destacar, ao se separar do corpo da escritora – ganha uma outra forma, retorna à exterioridade<sup>9</sup>, que tentaremos mostrar ser a letra em seu ponto de poema, de mobilidade pura.<sup>10</sup> Poderíamos aqui pretender extrair uma pretensa técnica que teria orientado o trabalho da escritora. Mas, como a própria escritora insere (à mão) e depois retira das epígrafes que figurarão em *Água viva*: “A melhor coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma” do escritor Henry Miller.<sup>11</sup>

Orientando-nos, pois, por aquilo que o psicanalista Jacques Lacan enuncia em *Lituraterra* (1971) ao dizer que tomará “emprestado os traços daquilo que, por uma economia da linguagem, permite esboçar o que favorece [a] ideia de que a literatura vire em lituraterra”.<sup>12</sup> Será nossa preocupação mostrar em que medida pode-se ler nas imagens caligrafadas, datilografadas, cortadas e rasuradas pelas mãos da escritora Clarice Lispector a visão do deslocamento, traçado na imagem transposta pelas palavras de Jacques Lacan:

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.<sup>13</sup>

Podemos aqui retomar da introdução da presente dissertação a dimensão trazida por Agamben<sup>14</sup>, em seu belo ensaio sobre o gesto, em que ele afirma que a suspensão e contração do movimento do dançarino – denominado *fantasmata* – abre espaço para a série coreográfica que se seguirá à contração da dança. Se nos permitirmos traçar um paralelo entre essa interrupção, contração, tratada por Agamben, e a imagem trazida por Lacan em *Lituraterra* no

<sup>9</sup> Referencio aqui a Maurice Blanchot, em *O Espaço literário* (1955), e a Jacques Lacan, em *Lituraterra* (1971), que, ao afirmar a respeito do equívoco de Joyce (de *a letter* para *a litter*), declara: “(...) ele não ganharia nada, indo direto ao melhor que se pode esperar da psicanálise em seu término” (LACAN, 2003, p. 15). Essa passagem de *Lituraterra* será tratada em detalhe no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>10</sup> BLANCHOT, 2013, p. 330

<sup>11</sup> LISPECTOR, 2019, p.19.

<sup>12</sup> LACAN, 2003, p. 20.

<sup>13</sup> LACAN, 2003, p. 22.

<sup>14</sup> AGAMBEN, 2018.

trecho acima, estaríamos próximos de concluir que da ruptura do que antes era forma em suspensão (semblante), em seu des-fazimento, traça uma forma (a queda da chuva sulca a terra) que, ainda que distinta da anterior, é feita, formada, da mesma matéria.

Ao separarmos-nos de uma dicotomia enganosa que poderia capturar-nos na leitura que se pode realizar da passagem entre *Objeto gritante* e *Água viva*, como se pudéssemos encontrar um antes e um depois bem definidos, ou, por meio de alguma opinião, atestar que *Água viva* é uma obra de maior valor que *Objeto gritante*. Interessou-nos ler neste trabalho o modo singular pelo qual é possível depreender o trajeto percorrido pela letra em sua operação durante os anos em que a escritora esteve com seu texto. De modo que se realiza aqui um esforço de demarcação da diferença de leitura que há quando nos situamos a partir do campo aberto pela aproximação existente entre literatura e psicanálise. Não nos interessa restringir a passagem de *Objeto gritante* a *Água viva* a um trabalho de estrita de redução, de apenas extração dos aspectos pessoais ou autobiográficos que estavam incluídos em *Objeto gritante*, como se, em *Água viva* lêssemos o resultado (intencionalidade do autor) desse processo, como culminação em uma escrita que seria nova (impessoal), desgarrada da personalidade que marcava a obra precedente.

Cabe retomar o que a psicanalista Ruth Silviano Brandão apresenta em seu livro *A vida escrita*.<sup>15</sup> Segundo a autora:

O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta nos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real.<sup>16</sup>

Com Brandão infere-se que há um entrelaçamento entre vida e escrita e que, esta última, às vezes alcança, após trabalho penoso de escavação no real, a letra como sulco, *rasura de traço algum que seja anterior*.<sup>17</sup>

Pensar a rasura nesses termos leva-nos a perguntar se não seria justamente dessa maneira que a letra opera em *Água viva*: ao romper com uma forma existente (*Objeto gritante*), ela cava, pouco a pouco, por subtração de sentido e aprofundamento no real, uma redução da palavra a seu ponto de descascamento, a seu ponto poético.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> BRANDÃO, 2006.

<sup>16</sup> BRANDÃO, 2006, p. 28.

<sup>17</sup> LACAN, 2003, p. 21.

<sup>18</sup> CASTELLO BRANCO, 1988, p. 33-47.

As páginas do datiloscrito – com suas manchas, com seu tecido de remendos, notas, frases soltas, acréscimos e subtrações – passaram a emergir durante o processo da pesquisa em uma sucessão de encontros e reencontros sempre renovados, e, por isso, como se escutasse nisso um chamado, decidi que as imagens figurariam nas páginas da presente dissertação com suas evanescências, com suas escritas em estado de germinação, de surgimento.

Figurou-nos, entretanto, uma pergunta insistente durante o trajeto de pesquisa: ao examinar detidamente os datiloscritos que contém as sucessivas modificações da escritora, não poderíamos extrair dessa visão, dessa leitura que, ora se intui, ora esbarra no ilegível contido na caligrafia da escritora, camadas em sobreposição, como lâminas que se movimentam umas sobre as outras? O que acontece com uma escrita que rasura o já-rasurado e, ao deitar-se, estender-se, deixar-se cair na página, encontra a página, a superfície do papel, já inteiramente coberto de letras?

O trabalho de escavação do real, como apontado por Ruth Silviano Brandão, “se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados”<sup>19</sup> e, ao levarmos sua assertiva a sério, entendemos que o processo de escrita de um escritor não está calcado em uma reta temporal unívoca que mostraria, em suas segmentações, um início, um meio e um fim. Do datiloscrito *Objeto gritante*, por exemplo, interessou-nos recortar e mostrar as passagens mais fecundas em que, muitas vezes, lê-se a semente do que mais tarde estaria expresso, decerto em outra forma, no objeto-livro *Água Viva*.

Desse modo, a rasura ganha toda uma espessura nesse trajeto, por ser o conceito, que ao fazer laço com o que está em jogo na operação da letra, mostra, também, o movimento de idas e vindas, de vai e vem, de movência incessante percorrida pela matéria escrita em suas suspensões e quedas sucessivas. Poderíamos dizer que esse movimento incessante da obra aponta para uma potência ao infinito, se concebemos que a escrita está sempre aberta à possibilidade de se re-traçar, re-fazer, re-começar. É importante localizar que, se a obra está sempre aberta à possibilidade de se retraçar, o livro, especificamente *Água viva*, ainda que se encerre em suas próprias páginas, é e será sempre um livro por vir.<sup>20</sup>

Portanto, deter-nos-emos não apenas no movimento de dispersão que se imprime no livro-poema *Água viva* pensado como *livro por vir*, ao sustentar que há nessa forma-poema aquilo que Blanchot<sup>21</sup> denomina como mobilidade pura, mas, também, na potencial movência

---

<sup>19</sup> BRANDÃO, 2006, p. 28.

<sup>20</sup> BLANCHOT, 2013.

<sup>21</sup> BLANCHOT, 2013, p. 330.

que é possível depreender e ler quando nos demoramos em olhar, captar e se deixar penetrar pela pulsão da escrita<sup>22</sup>, que se mostra e dá a ver nos datiloscritos de *Objeto gritante*.

Desde o início da pesquisa vi-me interrogada sobre a forma como trataria o datiloscrito que, por suas imagens, mostram a sobreposição – corte sobre corte – sobre rasura sobre escrito – sobre palavra sobre corte – sobre novamente rasura sobre frase – sobre corte sobre parágrafo – sobre rasura sobre página... – formando um palimpsesto quase ilegível com algumas frases e excertos *superlegíveis* que sobressaltavam e criavam impacto de leitura. Por isso a sensação de que o texto visto assim era feito de superfícies lisas e lamíneas que se deslizavam umas sobre as outras – nada fixando. Apenas uma sensação de que olhar o texto, dessa maneira, seria como fixar-se sobre uma única janela e fotografar incessantemente as nuvens que por ali passam, marcando – a cada vez – uma nova forma, uma outra e, sempre outra, escrita.

Como eu poderia, em um trabalho acadêmico, selecionar algumas dessas imagens, dessas passagens, para mostrar ao leitor o que se pode extrair desse processo de trabalho da escritora? A princípio, fui tomada por um intenso desejo de conhecer os arquivos da escritora<sup>23</sup>, de tocar com as mãos e ver com meus olhos as letras da escritora. Contudo, como o trabalho de pesquisa foi atravessado pela pandemia da COVID-19, tal plano precisou ser adiado. No entanto, contei com a sorte de, em congresso realizado na UFMG<sup>24</sup>, no ano de 2019, após assistir a uma apresentação que realizei sobre minha pesquisa de mestrado ainda em andamento, um amigo se aproximou e me contou que havia realizado uma disciplina na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com o professor João Camillo Penna e que, nesta disciplina, eles tinham tido acesso a um xerox do datiloscrito, com os acréscimos manuscritos, de *Objeto gritante* e perguntou-me gentilmente se eu gostaria de ter acesso a esse material. Agradei muito e disse que tinha, sim, muito interesse pelo arquivo.

Com a cópia em mãos, passei a realizar um trabalho de leitura que parecia interminável porque, de fato, era interminável. Primeiro, um engodo. Abri os datiloscritos em meu computador, deixei aberto sobre minha mesa o livro *Água viva* e passei a compará-los para ver se encontrava onde se deram as alterações. Digo engodo, porque, dessa maneira, me dispus a tentar realizar justamente aquilo que Jacques Lacan acena para não ser feito diante de

<sup>22</sup> Conceito trabalhado por Vânia Maria Baeta Andrade, em sua tese de Doutorado intitulada: *Pulsão da escrita: Luz preferida* em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux (2006).

<sup>23</sup> O Instituto Moreira Salles (IMS – RJ) abriga grande parte do acervo de Clarice Lispector. Entretanto, os arquivos referentes a *Objeto gritante* e *Água viva* podem ser encontrados na Fundação Casa de Rui Barbosa, igualmente situada no Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> “XI Encontro Outrarte, XIX Jornada Corpolingagem; Da sublimação à invenção: ramificações do real”. Ocorrido nos dias 27, 28 e 29 de novembro de 2019, Belo Horizonte/UFMG.

um texto de gozo, ele diz expressamente: *o escrito, não é algo para ser compreendido*.<sup>25</sup> Ao deparar-me com o fato de que, das páginas de *Água viva*, eu lançava-me simultaneamente às páginas do livro de crônicas *A descoberta do mundo* e às crônicas incluídas em *Para não esquecer*<sup>26</sup>, estava assim entrelaçada em um trabalho infinito e que não me fazia alcançar nenhum caminho de pesquisa, não me fazia encontrar nenhuma âncora que me guiasse; assim, interrompi eu mesma tal intento.

Com o desenrolar da pesquisa, dei-me conta de que meu interesse não se detinha em descobrir a origem da escrita, ou seja, não era mapear o momento de seu surgimento. Minha âncora, aí então recuperada, era o escrito publicado e o efeito que ele produzia: *Água viva*, enfim. Dessa maneira, escolhi recolher, das suturas e cortes realizados pelas mãos da escritora no datiloscrito, aquelas passagens que dão a ver o modo singular criado por Clarice Lispector em sua lida com a letra, e que, mais tarde, culminaram no objeto-livro *Água viva*.

No primeiro capítulo da dissertação, tratar-se-á sobre o trabalho de leitura realizado por Clarice Lispector em *Objeto gritante*. Para isso, servir-nos-emos das elaborações de Maurice Blanchot acerca da leitura em *O espaço literário*<sup>27</sup>; de formulações de Roland Barthes<sup>28</sup> sobre a leitura implicada nos textos de gozo; e do psicanalista Jacques Lacan, em seu *O seminário livro 20 – mais ainda*, sobretudo na lição intitulada *A função do escrito*<sup>29</sup>. Após a realização deste apanhado teórico, centraremos a abordagem do datiloscrito no Roteiro, manuscrito organizado pela escritora (em sequência à folha de rosto em que se vê as sucessivas alterações no título).

No segundo capítulo deste trabalho, discutiremos a rasura a partir da teorização lacaniana presente em seu texto *Lituraterra*.<sup>30</sup> Far-se-á, também, uma incursão no pensamento chinês e na caligrafia chinesa, a fim de localizar o lugar dado à rasura pelo psicanalista no escopo de sua formulação sobre a letra naquele momento de seu ensino. Vale ressaltar que a separação entre leitura e rasura, entre o primeiro e segundo capítulo, fez-se apenas a título de transmissão, pois, se tomarmos a rigor, ver-se-á que estes processos em *Objeto gritante* não estão separados, eles ocorrem ao mesmo tempo, sem divisão. Ao sermos fiéis ao que a própria escritora propõe em seu Roteiro<sup>31</sup>, o que de fato se verifica é um ler cortando, ~~ler anotando~~, ler trabalhando, ler rasurando, ler já transformando lentamente a forma. Portanto, no segundo

---

<sup>25</sup> LACAN, 1985, p. 48.

<sup>26</sup> LISPECTOR, 1999b.

<sup>27</sup> BLANCHOT, 2011b.

<sup>28</sup> BARTHES, 1990.

<sup>29</sup> LACAN, 1985, p. 38-52.

<sup>30</sup> LACAN, 2003.

<sup>31</sup> Conf. p. 44 da presente dissertação.

capítulo, realizar-se-á, ainda, uma retomada desse Roteiro já abordado no primeiro capítulo. Acreditamos que tal página merece destaque e análise detida justamente porque, ali, lê-se a letra em provisão, ou a provisão do poema que poderemos ler em *Água viva*. Ele mostra a orientação do trabalho com a letra em direção ao poema.

No terceiro capítulo, dedicar-nos-emos em mostrar os efeitos alcançados em *Água viva* após os anos de trabalho com a letra. Sustenta-se a hipótese de que o *efeito água viva*, que se alcançou na obra publicada, é marcado pelo gesto poético, gesto que emerge da própria estrutura textual, em sua forma de poema.

*(Nascer cortando passagens)*

*Durante muito tempo interrogou-se o que passava do autor para a obra; mais ainda do que a sua vida ou o seu tempo, é a própria força do escritor que passa para a sua obra.*  
Roland Barthes<sup>32</sup>

*(Re)ler os datiloscritos/manuscritos de Objeto gritante vincados e cortados é como debruçar-se e ver o infinito. Passar por seus caminhos é, a cada vez, repassar suas passagens. Um livro fragmentário, que apresenta sua descontinuidade – porque mostra as interrupções e suspensões do seu desenrolar –, leva-nos, como leitores, a refazer sempre a experiência que toca os sentidos do corpo em sua contínua perda de sentido.*

*Segundo Mandil<sup>33</sup>, em artigo intitulado “Para que serve a escrita?”, “a escrita serve... para escrever o que não pode ser escrito. (...) escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever”.<sup>34</sup> Assim, ao escrever sobre o inapreensível: o “instante-já”, o “it”, Clarice Lispector empreende – por sua leitura que corta – em “Objeto gritante” o gesto poético de cerzir e circundar as passagens que não cessam de passar: do tempo – em sua cifra de instante-já, o fugidio, o é da coisa, o it, que ao não se fixar em nenhum nome está sempre se refazendo e proliferando, com o rigor que apenas a escrita suporta, outros nomes que estão sempre a passar.*

*A letra, em seu aspecto residual e material, tem a potência de, ao mesmo tempo, situar e engendrar o movimento da escrita que – pelo gesto de suspensão da leitura – suspende o real que ali circula re-movendo-o lentamente pelo caminho que, ao se desenhar, se (re)faz. Na passagem, ou nas passagens, para sermos mais fiéis ao que se lê no mapa de incisões de “Objeto gritante”, se escrevem os caminhos da transposição de “Objeto gritante” em “Água viva”, pode-se supor que seja ela – a letra – a operar o corte, a redução do corpo textual que culmina em “Água viva” – versão que se separa da escritora para só então retornar ao mundo.*

---

<sup>32</sup> BARTHES, 2012, p. 237.

<sup>33</sup> MANDIL, 1997.

<sup>34</sup> MANDIL, 1997, p. 104.



## 1 Ler cortando – a matéria em suspensão

*Em suma, é muito evidente que o real  
não é um contínuo opaco e que é feito de cortes,  
tanto de cortes de linguagem como muito além.*  
Jacques Lacan<sup>35</sup>

*Mas há outro modo de vanguarda,  
que é uma maneira de ver  
que vai lenta e necessariamente  
transformando a forma.*  
Clarice Lispector<sup>36</sup>

Como é sabido, através de artigo publicado por Alexandrino E. Severino<sup>37</sup>, Clarice Lispector escreveu-lhe uma carta em 23 de junho de 1972, em que se lê:

Quanto ao livro, interrompi-o, porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo *trabalhar nele*. Talvez daqui uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*.<sup>38</sup>

Essa carta é escrita por Clarice Lispector quase um ano depois de seu primeiro encontro com Severino para confiar-lhe a tradução da versão que viria a ser *Objeto gritante*, na época ainda intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Severino relata em seu artigo que, ao entregar tal versão para a tradução, Clarice Lispector dissera-lhe que gostaria de que, ao traduzirem o livro, não colocassem nenhuma vírgula, que encontrassem a palavra precisa e que respeitassem a pontuação. No entanto, Clarice desiste de publicar o livro. Após correspondência com seu amigo e escritor José Américo Motta Pessanha<sup>39</sup>, a escritora decide que trabalharia na versão de *Objeto gritante*, ou a abandonaria (como consta no texto escrito por Severino). Na carta, Pessanha escreve:

Talvez mais do que em outra obra – o processo de escrever tornou-se imanente, no *Objeto*, ao seu vivido pessoal. (...) tento me explicar melhor: você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente ao seu cotidiano: você é seu próprio tema (...) em que fala, fala, sem texto previamente ensaiado.<sup>40</sup>

Conforme nota Pessanha, na versão *Objeto gritante*, há muitas marcas da personalidade e do cotidiano de Clarice Lispector. Segundo Severino:

“Estou enxugando o livro”, Clarice dissera ao confiar-me o manuscrito. Foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol:

<sup>35</sup> LACAN, 2016, p. 425.

<sup>36</sup> LISPECTOR, 2005, p. 105.

<sup>37</sup> SEVERINO, 1989, p. 115-118.

<sup>38</sup> SEVERINO, 1989, p. 115.

<sup>39</sup> A correspondência do escritor para Clarice Lispector data de 5 de março de 1972.

<sup>40</sup> PESSANHA, 1972, s.p.

para que a transformação do pessoal em impessoal fosse aos poucos se realizando. O processo de secagem foi violento.<sup>41</sup>

Pretende-se examinar, no desenvolvimento da pesquisa, essa *secagem* pela qual o texto passou. No entanto, não há a intenção de buscar os vestígios que levariam a supor que *Objeto gritante* seria a origem da versão posterior (com relação à data) de *Água viva*. Como defende Roland Barthes<sup>42</sup>, a superposição dos textos permite ler esse apagar, portanto, interessa-nos ler o movimento e não o resultado, pois, o que se tenta apagar está sujeito à leitura e não à supressão. Segundo Blanchot:

O abrupto *Noli me legere* faz surgir, onde existe ainda senão um livro, já o horizonte de uma outra potência, de uma força diversa. Experiência fugidia, ainda que imediata. Não é a força de uma interdição, é – através do jogo e do sentido das palavras – a afirmação insistente, rude e pungente, de que o que aí está, na presença global de um texto definitivo, todavia se recusa, é o vazio rude e mordente da recusa; ou então exclui, com a autoridade da indiferença, aquele que, tendo-o escrito, quer ainda reavê-lo de novo pela leitura. A impossibilidade de ler é essa descoberta de que agora, no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação – e, para o escritor, nenhuma outra possibilidade senão a de escrever sempre essa obra. *Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela*. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende.<sup>43</sup>

O que propõe Blanchot com o *Noli me legere* confina com o que declara Clarice em carta a Alexandrino E. Severino: “Ou não publico [o *Objeto gritante*] ou resolvo *trabalhar nele*. Talvez daqui uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*”.<sup>44</sup> Nesse *Noli me legere*, como propõe Blanchot, já se inclui o horizonte de uma outra potência, de uma força diversa. Nesse caso, não resta ao escritor outra possibilidade se não a de cumprir a exigência da obra: de soltar, de deixar a obra retornar ao seu exterior. Ler a própria obra, para um escritor, nessa medida é: nenhuma outra possibilidade senão a de escrever sempre essa obra. Ou, a impossibilidade de ler é a descoberta de que, agora, no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação: *Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela*. Mas esse outro momento será verificado no terceiro capítulo, no momento em que o livro *Água viva* se separa e dispensa o escritor, pois, ali, sua tarefa alcança um fim. Por enquanto, estamos lidando com essa outra decisão expressa por Clarice Lispector, a decisão de trabalhar em *Objeto gritante*. Pode-se pensar que em *Objeto gritante* a escritora ainda não havia encontrado esse abrupto *Noli me legere*.

Ainda acerca da separação entre o escritor e sua obra:

<sup>41</sup> SEVERINO, 1989, p. 116-117.

<sup>42</sup> BARTHES, 1990.

<sup>43</sup> BLANCHOT, 2011b, p.14.

<sup>44</sup> SEVERINO, 1989, p. 115.

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de “afastamento” em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo como no início da sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do qual não pôde fazer uma permanência.<sup>45</sup>

Pode-se entender que o pensamento apresentado por Blanchot é rigorosamente moebiano e, não só por isso, guarda muitas ressonâncias com a psicanálise lacaniana. No trecho acima, por exemplo, há a aproximação entre o término da tarefa e seu início, ambos são vistos como momentos de afastamento entre o sujeito (pensado como o corpo do escritor) e o objeto (pensado como o texto, tecido a se tecer), e tanto o dentro (o trabalho que se realiza pela passagem da obra) quanto o fora (separação, destacamento da obra do corpo que suportou sua passagem) a que retorna são lugares impossíveis de se permanecer.

Acompanhemos mais um pouco o pensamento de Blanchot nessa passagem de seu capítulo intitulado *A solidão essencial*, para depois retornarmos ao que propõe Roland Barthes em *O rumor da língua* acerca da tarefa da leitura:

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade.<sup>46</sup>

Talvez aqui, não reencontremos apenas um pensamento de um filósofo, de um escritor, mas também uma ressonância com o que a própria escritora apresenta através da sua obra e de seus livros, como uma ética que atravessa a prática da letra. Não é possível saber como e – se a escrita serve para escrever o que não pode ser escrito –, se começará e se terá fim, uma vez que a matéria com que lida o escritor é o próprio infinito que está antes, durante e depois de sua tarefa. É interessante ressaltar com Blanchot, que pelo escritor – a obra chega, é a firmeza do começo e a indecisão do recomeço. É como se a obra nunca terminasse de nascer. Passemos, pois, às considerações barthesianas, antes de estabelecermos algumas

---

<sup>45</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 14-15.

<sup>46</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 15.

conexões entre o trabalho que se verifica nos datiloscritos e a afirmação blanchotiana acima citada.

Em *O rumor da língua*<sup>47</sup>, Roland Barthes apresenta alguns elementos que nos ajudam a avançar no pensamento a respeito de uma leitura cortante, empreendida pela escritora no retorno ao manuscrito *Objeto gritante*:

Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações geradas pela letra do texto (onde está essa letra?) nunca são, o que quer que se faça, anárquicas; elas sempre são tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos, certas línguas, certas listas de estereótipos. A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) *não é mais do que uma passagem*. Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: *ler é fazer o nosso corpo trabalhar* (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamlotada das frases. (...) ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura, que é nossa invenção, só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação regulada, uma proporção (...).<sup>48</sup>

Esse trecho extraído de Barthes condensa, sob nossos olhos, vários elementos que são de nosso interesse. O escritor mostra que a leitura implica em *fazer trabalhar*: *fazer o nosso corpo trabalhar e fazer o corpo do texto trabalhar*. A leitura é trabalho para o corpo do escritor: que não é mais do que uma passagem para a linguagem (real) que o atravessa no jogo que se estabelece entre ele e o texto. Mas a leitura, por estar implicada no jogo que se estabelece entre o corpo do texto e o corpo que lhe transfere vida, o corpo do escritor, responde as associações geradas pela letra mesma do texto.

Roland Barthes interroga, ao utilizar os parênteses: onde está essa letra? Fazendo eco à pergunta de Barthes, pode-se propor, ou supor, que a letra é este elemento móvel que nunca está no lugar em que se espera que ela esteja (ela é o elemento ausente). E não é aí que vemos engendrar as regras de associação do texto, em função dessa letra residual e móvel? Não é ela que, por ser ausente, mostra os furos por onde a agulha deve passar e construir seu tecido? Chega-se, assim, na verdade lúdica implicada na leitura: fiel ao gozo (prazer do jogo, para nos

---

<sup>47</sup> BARTHES, 2012.

<sup>48</sup> BARTHES, 2012, p. 28-29.

valermos das palavras utilizadas pelo autor) que – de passagem em passagem – o faz e é feito. E essa letra, esse elemento que fura, que aponta o vazio, de qual substância se faz?

Como aponta Barthes, as regras que atravessam o jogo com a letra, com a palavra dúctil, diferentemente do que se pode imaginar – que elas estivessem estabelecidas na consciência ou na intenção do autor – são, na verdade,

visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui *antes de nosso nascimento*, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) *não é mais do que uma passagem*.<sup>49</sup>

Sigamos mais um pouco com Barthes, ao que ele nos ajuda a avançar na relação estreita que há entre a leitura e o gozo, entre a leitura e a escritura:

não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não *extravasa* da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a; mas perverte-a. *A leitura seria o gesto do corpo* (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemento interior de perversão.<sup>50</sup>

A leitura, segundo Barthes, não extravasa da estrutura, pelo contrário, necessita dela para operar. Mas a mutação, o elemento que traz a variação da forma, o elemento que engendra a possibilidade de um significante não resultar em apenas uma leitura, o que implicaria em uma univocidade do sentido, Barthes denomina aqui como a perversão criada pela leitura, a perversão que a leitura faz nascer ao acrescentar o *gesto do corpo*, que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a ordem da estrutura, suplementando-a, fabricando pequenas alterações em sua forma.<sup>51</sup>

Por ora, continuemos com mais algumas proposições barthesianas acerca da leitura. Em seu texto intitulado *Da leitura*<sup>52</sup>, Barthes descreve três prazeres da leitura, reteremo-nos no primeiro e no terceiro:

o primeiro modo, o leitor tem, com o texto lido, uma relação fetichista: tira prazer das palavras, de certas palavras, de certos arranjos de palavras; no texto, delineiam-se plagas, isolatos, em cuja fascinação o sujeito-leitor se abisma, se perde: esse seria um tipo de leitura metafórica ou poética (...) Há (...) uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escritura; a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um *gozo* da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). (...) Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo

<sup>49</sup> BARTHES, 2012, p. 28-29.

<sup>50</sup> BARTHES, 2012, p. 33, grifo nosso.

<sup>51</sup> Sobre a leitura, a partir de uma visada psicanalítica, trataremos com mais detalhes mais adiante, neste mesmo capítulo.

<sup>52</sup> BARTHES, 2012.

de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.<sup>53</sup>

Esse primeiro modo de relação fetichista do leitor com as palavras merece destaque pela função poética que ela apresenta, pois, com ela, pode-se captar, destacar, suspender, segundo o modo como Barthes exprime: *plagas, isolatos* no corpo do texto. Essa seria, então, uma operação em que há um congelamento, uma imobilização da palavra em movimento no texto. Ao invés do gesto que deixa correr, que tem a função de traçar, esse gesto do corpo como o que circunscribe e realça determinada palavra, determinada acepção, pode engendrar uma fixação que, diferente do que se pode pensar à primeira vista, criaria um movimento, imprimiria um outro ritmo e, portanto, outra forma de leitura do texto.

O terceiro modo a que se refere Barthes é o gozo (para sermos fiéis à concepção com que o autor joga) da Escritura. Esse modo tem a leitura como indutora do Desejo de escrever, e este modo é indutor do gozo pois ele leva o leitor a produzir, a trabalhar para o desejo da escrita, para esse desejo que engendra outros traços, outras linhas – que podem criar letras, ou cavar mais profundamente as que ali já se destacam – ao infinito.

Em *Objeto gritante* é possível encontrar esses dois modos de operar com a leitura, esses dois modos de incisão do gesto do corpo da escritora no escrito. Mas, neste capítulo, focalizar-se-á mais no primeiro modo, propondo e defendendo que o que está em jogo em uma leitura que destaca, que suspende, é uma leitura que opera o gesto de corte. No segundo capítulo, ao abordar a rasura, deter-nos-emos nesse segundo modo de ler, que engendra incisões, deposita traços, criando e (re)compondo o corpo do texto.

## 1.1 Considerações blanchotianas acerca da leitura

*Mas o livro que se exuma, o manuscrito que sai do jarro para se expor à plena luz da leitura, não nasce de novo, por uma chance impressionante? O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito.*  
Maurice Blanchot<sup>54</sup>

Maurice Blanchot estabelece, de maneira consonante a Roland Barthes, que há uma relação entre a leitura e a escrita. Ele questiona, em epígrafe que abre esta subseção: “O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito”. Acerca de tal passagem pode-se inferir que é o próprio gesto de corte da leitura que opera a passagem daquilo que não se leu

<sup>53</sup> BARTHES, 2012, p. 38-40.

<sup>54</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 209.

para aquilo que faz a escrita, dessa escrita que apenas contorna o vazio do impossível de se escrever. Segundo Blanchot: “ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo”.<sup>55</sup> Ao contrário do que se poderia supor, a escrita não é matéria que fixa, que transmite por se fazer comunicação, por codificar uma mensagem, por conformar um saber rígido, pelo menos não a escrita literária, pensada como obra de arte. Há algo na escrita, nos termos propostos por Blanchot, que confina com uma constante passagem, com o consentimento em perder, em esquecer, em deixar mover os sentidos fugazes, em se investir de ignorância, pois é preciso ignorar para suportar ser atravessado pelo campo do sensível.

Sigmund Freud, em ensaio intitulado *Sobre Psicoterapia*<sup>56</sup>, retoma (em uma breve passagem) uma fórmula enunciada pelo artista Leonardo da Vinci:

Na verdade, entre a técnica sugestiva e a analítica há o maior contraste, aquele contraste que o grande Leonardo da Vinci condensou para as artes nas fórmulas *per via di porre* e *per via di levare*. A pintura, diz Da Vinci, trabalha *per via di porre*; é que ela coloca montinhos de tinta onde eles antes não existiam, na tela sem cores; a escultura, por sua vez, procede *per via di levare*, já que retira da pedra o necessário para revelar a superfície da estátua nela contida.<sup>57</sup>

Freud, em seu interesse arguto pela arte e pelo ofício dos artistas, traz-nos essa passagem luminosa. No presente capítulo preocupamo-nos em expor o gesto que corta aproximando-o ao gesto que subtrai, que opera *per via di levare* e revela a superfície da estátua contida no que antes era pedra. Encontra-se, assim, um processo de lapidação da forma. A rasura, como veremos no próximo capítulo, pode ser aproximada ao gesto que se revela na pintura, por acrescentar *per via di porre* montinhos de tinta, onde antes não havia cor. A respeito desse gesto lapidar presente no trabalho dos escultores, Blanchot observa:

Essa separação decisiva, da qual a escultura faz o seu elemento, que, no centro do espaço, dispõe um outro espaço rebelde, um espaço secreto, evidente e subtraído, talvez imutável, talvez sem repouso, essa violência preservada, em face da qual nos sentimos sempre supérfluos, importunos, parece faltar ao livro. A estátua que se desenterra e que se apresenta à admiração, nada espera, nada recebe, parece, antes, arrancada ao seu lugar. Mas o livro que se exuma, o manuscrito que saído do jarro para se expor à plena luz da leitura, não nasce de novo, por uma chance impressionante? O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva. O leitor não se acrescenta ao livro mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor, e o que ele tem de tão imediato em sua abordagem, essa sombra tão vã que passa sobre as páginas e as deixa inatas, tudo o que dá à leitura a

<sup>55</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 208.

<sup>56</sup> FREUD, 2019.

<sup>57</sup> FREUD, 2019, p. 67.

aparência de algo supérfluo, e mesmo a pouca atenção, o pouco peso de interesse, toda a infinita ligeireza do leitor afirma a nova ligeireza do livro, convertido em livro sem autor, sem a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida, que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera como nada.<sup>58</sup>

O autor propõe uma subversão no pensamento comum em que uma obra, uma estátua, mostraria sua forma pelos contornos que ela apresenta. Nesse lugar, ele coloca que a estátua é como uma subtração no tecido circundante, como se ela tivesse sido arrancada de seu lugar. Blanchot transpõe esse pensamento para o campo literário, formulando a seguinte pergunta: o livro saído do jarro para se expor à plena luz da leitura, não nasceria de novo, por uma chance impressionante?<sup>59</sup> A leitura, dessa forma, ao retomar sua lâmina cortante, retraçaria – repondo, fazendo renascer – a forma pela subtração do seu exterior. E adiante, Blanchot atenta para o fato de o leitor, nesses termos, não se conformar como um acréscimo ao texto: não, ele apenas entrega, pelo seu gesto que corta, aquilo que do escrito já é circuncisão no espaço circundante. Dessa maneira, ao operar subtraindo e reduzindo o sentido que ali podia estar acrescentado às páginas (o nome, a autoria, o peso de uma vida) o leitor, que não escreve, mas apenas devolve o vazio à obra, devolve o caráter anônimo de toda obra, remodela *per via di levare* a forma que nela mesma já se encerra, devolve o livro ao fora, ao seu exterior anterior.

Leiamos o que se segue na exposição blanchotiana acerca da leitura e como ela confina com um trecho apresentado por Roland Barthes em seu curso *A preparação do romance*<sup>60</sup>. Primeiro, com Blanchot:

Fazer cair essa pedra parece ser a missão da leitura: torná-la transparente, dissolvê-la pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além. Existe, na leitura, pelo menos no ponto de partida da leitura, algo de vertiginoso que se assemelha ao movimento insensato pelo qual queremos abrir para a vida olhos já fechados; movimento ligado ao desejo que, como a inspiração, é um salto, um salto infinito: Eu quero *ler* o que, no entanto, não está escrito.<sup>61</sup>

Esse desejo de ler (de cortar, de escrever), esse salto de inspiração contido no ímpeto da leitura em ler o que não está escrito, pode levá-la a trespassar, levá-la à feitura, ao nascimento do escrito que ainda não pudera ser lido. A leitura, dessa forma, faria cair a pedra, o cristal da língua contido no grão do texto. Nas palavras de Roland Barthes: “(...) o que é toda a matéria, senão um grão de metal esvaziado, um grão de vidro tornado oco, uma bola de

<sup>58</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 209.

<sup>59</sup> BLANCHOT, 2011b.

<sup>60</sup> BARTHES, 2005.

<sup>61</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 212.



água bem soprada em que o claro-obsuro faz seu jogo; uma sombra, enfim, em que nada pesa senão sobre si, só é impenetrável para si?”.<sup>62</sup>

A operação que Blanchot propõe sobre a leitura, efetuada pelo leitor, aproxima-nos do gesto de corte cirúrgico: recortar o ponto exato que deve ser recuperado, mantido – e, se fica, fica como poema, em sua passagem-desaparição, que preserva ao passar apenas sua vibração no ar. Se retomarmos a proposição de Barthes de que o gesto do corpo do leitor teria essa função de isolamento, de destacamento da matéria, cria-se uma relação com o que estamos propondo pensar:

A leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto. A leitura confere ao livro a existência abrupta que a estátua “parece” reter do cinzel: esse isolamento que a furta aos olhos que a veem, essa distância altaneira, essa sabedoria órfã, que dispensa tanto o escultor quanto o olhar que gostaria de voltar a esculpi-la. O livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor. Não é, de início, uma verdade mais humana que a leitura lhe proporciona; mas tampouco faz dela algo de inumano, um “objeto”, uma pura presença compacta, o fruto das profundidades que o nosso sol não teria amadurecido. Ela “faz” somente com que o livro, a obra se torne – torna-se – obra para além do homem que a produziu, a experiência que nele se exprimiu e mesmo todos os recursos artísticos que as tradições tornaram disponíveis. O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra”. A palavra “fazer” não indica neste caso uma atividade produtora: a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais.<sup>63</sup>

“A leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro” é preciso ter olhos que, ao olharem, não compreendam: para ver, para deixar que a imagem passe, trespasse o corpo que lê. Nas palavras de Blanchot: a leitura “faz com que a obra se torne obra”, a “palavra ‘fazer’ não indica nenhuma atividade produtora” pois a leitura nada faz, nada acrescenta, *ela deixa ser o que é* e, por isso, é liberdade que acolhe, consente, que diz *Sim*.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> BARTHES, 2005, p. 96.

<sup>63</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 210.

<sup>64</sup> BLANCHOT, 2011b.

## 1.2 A leitura como afirmação da obra: seu Sim leve

A leitura está em condições de dizer seu sim leve àquilo que mostra sua abertura. Mas esse sim, abertura dos começos, só se dá (como dom) ao que é melhor fechado. Sigamos com o que nos mostra Blanchot:

Tal é o caráter próprio dessa “abertura” de que é feita a leitura: só se abre o que está melhor fechado; só é transparente o que pertence à maior opacidade; só se admite na ligeireza de um Sim livre e feliz o que se suporta como esmagamento de um nada sem consistência. E isso não vincularia a obra poética à busca de uma obscuridade que desconcertaria a compreensão cotidiana. Isso apenas estabelece, entre o livro que aí está e a obra que nunca aí está de antemão, entre o livro que é a obra dissimulada e a obra que só se poder afirmar na espessura, tornada presente, dessa dissimulação, uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido.<sup>65</sup>

O autor nos apresenta que “só é transparente o que pertence à maior opacidade; só se admite na ligeireza de um Sim livre e feliz o que se suporta como esmagamento de um nada sem consistência”. Atentemo-nos ao que se segue: é apenas no momento em que se consente com a suspensão do sentido que o sim leve da leitura faz sua passagem: “a obra (...) só se pode afirmar na espessura, tornada presente, [por] uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido”.

Reencontramos, no *sim da leitura*, o sim colocado justamente frente ao abrupto que suspende o pacto dos sentidos compreensíveis, uma zona em que o ar falta e o chão escapa àquele que lê, lugar de silêncio e tranquilidade: o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade e, por isso, se lança àquilo que está além da compreensão:

Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente lançar um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que deve revelar-se na leitura. (...) A leitura é essa permanência e tem a simplicidade do Sim leve e transparente que é essa permanência. Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesmo ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 212.

<sup>66</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 213.

### 1.3 A leitura e a escrita: a descontinuidade entre o que (não) se escreve e o que se lê

*O que estou te escrevendo não é para se ler.*  
Clarice Lispector<sup>67</sup>

Passemos agora para a questão que se mobiliza em torno de um escrito que se lê mal, que não é para compreender. Nesta seção vamos acompanhar o que nos apresenta de forma precisa o autor Ram Mandil, em seu livro *Efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*<sup>68</sup>, acerca do tema:

O exame da função do escrito em *O seminário, livro 20: mais ainda*, parte da distinção oriunda da linguística saussuriana, entre significante e significado. Quando se procura localizar a função do escrito no discurso psicanalítico, deve-se levar em consideração a *décalage* entre significante e significado – distância que, segundo Lacan, cria oportunidade para inserção do escrito, considerando que “se há alguma coisa que pode nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante”.<sup>69</sup> É sobre a distinção entre significante e significado que se apoia a possibilidade de distinção entre escrita e leitura.<sup>70</sup>

A partir desse primeiro ponto destacado na passagem acima a respeito da distinção oriunda da linguística saussuriana, entre significante e significado, pode-se retomar algumas passagens presentes no texto lacaniano *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*<sup>71</sup>, texto de 1957, pois nele encontram-se algumas indicações importantes acerca da letra e da centelha poética presente na linguagem, se pensarmos na barreira resistente que se interpõe entre o significante e a significação. Vejamos o que Lacan propõe:

Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, *ao pé da letra*. Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem. Essa definição simples supõe que a linguagem não se confunda com as diversas funções somáticas e psíquicas que a desservem no sujeito falante.<sup>72</sup>

Vê-se o acento que o psicanalista dá para a dimensão da linguagem para o sujeito falante como aquilo que, por ter a letra como o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem, faz com que ela se distinga das diversas funções somáticas e psíquicas que a desservem no sujeito falante. Adiante, ao retomar os termos da linguística saussuriana e colocar acento na resistência da barra, o psicanalista diz que:

(...) significante sobre significado, correspondendo o “sobre” à barra que separa as duas etapas. O signo assim redigido merece ser atribuído a Ferdinand de Saussure

<sup>67</sup> LISPECTOR, 2019, p. 37.

<sup>68</sup> MANDIL, 2003.

<sup>69</sup> LACAN, 1972-3b, 47 apud MANDIL, 2003, p. 134.

<sup>70</sup> MANDIL, 2003, p. 134.

<sup>71</sup> LACAN, 1998.

<sup>72</sup> LACAN, 1998, p. 498.

(...). Eis por que é legítimo lhe rendermos homenagem pela formalização S (sobre barra) s, em que se caracteriza, na diversidade das escolas, a etapa moderna da linguística. A temática dessa ciência, por conseguinte, está efetivamente presa à posição primordial do significante e do significado, como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação. Eis o que tornará possível um *estudo exato das ligações próprias do significante e da amplitude da função destas na gênese do significado*. Pois essa distinção primordial vai muito além do debate relativo à arbitrariedade do signo, tal como foi elaborado desde a reflexão da Antiguidade, ou até do impasse, experimentado desde a mesma época, que se opõe à correspondência biunívoca entre a palavra e a coisa, nem que seja no ato da nomeação.<sup>73</sup>

Nesse trecho Lacan estabelece, com todas as letras, a separação que a barra opera, marcando a *décalage* entre significante e significado e, mais adiante, ele diz – corroborando a ideia que já aparece aqui – que a interpretação do código linguístico é marcada por essa barra:

fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem que responder por sua existência a título de uma significação qualquer.<sup>74</sup>

Outra indicação importante que ele nos traz é a de que o significante, pensado assim em separação ao significado, tem uma capacidade de se antecipar ao sentido, lê-se:

(...) Pois o significante, por sua natureza, *sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão*. É o que se vê, no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo: Eu nunca..., A verdade é que..., Talvez, também...Nem por isso ela deixa de fazer sentido, e um sentido mais opressivo na medida em que se basta ao fazer esperar.<sup>75</sup>

É interessante observar a circunscrição que Lacan realiza nesse texto acerca da potência que o significante opera e abriga devido à sua capacidade de encadear-se via metonímia e de transpor a barra resistente via metáfora. Essas possibilidades engendram não apenas a possível antecipação do sentido, mas conferem também a chance de surgimento da centelha poética<sup>76</sup> ao criar/engendrar metáfora pela transposição da barra. Outro comentário importante feito por Lacan nesse mesmo texto é acerca da insistência que o sentido opera em seu encadeamento metonímico: “Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento”.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> LACAN, 1998, p. 500, grifo nosso.

<sup>74</sup> LACAN, 1998, p. 501.

<sup>75</sup> LACAN, 1998, p. 505, grifo nosso.

<sup>76</sup> Nas palavras de Lacan: “Portanto, é entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética” (1998, p. 506). Pode-se ler que é pela transposição da barra que se produz a centelha poética.

<sup>77</sup> LACAN, 1998, p. 506.

Feitas as considerações acerca do que se apresenta no texto *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, voltemos agora ao que se segue na exposição de Ram Mandil<sup>78</sup>, pois encontramos ressonâncias entre as extrações que realizamos do texto lacaniano e o raciocínio desenvolvido pelo autor em seção de livro. Vejamos:

Se o que se ouve em uma experiência de análise é o significante, Lacan nos incita a desemparelhar daí o significado e concebê-lo como secundário em relação ao significante, ou seja, como um “efeito de leitura” deste. O interesse clínico dessa demarcação está diretamente associado à leitura do inconsciente e suas formações, o que corresponde à interpretação. Freud já sugerira que o sonho deve ser tratado como um escrito, e que o modelo de leitura a ser seguido seria o mesmo da decifração de um rébus. As imagens produzidas no sonho, convertidas em palavras no momento do relato, devem ser retidas apenas por seu valor significante. Nesse sentido, tomar um significante isolando-o das possíveis significações a que se refere implica abordá-lo como algo próximo de uma letra.<sup>79</sup>

Como apresenta Ram Mandil, o que se evidencia quando acompanhamos o ensino de Lacan é o desemparelhamento necessário entre significante e significado, estando este em posição secundária, valendo apenas como “efeito de leitura” do primeiro. O autor retoma também a dimensão da letra atrelada a leitura, retomando as sendas abertas por Freud de que as palavras, as imagens relatadas do sonho em análise, devem ser lidas e tomadas ao pé da letra, ao serem apreendidas em sua materialidade de letra, isolando-as das possíveis significações a que elas poderiam se associar. A seguir, o autor aborda outra formação inconsciente importante: o lapso, que é tomada e retomada por Lacan em vários momentos de seu ensino e que ganha uma espessura diferente no que concerne à interpretação analítica nos últimos anos de seu ensino<sup>80</sup>:

A discrepância entre significante e significado fica ainda mais evidente em uma outra formação do inconsciente: o lapso. Em uma passagem esclarecedora, Jacques-Alain Miller interroga a noção de inconsciente a partir da leitura de um lapso: “O que é o inconsciente? Como se interpreta o seu conceito? – quando não mais o refiro à consciência, mas à função da fala no campo da linguagem. Quem não sabe que o inconsciente se sustenta, por inteiro, na *décalage*? – a *décalage* que se repete entre o que eu quero dizer e o que eu digo – *como se* o significante desviasse a trajetória programada do significado, e é isso que dá margem para a interpretação – *como se* o significante interpretasse, a seu modo, aquilo que eu quero dizer. É aqui, nessa *décalage*, que Freud situou o que ele denominou ‘o inconsciente’ – *como se* o meu querer-dizer, que é minha ‘intenção de significação’, fosse substituído por um querer-dizer outro, que seria o do próprio significante, e que Lacan designou como ‘o desejo do Outro’”<sup>81</sup>.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> MANDIL, 2003.

<sup>79</sup> MANDIL, 2003, p. 134-135.

<sup>80</sup> Para sermos mais específicos, em seu *O seminário*, livro 24, ainda sem tradução oficial para a língua portuguesa. Não entraremos nos aspectos desse seminário nesta pesquisa.

<sup>81</sup> MILLER, 1996, p. 13 apud MANDIL, 2003, p. 135.

<sup>82</sup> MANDIL, 2003, p. 135.

Retornamos aqui à *décalage*, mas observemos bem de que maneira Jacques-Alain Miller propõe pensá-la: de maneira conecta ao próprio conceito de inconsciente em sua ligação não à consciência, mas à função da fala no campo da linguagem. Ao introduzir a dimensão da fala é possível pensar no desvio que ocorre com o significante em função da metonímia engendrada pela fala. E daí abre-se espaço para que a interpretação ocorra: *como se* o significante interpretasse, a seu modo, aquilo que eu quero dizer. O querer-dizer sendo o portador da intenção de significação que, ao se servir da fala, deixa passar o significante que Lacan denominou como desejo do Outro, significante que intervém, denunciando de que lugar/posição o sujeito do inconsciente aparece e responde.

Estabelecidos esses comentários a respeito do lapso e do efeito que ele possui de deixar passar, em sua enunciação, a interpretação inconsciente do dito que aparece no lugar de outro, passemos agora para a dimensão da ilegibilidade presente no escrito. Essa dimensão nos interessa pois atravessa de modo contundente nossa pesquisa em torno de *Água viva*, se pensamos que no objeto-livro encontramos, de maneira análoga, embora rigorosamente distinta do que se explicita em torno do livro *Finnegans Wake* de James Joyce, um texto de gozo tecido pela letra, um escrito para não ler:

Pois é exatamente a possibilidade de múltiplas leituras a responsável pela ilegibilidade de *Finnegans Wake*. Um texto em que cada palavra, cada frase impede de decidir por uma ou outra via de leitura é, para Lacan, um texto “que se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê.” Essa ilegibilidade, no nível de um escrito, permite pôr sob suspeita a correspondência imediata entre escrita e leitura. Ao produzir a opacidade da leitura, *Finnegans Wake* seria uma prova contundente de que a atividade de escrita pode ter funções não necessariamente comprometidas com o dar-se a ler. Nesse sentido, tornar-se-ia possível *pensar em uma descontinuidade entre o que se escreve e o que se lê*.<sup>83</sup>

É necessário que retenhamos essa via extraída por Lacan de sua leitura da obra joyciana: a indecidibilidade do sentido expresso nas frases e palavras, que marca o escrito *Finnegans Wake*, leva-o a possibilidade de várias leituras. Essa possibilidade ocorre como efeito da opacidade que se encerra no escrito, pela ilegibilidade que nele se engendra. Nesse ponto, encontra-se a descontinuidade entre o que se escreve e o que se lê. Avancemos mais um pouco:

Em primeiro lugar, trata-se de um texto que, por cancelar qualquer fixação de sentido, apaga toda identificação de uma “intenção de significação” prévia que, como no lapso, ter-se-ia desviado de sua rota. Esse aspecto conduz a uma segunda consequência: o excesso de sentido, a multiplicidade de leituras – como em *Finnegans Wake* –, *mantém em suspensão toda e qualquer interpretação*, como se a abelha, ou o pássaro, uma vez iniciado seu voo, jamais encontrasse um lugar seguro para seu pouso.

---

<sup>83</sup> MANDIL, 2003, p. 136.

Diferentemente do lapso, a autoleitura de *Finnegans Wake* jamais se cristaliza, impedindo que se perceba a distância entre o que efetivamente se disse e aquilo que quereria dizer. Como detectar a abertura ao inconsciente em um texto que é só abertura? Como identificar a distância entre nossa leitura do voo da abelha ou do pássaro em um texto no qual sequer temos a garantia de tratar-se de um voo?<sup>84</sup>

Não é este mesmo efeito que encontramos em *Água viva* e que nos permite aproximá-lo do poema? O fluxo engendrado no escrito, a possibilidade de abordá-lo de diversas maneiras (por exemplo, pode-se abri-lo e lê-lo em qualquer página, não há uma narrativa ou história marcadas por uma sequência), não confinaria com esse cancelamento de fixação de sentido?

A não fixação de sentido produz, paradoxalmente, um excesso de sentido e a multiplicidade de leituras, o que gera o efeito de *suspensão de toda e qualquer interpretação*. Esse efeito de suspensão parece-nos que está implicado desde o início da feitura de *Água viva*. Neste capítulo, ao abordarmos o Roteiro encontrado no início do manuscrito, poder-se-á levantar a hipótese de que, nessa página ajuntada pela escritora, como um guia poético, já se encontra o grão da letra que, em sua provisão, lança à suspensão de sentido alcançada no escrito publicado.

Por isso, propõe-se, como insinuado no título *ler cortando – a suspensão da matéria*, como cortar a matéria – no momento em que ela levanta – mantendo-a em sua suspensão. A matéria, mantida em ponto de suspensão, preserva a mobilidade pura do poema, que não se fixa e nem se cristaliza em nenhum sentido, como a abelha ou o pássaro que, depois de iniciarem seu voo, não podem mais encontrar lugar para pousarem. Sobre esse voo da abelha e do pássaro, Ram Mandil faz referência ao que se apresenta no final da lição *A função do escrito* incluída em *O Seminário livro 20 – mais ainda* de Jacques Lacan, fazendo um recorte sobre a distância que se estabelece entre a leitura que é operada por aquele que lê “de fora” o voo do pássaro e o voo da abelha e a leitura que está implicada neles mesmos, em relação ao que eles leem sobre o próprio voo (se haveria essa autoleitura).

Segundo Ram Mandil, é como se o psicanalista se questionasse se há saber naquele que realiza o voo sobre o que ele realiza em seu próprio voo. O que se percebe e se verifica pelo lapso é que, no inconsciente, apresenta-se a possibilidade de autoleitura mas, de maneira diferente do que ocorre no lapso em que é possível se aperceber da distância que há entre o que se quer dizer (intenção de significação) e aquilo que se passa no dizer, o que se apresenta no texto joyciano é ainda mais complexo, pois não há, como no lapso, um momento de abertura – é como se o leitor estivesse diante de uma leitura que é só abertura.

---

<sup>84</sup> MANDIL, 2003, p. 141.

Acompanhemos as consequências que essa leitura engendra que, em conformidade com o que propõe Miller<sup>85</sup>, Mandil incorre em um efeito de perplexidade:

Para Jacques-Alain Miller, *Finnegans Wake* torna presente, no leitor, a perplexidade. Essa perplexidade, observa, é na verdade um aspecto fundamental da relação do sujeito com a linguagem, o que deve ser levado em consideração na perspectiva psicanalítica da interpretação. Desse modo, a referência lacaniana a *Finnegans Wake* encontra sua justificativa, por tratar-se de “um texto que, jogando incessantemente com as relações entre a fala e a escrita, entre o som e o sentido, tecido por condensações, equívocos, homofonias, não tem, no entanto, nada a ver com o velho inconsciente. Isso porque todo ponto de basta [*point de capiton*] se torna aí caduco. É por isso que ele não se presta a interpretação, nem à tradução – apesar dos esforços heroicos. Por não ser, ele mesmo, uma interpretação, reconduz maravilhosamente o sujeito da leitura à perplexidade como fenômeno elementar do sujeito na alíngua” (MILLER, 1996, p. 12 apud MANDIL, 2003, p. 141-142).<sup>86</sup>

E não é com essa perplexidade que se revela como um aspecto fundamental da relação do sujeito com a linguagem que somos tomados a cada vez que percorremos as páginas do escrito *Água viva* de Clarice? É isso que propomos defender: o trabalho realizado durante quase três anos, engendrou, via operação de redução da letra e deslocamentos de sentido, pela escritura, o efeito de perplexidade no leitor.

Há algo também em *Água viva* que guarda ressonâncias com isso que Mandil ressalta acerca de *Finnegans Wake*, a saber: ao tratar-se de um texto que joga incessantemente com as relações entre a fala e a escrita, entre o som e o sentido, tecido por condensações. Acerca disso, pode-se pensar na impressão de que, em *Água viva*, está-se o tempo inteiro diante de uma pessoa falando sem parar (é interessante lembrar, aqui, que o primeiro título do livro era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*), estamos lançados a uma forma em que se é guiado mais pelo som e pelo ritmo daquilo que se imprime no objeto voz, portanto, mais próximo à alíngua. Se pensamos nas condensações operadas pela escritora logo nos lembramos do “instante-já”, palavra, letra, que circula durante todo o escrito e opera por ser opacidade movente e inapreensível (pode-se citar aqui também o “it”, o “é da coisa”, o “é-se”). Passemos brevemente pela nota de rodapé que Mandil apresenta sobre a dimensão da lalange, pois ela também nos interessará, sobretudo no terceiro capítulo, quando trataremos mais especificamente do poema *Água viva*.

(...) *Lalange* busca detectar a relação do sujeito com a língua para além do plano comunicacional e mesmo fora da estrutura do diálogo. Em outras palavras, trata-se de uma noção que busca detectar a linguagem em sua *função de gozo*, e não subordinada à dialética do emissor e do receptor. A oposição entre *lalange* e linguagem, no entanto, deve ser relativizada. A linguagem seria, para Lacan, o resultado de uma elaboração do discurso científico – sobretudo da linguística – sobre

<sup>85</sup> MILLER, 1996, p. 12 apud MANDIL, 2003, p. 141-142.

<sup>86</sup> MANDIL, 2003, p. 141-142.



*lalangue*: “A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elocubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem”.<sup>87</sup> É de supor que o interesse de Lacan pela obra de Joyce tenha recaído também sobre a demonstração de um saber-fazer com a *alíngua* que ultrapassa os limites da linguagem.<sup>88</sup>

Vê-se, ao localizar a função de gozo presente na alíngua, o gozo como isso que se veicula para além do plano comunicacional, Lacan propõe que para essa dimensão que atravessa o plano da linguagem só resta a invenção de um saber-fazer: uma elocubração de saber inconsciente vinculado à alíngua implica aí o fazer que pode dar forma a esse informe veiculado por alíngua. Ora, não seria o poema esse fazer, por presentificar em ato uma forma de fazer passagem para o gozo aí veiculado? Trataremos com mais atenção dessa hipótese no terceiro capítulo. Por enquanto, sigamos com o que o autor Ram Mandil discute acerca da dimensão da leitura e do escrito em seu livro:

Mas o modo como Lacan conclui seu comentário sobre o voo da abelha e dos pássaros deixa ainda um rastro de enigma, detectado na última frase: o que o sujeito do inconsciente “aprende a ler” não tem qualquer relação com o que se pode “escrever a respeito”. Uma primeira abordagem revela uma retomada da oposição entre escrita e leitura. Há um fosso entre o que, em uma análise, “aprende-se a ler” - e não se trataria sempre de um escrito? – e o que pode ser escrito a esse respeito. Em outros termos, um corte entre o que se lê e o que não se escreve.

Trata-se, a meu ver, de uma frase que pode ser interpretada à luz da tese lacaniana a respeito da relação (no sentido de proporção) entre os sexos, objeto de investigação em *O seminário, livro 20*. A constatação, a partir do discurso analítico, da ausência de proporção sexual [*rappor sexuel*] entre homem e mulher; em outras palavras, da impossibilidade de uma medida comum entre o gozo masculino, fálico e o gozo feminino, fálico mas “não-todo”, toma a forma, para Lacan, de uma relação que “não cessa de não se escrever”.

Para não distanciarmos em demasia do comentário dessa oposição entre aprendizado da leitura e escrita, autorizamo-nos a supor que o sujeito do inconsciente “aprende a ler” justamente essa impossibilidade que jamais se escreve. Nesse sentido, a análise equivaleria a um aprendizado da leitura daquilo que nunca se escreve. Já se pode inferir aqui certo desatrelamento entre leitura e escrito, visto que *uma leitura pode incidir exatamente sobre aquilo que não se escreve*.<sup>89</sup>

Com esse trecho avança-se sobre a descontinuidade que há entre leitura e escrito, ao apreender que uma leitura, ao operar transmitindo a possibilidade de o sujeito “aprender a ler” o próprio inconsciente, estabelece uma desconexão entre o que ele aprende a ler e aquilo que se pode escrever a partir do que foi lido. Dessa forma, acompanha-se um deslocamento da descontinuidade que existe entre aquilo que se escreve e se lê, para então uma descontinuidade entre aquilo que não se escreve e se lê.

<sup>87</sup> LACAN, 1972-3, p. 190 apud MANDIL, 2003, p. 142.

<sup>88</sup> MANDIL, 2003, p. 142.

<sup>89</sup> MANDIL, 2003, p. 143.

Tal deslocamento se coloca justamente na medida em que o que está em jogo na leitura é justamente a possibilidade de consentir com aquilo que não se escreve e que nunca se escreverá. E não está aí mesmo, no consentimento a esse limite, a possibilidade de se encontrar permeado por aquilo de lángua que, por não sofrer impacto de interpretação, pode lançar à leitura, ao sim leve da leitura, como propõe Blanchot, como o que contorna o que não pode se escrever e – assim – se escreve? Voltemos, para dar prosseguimento, ao trecho do livro de Ram Mandil que estamos acompanhando nesta seção:

A orientação dada por Lacan é, pois, a de perceber que a condição para a multiplicidade de interpretações é a própria presença de um gozo no escrito. (...) Será essa presença do gozo no escrito que novamente chamará sua atenção a respeito da legibilidade de *Finnegans Wake*. Perante a audiência do V Simpósio Internacional James Joyce, dois anos depois de *O seminário, livro 20*, Lacan associa a dimensão do gozo à condição de legibilidade do texto: “Leiam as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreendê-las – isso se lê. Isso se lê, como alguém que me é próximo já observou, porque sente-se a presença do gozo daquele que o escreveu”.<sup>90</sup>

A ilegibilidade de um escrito, como observa Lacan, dá a ver a presença do gozo daquele que o escreveu. E não é isso que buscamos apresentar ao mostrar que há no percurso de feitura de *Água viva* diversas marcas: riscos, manchas, substituições, cópias, cortes, rasuras, indicando todas que este é um escrito feito pelo gesto do corpo da escritora?

Propomos pensar que, ao nos determos na visão e análise do datiloscrito de *Objeto gritante*, deparamo-nos com essas marcas de leitura deixadas pela escritora e que, decerto, mostram o nascimento de uma outra escritura (e leitura, leituras por vir): uma sobreposição de cortes, como a visão de um palimpsesto que, em sua sobreposição, só pode ser lido de través, ou se ler mal, como propõe Lacan a respeito de *Finnegans Wake*. Ram Mandil destaca a dimensão trazida por Lacan da ilegibilidade como a verdade do gozo do corpo do escritor implicado em uma escritura, tema caro a nossa investigação:

O caráter ilegível de um escrito (...) longe de atordoar, deve orientar para a presença dessa prática de gozo não comprometida com a transmissão de uma mensagem: “A ilegibilidade, longe de indicar um estado, monstruoso, de falência do sistema da escrita, seria, ao contrário, a sua verdade (a essência de uma prática pode estar no seu limite, e não no seu centro”.<sup>91</sup>

Aqui é possível encontrar ressonância com a *substância lenhosa da língua*, como trabalhada por Giorgio Agamben em seu livro *A ideia da prosa*<sup>92</sup>, se lembrarmos de que o trabalho com a substância lenhosa da língua não começa quando as palavras acabam, mas sim

<sup>90</sup> MANDIL, 2003, p. 150.

<sup>91</sup> MANDIL, 2003, p. 152.

<sup>92</sup> AGAMBEN, 1999.

quando se toca o limite da linguagem. E, para entrarmos na próxima seção, atentemo-nos ao que Ram Mandil chama atenção:

A mudança almejada por Barthes é que a relação entre escritura e leitura sofra tal aproximação que já não poderíamos distinguir uma da outra. Se continuamos a pensá-las separadamente, o risco inevitável é o da queda da teoria literária na sociologia ou fenomenologia, nas quais a leitura será sempre definida “como uma projeção da escritura, e o leitor, como um ‘irmão’ mudo e pobre do escritor” (Barthes, 1971, p. 1300). Conceber a escritura e a leitura em bloco seria o único modo pelo qual a teoria literária teria uma chance de escapar do destino de se tornar uma teoria da expressividade, do estilo, da criação ou um canto à linguagem como instrumento.<sup>93</sup>

Dessa forma, a leitura está, muitas vezes, em condição de incidir naquilo que não se escreve e é nesse ponto que ela aprofunda, que cava, pouco a pouco, o real e o vazio que a sustenta, engendrando a escritura pelo corte que segue o fino fio de sua lâmina.

#### 1.4 O que Lacan diz sobre o corte?

Nesta seção interessa-nos fazer uma breve passagem por alguns elementos que são encontrados na obra lacaniana acerca do corte, para, em seguida, prosseguirmos com o Roteiro de Clarice Lispector e as indicações que lá encontramos. Em seu *O seminário, livro 6, o desejo e sua interpretação*, Lacan diz:

Digo mais: não esqueçamos do corte. Ele já está em ação no primeiro tipo de objeto da fantasia, o objeto pré-genital. O que são, aqui, os objetos da fantasia, senão objetos reais? Por mais separados que estejam do sujeito, estão numa relação estreita com sua pulsão vital.

Em suma, é muito evidente que o real não é um contínuo opaco e que é feito de cortes, tanto de cortes de linguagem como muito além.

Não é de agora que Platão comparou o filósofo ao bom cozinheiro, aquele que *sabe fazer a faca passar no ponto certo*, no ponto de corte das articulações, sabe penetrar sem danificá-las. A relação entre o corte do real e o corte da linguagem parece, portanto, satisfazer, até certo ponto, aquilo em que, em suma, a tradição filosófica sempre se instalou, a saber, que se trata simplesmente da sobreposição de um sistema de cortes por outro sistema de cortes.<sup>94</sup>

Pode-se pensar o corte como um certo acercamento do real em jogo. Ao atermo-nos a essa dimensão real que é presentificada pelo corte da fantasia, do objeto pré-genital, perguntamo-nos aqui, antevendo o que se seguirá, se não há uma lógica do corte que opera também na escrita literária através da leitura – que incide no texto pelo gesto da escrita?

<sup>93</sup> MANDIL, 2003, p. 154.

<sup>94</sup> LACAN, 2016, p. 425, grifo nosso.

A metáfora, retomada por Lacan de Platão acerca do filósofo e o bom cozinheiro, abre-nos caminho para a interrogação que atravessa a pesquisa: o que guia as mãos da escritora (o gesto do corpo) nos cortes operados por seu retorno ao texto? Poderia a sobreposição de um sistema de cortes por outro sistema de cortes se abrir a outra coisa que não a produção de um outro escrito, decerto mais depurado pela operação da letra?

Segundo Ruth Silviano Brandão, o real está sempre ali, no trabalho do escritor com a letra:

A fantasia inconsciente e a ficção ou fantasia literária são de ordens diversas, já que a escrita literária é uma elaboração secundária, um trabalho consciente com a palavra – apesar de o escritor não dominar totalmente o que escreve, dizer mais do que se propõe, pois a rede significante não encobre tudo e o real está sempre ali, na tessitura da linguagem, que é nosso mapa imperfeito do mundo.<sup>95</sup>

Brandão demarca, portanto, uma diferença entre a fantasia inconsciente e a fantasia literária, colocando esta última como uma elaboração secundária, que, mesmo contando com um trabalho consciente, presentifica o não domínio total do escritor sobre o que escreve, fazendo com que muitas vezes este diga mais do que se propõe. Pois, na atividade do escritor, o real está sempre ali.

Retornemos ao que Lacan propõe a respeito do corte na continuidade de sua lição, dessa vez se atentando mais especificamente à obra de arte escrita:

Em todo caso, não é da natureza da coisa esclarecer para nós a dimensão da obra de arte? Por este simples motivo – mas também, como veremos, muito além desse motivo –, já não podemos considerar a obra de arte como uma transposição, ou sublimação, chamem como quiserem, da realidade. Já não se pode dizer que ela opera na imitação, que é da ordem da mimesis, ao passo que ela sempre constitui um profundo remanejamento de tal realidade. (...) Digo, limitando-me à obra de arte escrita, que a obra de arte, longe de transfigurar a realidade da maneira que for, por mais ampla que ela seja, introduz na sua própria estrutura o advento do corte, na medida em que aí se manifesta o real do sujeito, já que, para além do que ele diz, ele é o sujeito inconsciente.<sup>96</sup>

E ainda:

Ter acesso a sua relação com o advento do corte é certamente interdito para o sujeito, pois esse é seu inconsciente. (...) A forma da obra de arte, tanto da bem-sucedida quanto da que fracassa, tem a virtude de implicar essa dimensão. Se, para isso, eu puder me servir da topologia de meu esquema para que me entendam, essa dimensão não é paralela ao campo da realidade criada no real pela simbolização humana, ela lhe é transversal, na medida em que a relação mais íntima do homem com o corte ultrapassa todos os cortes naturais. Pois existe esse corte essencial de sua existência, a saber, que ele é aí e tem de se situar no fato mesmo do advento do corte.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> BRANDÃO, 2006, p. 17.

<sup>96</sup> LACAN, 2016, p. 428-429.

<sup>97</sup> LACAN, 2016, p. 428-429.

Se a escrita poética, literária inclui a contingência, a invenção e algo que está sempre fora da apreensão consciente, nas palavras de Lacan acima citadas: “para além do que ele diz, ele é o sujeito inconsciente”, deve-se levar em consideração que toda criação artística, por ser humana, é marcada também por um limite, por um corte. Como denomina Lacan, corte que não passa ao largo da obra, ao largo daquilo que ao fazer-se – ao demonstrar um saber-fazer aí do escritor com o real de alíngua, está disjunta, não correspondente à realidade, pois está além da própria linguagem comunicacional, mas, ao mesmo tempo, apresenta um estilo sempre em curso, na prática daquele que escreve (o gozo do corpo do escritor) e constrói uma obra: “pois existe esse corte essencial de sua existência, a saber, que ele é aí e tem de se situar no fato mesmo do advento do corte”.

Vale ressaltar que o corte e seu advento operam no corpo de gozo do escritor, e o escritor, diante de seu texto, de sua leitura, de sua escritura, faz incidir o gozo do corpo no texto, dando-lhe vida e corpo – um corpo, portanto, fora do corpo próprio. Sobre esse aspecto do corte cirúrgico operado no texto, Brandão comenta que: “(...) também na escrita os procedimentos de corte e sutura podem ocorrer, produzindo diferentes efeitos no corpo textual”.<sup>98</sup>

A autora comenta ainda que:

pensa na possibilidade de uma travessia da escrita como um percurso, um trajeto feito pelo escritor com sua obra, caminho entrelaçado à sua vida, capaz de provocar viradas que vão produzir novas escansões e, daí, quem sabe, novas palavras e invenções ou reinvenções da vida. (...) Nascer na poesia, nascer da poesia, renascer na língua e torná-la viva, arrebatando-a da petrificação do senso comum, das engrenagens por vezes enferrujadas da gramática, da rigidez de uma semântica congelada, dessemantizando-a, tudo isso supõe uma operação de risco no corpo do texto, corpo que tem uma história, uma tradição. Esse gesto de recriação deve ter a perícia de quem corta e sutura ou deixa as fissuras por onde a escrita possa respirar, por onde a falta se deixa ver.<sup>99</sup>

É interessante notar como a autora parte de um entrelaçamento entre vida e escrita, considerando que elas não estão separadas. Isso não é o mesmo que dizer que o que se escreve é uma narrativa do que se passa na vida. Quando pensamos em *Objeto gritante* lembramo-nos de que, nele (livro que passará por longo período de trabalho), são encontradas passagens que se aproximam a um diário e que o período de escrita da obra coincide com o momento em que Clarice Lispector publicava crônicas semanalmente, por isso, não é incomum encontrar tais trechos, eliminados posteriormente em *Água viva*, e outros textos “repetidos” em outros suportes e que se referem a alguns elementos do cotidiano da escritora.

<sup>98</sup> BRANDÃO, 2006, p. 49.

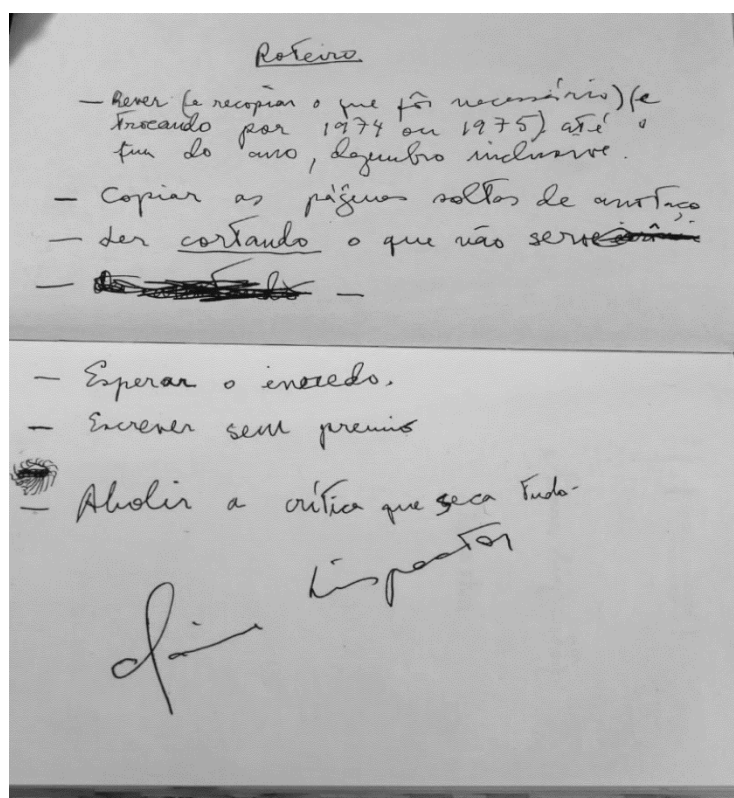
<sup>99</sup> BRANDÃO, 2006, p. 51-52.

Segundo Brandão, em conformidade com o que propomos, há um trabalho que se opera com a letra que não é linear, mas que se processa concomitantemente no tempo e que tem o processo de leitura como aquele que opera – *corta e/ou sutura*:

Passar pela tradução, pelo diálogo babélico das línguas, pelo campo de limites ilimitados da literatura, revisitando suas fontes, articulando fronteiras, franqueando inéditas veredas, passando pela resistência dos litorais, rasurando, acrescentando enxertos, revirando as bordas languageiras, rearranjando as peças do conjunto arquitetônico – talvez seja este o processo cirúrgico que aponta para o E da questão: processo de leitura, não mais a hermenêutica, mas a que opera, corta e/ou sutura.<sup>100</sup>

### 1.5 Ler desfazendo as tramas

Vejamos o Roteiro, manuscrito acrescentado por Clarice Lispector ao datiloscrito *Objeto gritante*:



Roteiro de *Objeto gritante* – datiloscrito – s.p.

Nele, é possível ler:

#### Roteiro

- Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o

<sup>100</sup> BRANDÃO, 2006, p. 52.

fim do ano, dezembro inclusive.  
 - Copiar as páginas soltas de anotação.  
 - Ler *cortando* o que não serve  
 - Ler anotando (*completamente rasurado*)  
 - Esperar o enredo.  
 - Escrever sem prêmio  
 - Abolir a crítica que seca tudo.  
 Clarice Lispector.<sup>101</sup>

Leio esse Roteiro de Clarice Lispector, como sugeri na apresentação da dissertação, como uma aspiração/provisão ao poema. Abro o dicionário<sup>102</sup> e procuro o significado de aspiração, encontro que aspiração é um substantivo feminino, e possui duas acepções: 1) ato ou efeito de aspirar; inspiração, sucção e 2) desejo profundo de atingir uma meta material ou espiritual; sonho, ambição. Percebo que aí podemos ler algo que estará presente, por ser provisão, no poema *Água viva*.

Se considerarmos o que Érik Porge diz sobre a provisão da letra em seu trajeto<sup>103</sup>, pode-se refletir sobre esse Roteiro de Clarice nessa dimensão. A letra como uma carta que percorre, em seu desvio, um trajeto próprio, singular. Outra impressão que se tem diante deste Roteiro “de escrita” é que ele se compõe como uma lista poética, que diferentemente de uma ordem metodológica, nos apresenta algo mais próximo ao desejo da escrita, ao desejo da forma que a letra aspira.

Em *Objeto gritante* lê-se a seguinte frase escrita por Clarice Lispector: “Este é um livro e você pode ler abrindo-o em qualquer página.”<sup>104</sup> Encontramos, nesta passagem, uma âncora para seguir viagem. Tal frase, é suprimida de *Água viva*, parece, no entanto, se imprimir no efeito que colhemos ao adentrar nas páginas do livro, ao apercebermo-nos de que ele não é marcado por um início, um meio e um fim, e, por isso, pode (apenas) ser abordado de través, tangencialmente, por uma certa liberdade que, ao se fazer fiel à opacidade do material escrito, seja apenas tocado, e nunca apreendido.

Em *O rumor da língua* de Roland Barthes<sup>105</sup>, lê-se uma interessante passagem acerca do método:

Alguns falam do método gulosamente, exigentemente, no trabalho, o que desejam é o método; este nunca lhes parece suficientemente rigoroso, formal. O método torna-se uma Lei; mas como essa Lei é privada de todo efeito que lhe seja heterogêneo

<sup>101</sup> LISPECTOR, 2019, p. 2-3, grifo nosso.

<sup>102</sup> Dicionário disponível no Google (Oxford Language).

<sup>103</sup> PORGE, 2019, p. 143. Refiro-me especificamente ao trabalho do autor realizado no capítulo do livro intitulado *Uma carta sempre chega ao seu destino*. Érik Porge realiza uma leitura sobre *O seminário da carta roubada*, primeiro texto do *Escritos* de Jacques Lacan, em que encontramos uma aproximação entre a letra e a carta. Lembrando que *lettre* em francês designa tanto letra quanto carta.

<sup>104</sup> LISPECTOR, 2019, p. 175.

<sup>105</sup> BARTHES, 2012.

(ninguém pode dizer o que seja, em “ciências humanas”, um “resultado”), ela fica infinitamente frustrada; colocando-se como uma pura metalinguagem, participa da vaidade de toda metalinguagem. Assim, é constante que um trabalho que proclama continuamente a sua vontade de método seja finalmente estéril: tudo passou para o método, nada mais resta para a escritura; o pesquisador fica repetindo que o seu texto será metodológico, mas esse texto nunca chega: nada mais seguro, para matar uma pesquisa e fazê-la juntar-se ao grande lixo dos trabalhos abandonados, nada mais seguro do que o Método.

O perigo do Método (de uma fixação ao Método) vem do seguinte: o trabalho de pesquisa deve atender a suas demandas; a primeira é uma demanda de responsabilidade: é necessário que o trabalho aumente a lucidez, chegue a desmascarar as implicações de um procedimento, os álibis de uma linguagem, constitua afinal uma *crítica* (lembramos mais uma vez que *criticar* quer dizer: pôr em crise); o Método é aqui inevitável, insubstituível, não pelos seus “resultados”, mas precisamente – ou pelo contrário – porque realiza o mais alto grau de consciência de uma linguagem *que não esquece a si mesma*; mas a segunda demanda é de ordem muito diversa: é da ordem da escritura, espaço de dispersão do desejo, onde dispensa é dada à Lei; é preciso, então, *em dado momento*, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma *vista*, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa.<sup>106</sup>

De acordo com proposta barthesiana, pode-se pensar o Roteiro clariceano como um antimétodo, ou, para ficarmos mais próximos das palavras utilizadas pela escritora: um anti-livro. A abordagem feita por Barthes acerca do método inclui justamente isso que muitas vezes resta excluído, mas que, invariavelmente, atravessa a linguagem e que se presentifica nos textos de gozo: sempre escapando à ordem das finalidades, dos “resultados”, aquilo que se apresenta sempre a mais, em excesso, em demasia, aquém e além daquilo que se pretende racionalmente acercar.

Se há um lugar para o Método em uma pesquisa, em uma escritura, este deve circunscrever-se ao que nele há de inevitável, o que, segundo Barthes, é a tarefa de realizar o mais alto grau de consciência de uma linguagem que não esquece a si mesma. Essa exigência tomada assim: como o que da linguagem não esquece a si mesma, é capaz de suportar os desvios que a escritura opera na língua.

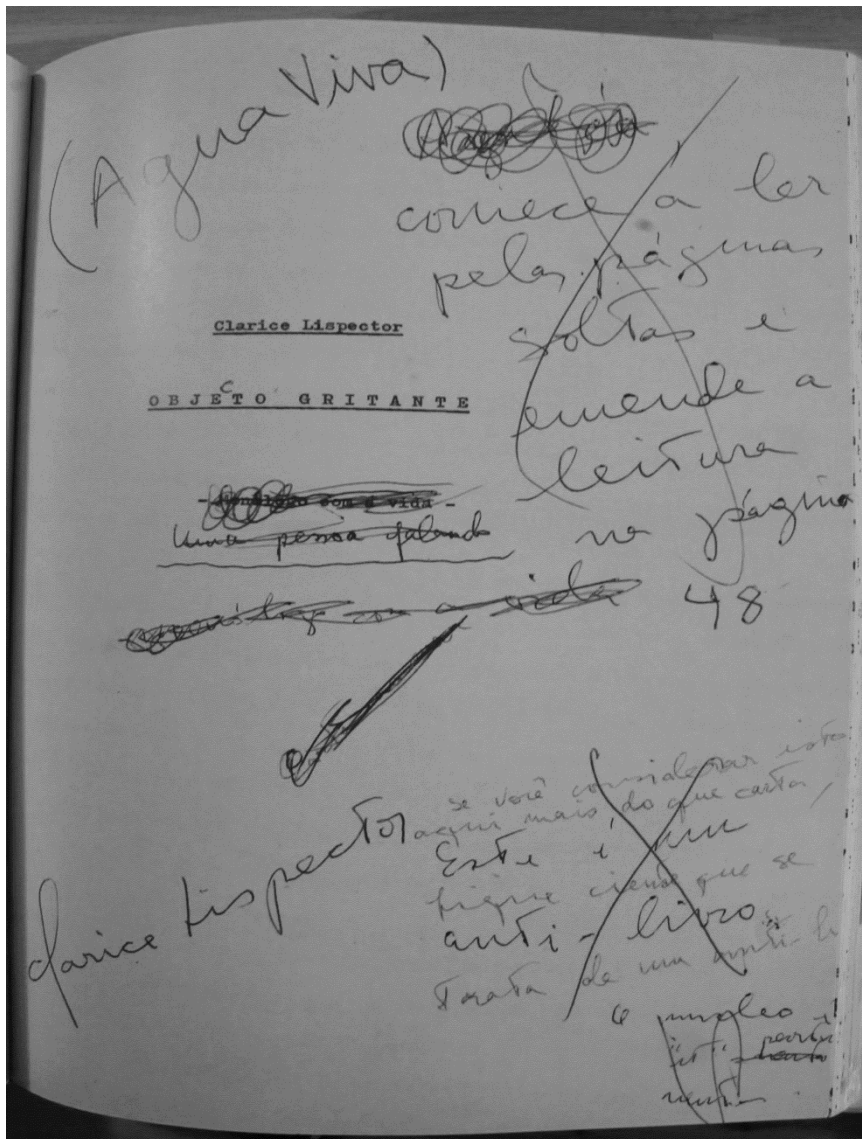
É interessante notar como Roland Barthes propõe que uma pesquisa que se fixe rigidamente a um método, corre o risco de eliminar essa dimensão da escritura, porque, se retomarmos a raiz do que ele mesmo propõe ser a escritura, lembraremos de que ela se faz pelo desvio da linguagem; portanto, é espaço de dispersão do desejo, onde é dada dispensa à

---

<sup>106</sup> BARTHES, 2012, p. 396-397.



Lei. Barthes aproxima o método assim colocado a uma vaidade da metalinguagem, essa função garantidora que poderia se apresentar, salvar. No lugar de um Método fixado, Barthes propõe que em algum momento o escritor/pesquisador possa se virar contra o método e tomá-lo apenas como uma vista, um espetáculo encaixado no texto pois, segundo o autor, é o texto o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa. Essas considerações aproximam-nos, inclusive, do que a própria escritora Clarice Lispector acrescenta à capa de seu datiloscrito/manuscrito, ao fim da página, no lado direito: *Este é um anti-livro*. Vê-se:



Folha de rosto do datiloscrito/manuscrito de *Objeto gritante*<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Sobre os vários outros elementos inscritos e rasurados na folha de rosto do datiloscrito, inclusive as alterações no título da obra, trataremos de forma mais atenciosa no segundo capítulo desta dissertação.

Se quisermos retomar o peso que Barthes atribui ao método como aquilo que se circunscreve ao “inevitável, insubstituível, não pelos seus ‘resultados’, mas precisamente porque realiza o mais alto grau de consciência de uma linguagem *que não esquece a si mesma*”, pode-se sugerir que talvez seja essa a provisão que se lê no Roteiro da escritora, pois, ao se virar contra o método que se referiria a uma Lei, a uma uniformização presa aos resultados (a uma certa empresa literária, por exemplo), ao propor que seu empreendimento é antiliterário e, por isso, o que ela escreve é um antilivro, mostra, por outro lado, sua fidelidade a isso que se coloca como insubstituível e inevitável, e que, não à toa, conduz ao reencontro dessa mesma substância lenhosa, transposta nas páginas de *Água viva*: a linguagem independe do seu fim, pois não é a um fim que ela se liga. Dessa forma, não pode jamais esquecer sua matéria, ou seja, não pode jamais esquecer a si mesma, esquecer do que ali se move em sua causa, a saber: a letra.

Blanchot enuncia, em seu livro *O espaço literário*<sup>108</sup>, ao tratar sobre a solidão da obra, algo que está em total ressonância com o que estamos propondo aqui. Segundo ele:

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele mesmo pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade.<sup>109</sup>

Atentemo-nos ao que está escrito no Roteiro: *rever (e recopiar o que for necessário), copiar as páginas soltas de anotação*. Não seria a prática da cópia, da revisão e de recópia, assim como propõe Blanchot, uma exigência feita pela própria obra de manter-se o escritor fiel e atado ao seu chamado, de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de se permanecer no recomeço do que, para ele, jamais começa? É interessante pensarmos na cópia em consonância com o que anuncia Blanchot como repassagem, retomada, trabalho de recontaminação com o material – a matéria que está em causa para o escritor.

Sobre isso, é estimulante acompanhar algumas passagens que recortamos da nossa leitura de *Objeto gritante*, em que a escritora escreve sobre o próprio livro, sobre sua

---

<sup>108</sup> BLANCHOT, 2011b.

<sup>109</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 15.

indecisão e indefinição se aquele material seria, ou não, matéria para um livro. Acompanharemos adiante algumas dessas passagens:

Foi de repente que me dei conta de que estou te escrevendo um livro. Alcancei a pureza de não ter mais estilo. Se for o caso serei tão feliz. A propósito de um ele que estou me lembrando agora e que usa pontuação completamente diferente da minha – digo que a pontuação é a respiração da frase. Escrevo à medida do meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que se tem que ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo.<sup>110</sup>

No trecho acima é possível encontrar um apontamento acerca da incerteza da escritora: se ela voltará ou não à escrita desse livro, que “de repente” se deu conta de estar escrevendo. Em seguida, na mesma página, em trecho totalmente riscado e rasurado pela escritora, lê-se: “Sei que este livro não terá fim. Irei continuando até parar por morte ou por ato de vontade. Dizendo apenas: continua”.<sup>111</sup> Nesse trecho, esbarramos na sensação de infinito que parece marcar a escritora diante de seu datiloscrito, assim como ela se perguntava se aquilo se conformava em um livro, perguntava-se igualmente sobre um possível fim. Vejamos essa próxima passagem, ainda na mesma página:

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora o continua (cortado e escrito: “fim”) – e acabar o que talvez nem venha a ser livro. Porque estou tão aflita? Mesmo para os descrentes há instante do desespero divino: da ausência. Neste mesmo instante estou pedindo que Deus me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Estou precisando da minha própria força.<sup>112</sup>

Além de podermos capturar, pela visão dos datiloscritos, o “ler cortando” que a escritora enuncia em seu Roteiro (a simultaneidade que há no processo), nesse caso, quando ela corta o “continua” e reescreve “fim”, pode-se ler também o que o autor Ram Mandil abordou acerca de *Finnegans Wake*, ao propor a pergunta: como ler um escrito que não se marca como em um lapso, por uma abertura e fechamento? Como ler um escrito que é só abertura? Talvez aqui, com Clarice, pudéssemos tomar essa pergunta também e acompanhar, verificar, que no próprio processo da letra algo do infinito da obra já se presentificava.

É interessante acompanhar como esse elemento que atravessa o datiloscrito, e a movência contínua que nele já se imprime, ganha uma outra forma em *Água viva*, tendo sido incorporado no escrito, constituindo seu corpo-poema. Para não deixarmos essa transposição apenas como alusão, vejamos como se encerra o livro *Água viva*:

<sup>110</sup> LISPECTOR, 1971, p. 30.

<sup>111</sup> LISPECTOR, 1971, p. 30.

<sup>112</sup> LISPECTOR, 1971, p. 30.

Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço.

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar a uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.

Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.

O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.<sup>113</sup>

Acompanhemos mais um trecho que recortamos de *Objeto gritante*, ele é mais longo, mas é necessário que se encontre na íntegra, pois mostra uma conexão não apenas com a questão do livro que estamos tratando, mas também do escrever para jornal, sobre a escrita em si, e ainda, a respeito da maneira como a escritora pensava o método de escritura:

Escrever para jornal não é tão impossível; é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor em relação ao jornal não tem vontade nem tempo de se aprofundar.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.

Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando eu era pequena mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever vi-me de repente num vácuo. E nesse mesmo vácuo não havia quem pudesse me ajudar.

Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever que pena eu não a ter conservado: rasguei, como tenho vontade de rasgar este livro, desprezando todo um esforço sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar pelo momento melhor porque esse simplesmente não vinha. (acrescentado): Pintar e escrever sempre me foi difícil, embora (este livro não, vem aos fluxos) embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.<sup>114</sup>

A partir do trecho acima pode-se fazer uma ligação com o que apontamos na apresentação deste trabalho com relação a forma como Clarice Lispector escrevia sobre a humildade como técnica, em que ela diz que é apenas *não tentando apreender a coisa totalmente que se pode aproximar dela, caso contrário, ela escapa*. Nesse trecho, Clarice Lispector escreve, estabelecendo uma diferença entre o escrever para jornal e o escrever o que pode ser um livro (lembramos que, nesse caso, um anti-livro, um livro que não responde às regras de gêneros e às escolas literárias), que escrever para jornal é leve, e que escrever o que pode vir a ser um livro exige força. Assim, ela diz da *invenção* do método e se inclui como

<sup>113</sup> LISPECTOR, 2019, 95.

<sup>114</sup> LISPECTOR, 1971, p. 145, grifo nosso.

uma das que teve que inventar o próprio método sozinha: “tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade”. Ainda sobre o método, a frase “Comecei, e nem sequer era pelo começo” é bastante curiosa, pois é isso que vamos acompanhando no processo de Clarice com a letra: não há uma ordenação racional, como escreve: “os papéis se juntavam um ao outro”.

Nesse ponto, pode-se fazer mais uma conexão com o Roteiro e retomar dois dos tópicos que ela escreve: *esperar o enredo*, *escrever sem prêmio*, pois parece que esses dois tópicos dizem respeito ao difícil a que ela se refere no próprio processo, ao esforço sobre-humano que se emprega. Parece-nos que a escritora, ao referir-se ao esforço, a dor, refere-se a esse interminável que já se presentificava logo no início do seu trabalho com a letra, e que, como ela escreve, fazia sentir vontade de rasgar o que se escreveu ali naquelas páginas.

A respeito dessa dor implicada no processo e a inspiração sob a qual ela se submete ao escrever, lê-se a seguinte passagem de *Objeto gritante*:

Não vê que isto aqui é como um filho nascendo? Dói. Mas se não houvesse a dor como se sentiria a não-dor? Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é *uma lenta e lenta dor boa*. É o espreguiçamento amplo e amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. É tão bom ser cheia de sangue. É tão bom bocejar: entra ar e ar e ar. O ar sem vento é “it”. Com vento já é um “ele” ou uma “ela”. Desculpem: só sei escrever em profunda inspiração. É meu desafio. Se eu tivesse que me esforçar para escrever ia ficar tão triste. Às vezes sou obrigada a tomar um tranquilizante por não aguentar a força da inspiração.<sup>115</sup>

A escritora aproxima a dor da criação à dor do parto: “Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói”. E em seguida completa: “Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa.” Ao aproximar, assim, a dor do processo, do nascimento, da criação, a uma lenta dor boa, conseguimos, em provisão, retomar uma frase que a autora inclui (ou deixa permanecer) em *Água viva* quando escreve: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser”.<sup>116</sup>

Em outro trecho, além de retomar a dimensão da força da inspiração que chega a ser dolorosa, ela faz referência, também, à crítica e diz que a dor se mistura no processo e vira alegria:

Hão de me perguntar: como escrever sem cultura? Vou ensinar a escrever, é tão fácil: é só ir falando. Basta isso.  
Esta crítica tem que ser complacente, porque se fosse aguda demais isso talvez me fizesse nunca mais escrever. Mas eu queria escrever, algum dia talvez. Embora sentindo que seria de um jeito diferente do meu antigo: diferente em quê? Não me interessa. Minha auto-crítica a certas coisas que escrevo, não importa no caso se

<sup>115</sup> LISPECTOR, 1971, p. 42.

<sup>116</sup> LISPECTOR, 2019, p. 37.

boas ou más, é: falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria, e a alegria chega a ser dolorosa – pois esse ponto é o aguilhão da vida.<sup>117</sup>

Além dos aspectos acima citados que estão contidos no trecho, é interessante notar essa aproximação que a escritora faz entre a escrita e a fala, ao tomar a pergunta: “como escrever sem cultura?” E ela mesma responde: “é tão fácil: é só ir falando.”. Essa dimensão da fala, que parece atravessar o livro *Água viva*, pode ser pensada, e discutiremos em maior profundidade a respeito dela em nosso terceiro capítulo, como uma escrita de alíngua, que se apresenta mais por suas ressonâncias, ritmo, do que por uma mensagem que estaria ali para ser interpretada. Outra hipótese é a de que Clarice Lispector, com seu escrito, alcançou uma escrita do objeto voz, em sua pura perda, o que nos remete mais uma vez a essa dimensão da fala.

No trecho acima ainda encontramos referência da escritora à crítica, dizendo que esta deve ser complacente pois, se fosse aguda demais, talvez isso fizesse com que ela nunca mais escrevesse. Tal afirmação conecta-nos com outro dos tópicos listados em seu Roteiro: *abolir a crítica que seca tudo*. E então se pode pensar que ela se refere tanto a crítica literária como a essa autocrítica mencionada, Clarice Lispector escreve: “minha auto-crítica (...) é: falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria.” Dessa maneira, ela retoma a alegria difícil e dolorosa que quando é *alegria de nascimento* não se retém às críticas. Vejamos como este elemento (re)aparece, (re)emerge, em *Água viva* em sua primeira página, em seu “começo”:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.<sup>118</sup>

Sigamos mais um pouco, atentando-nos a esses momentos que se incluem em *Objeto gritante* (e que, no terceiro capítulo, poder-se-á acompanhar como eles vão se transpondo em poema), em que a escritora escreve – e diz – sobre suas dúvidas acerca da força, do fôlego, da sua capacidade de seguir com aquela escrita que, como já pudemos ver até aqui, é de uma escrita que é vida, uma vida que é escrita, em um entrelaçamento contínuo e próximo:

Oh como tudo é incerto. E no entanto dentro da Ordem. Não sei sequer o que vou escrever na frase seguinte. A verdade última a gente nunca diz. Quem sabe da verdade que venha então. [Acréscitado em manuscrito]: E fale. Ouviremos contritos.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> LISPECTOR, 1971, p. 161.

<sup>118</sup> LISPECTOR, 2019, p. 9.

<sup>119</sup> LISPECTOR, 1971, p. 43.

Quando lê-se essa Ordem, assim em letra maiúscula, pode-se pensar em uma confiança que a escritora depositava justamente nessa dimensão da linguagem da qual ela dá testemunhos de que a atravessava e que não se encerrava em uma lógica apreensível ou demonstrável: é de um atravessamento real que se trata, desse real que se apresenta quando não mais se está frente a um Outro absoluto, e sim barrado. Essa opacidade que a atravessa no momento de escrever, na relação com a escrita, e que está presente na língua mesma, não raras vezes Clarice Lispector se refere a si própria como sendo o segredo, o mistério.

Vejamos como ela diz desse segredo, aproximando-o ao inexplicável:

Tudo isso eu não entendia. Que coragem a de deixar inexplicado o que é inexplicável. É coragem de viver: Deixo oculto o que precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo. Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. Não. Não consegui morrer. Termino aqui este objeto-livro [acrescentado: esta “coisa-livro”] por ato voluntário? Ainda não. É que sou dona de inconsciente *vastíssimo e concentrado e sem hiato*. Isto dá-me a íntima saúde perfeita de Deus. (...) Isto que estou escrevendo é contralto. [Acrescentado de forma manuscrita a seguinte frase: Li que a angústia é a vertigem da liberdade]. Estou agora tendo esta vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Que eu saiba nunca vi ninguém escrevendo deste modo. O que me deixa solitária. Mas vou e rezo e *minha liberdade é regida pela Ordem* – já estou sem medo. *O que me guia é apenas um senso de pesquisa e de descoberta*. Não de sintaxe pela sintaxe em si. Porém da sintaxe aproximando-se tanto quanto possível e *aproximando-me do que está atrás do pensamento*. Pensando melhor: nunca escolhi sintaxe e nunca linguagem. *O que fiz apenas foi ir me obedecendo.*<sup>120</sup>

No trecho acima, deparamo-nos novamente com algo que está em ressonância com o que apresentamos no início da seção com uma passagem de Barthes a respeito do método que, quando se trata de escritura, é apenas um modo da linguagem não se esquecer de si mesma, vejamos: “Que coragem a de deixar inexplicado o que é inexplicável. É coragem de viver. Deixo oculto o que precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo”. Pode-se lembrar, também, de que quando Clarice Lispector coloca em primeiro plano essa ilegibilidade, esse elemento oculto como aquilo que deve irradiar-se em seu escrito, é aí que ela aponta para o fato de o texto, o livro em questão, ser um texto de gozo, em que o gozo do corpo do escritor se inscreve pelo seu gesto. Além disso, podemos ver alguns elementos de interrupção do fluxo da escrita: “Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. Não. Não consegui morrer”.

Outro elemento encontrado neste mesmo trecho é uma interrogação da escritora sobre a interrupção, ou continuidade, da escrita do possível livro: “Termino aqui este objeto-livro [acrescentado: esta “coisa-livro”] por ato voluntário? Ainda não. É que sou dona de inconsciente *vastíssimo e concentrado e sem hiato*”. Ainda nesta passagem, pode-se captar –

---

<sup>120</sup> LISPECTOR, 1971, p. 44.

se quisermos usar essa palavra – o método (como caminho, como referência para se exercer o desvio) de Clarice Lispector em consonância ao que ela propõe em seu Roteiro: “minha liberdade é regida pela Ordem, o que me guia é apenas um senso de pesquisa e de descoberta. Não de sintaxe pela sintaxe em si. Porém da sintaxe aproximando-se tanto quanto possível e *aproximando-me do que está atrás do pensamento*. Pensando melhor: nunca escolhi sintaxe e nunca linguagem. *O que fiz apenas foi ir me obedecendo*”:

Estou à procura de um livro para ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como a um rosto sem traços. Não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe, às vezes penso-sinto que estou à procura de um livro que eu mesma escreverei. Mas faço tantas fantasias: eu o estaria lendo e de súbito, a uma frase lida, com lágrimas nos olhos diria em êxtase de dor e de enfim libertação: “Mas é que eu não sabia que se pode tudo, meu Deus.”<sup>121</sup>

Outro ponto importante extraído da leitura que realizamos de *Objeto gritante* é de que, assim como há momentos em que são vistas alterações dos vocábulos *escritora* para *pintora*, há momentos em que se verifica o processo contrário, e outros, ainda, em que é possível observar a somatória dos dois termos, assim: *escritora* e *pintora* ou com o uso concomitante dos verbos *escrever* e *pintar*. Se quisermos encontrar um índice convergente para a análise, não devemos esquecer do que aí se conforma como um biografema da escritora: nessa mesma época ela estava pintando quadros, inclusive, durante o passeio realizado pelas crônicas com datas próximas à escrita/trabalho de *Objeto gritante*, é possível perceber que Clarice Lispector se interessava muito pelo processo criativo de pintores e artistas.<sup>122</sup>

Se levarmos em conta o que já estava contido em *Objeto gritante*, os trechos que a escritora tratava sobre o escrever e sobre a criação artística pode-se ver uma concentração no pintar, mas, levando em consideração o interesse da escritora pela arte de um modo geral, pode-se pensar, aqui, na criação artística de maneira mais abrangente. E, se retomarmos, com atenção, o que se encontra no Roteiro, pode-se ler que ali há o grão do desejo do livro por-vir, do livro por-vir que se abre em livro-poema *água viva*.

Contudo, esse grão de desejo que encontramos no Roteiro, apresenta-se por lermos, ali, uma maneira de desfazimento da forma – como uma faca que, ao passar nos caminhos, persegue sempre o mesmo rumo e desbasta tanto que, no fim, só resta o risco (ou, quando se trata de uma costura, e a costureira precisa desfazer uma parte do tecido, busca reencontrar a trama, o fio mínimo que a tece): uma maneira de suspender a matéria que estava então

---

<sup>121</sup> LISPECTOR, 1971, s. p.

<sup>122</sup> Tais características podem ser encontradas em crônica de 27 de março de 1971, intitulada “*Criar um quadro é criar um mundo novo*” e outra, publicada em 3 de março de 1973, intitulada “*Mário Cravo*”, incluídas no volume *Todas as crônicas* (2018), apenas a título de exemplo.



contida, e ler. Afinal, o poema, não podemos esquecer, é o que passa, mas é também aquilo que resta.

No próximo capítulo deteremo-nos na noção de rasura como operação da letra, como ela opera reduzindo, ao acrescentar *per via de porre*, uma ranhura, que acrescenta cavando outras passagens para a matéria textual. Sigamos, pois, a provisão da forma.

**(Rasurar – cavando passagens)**

*A rasura (...) não busca apagar o que existe, criar o esquecimento sobre o que foi, mas, pelo contrário, pintar o vazio do tempo com algumas cores plenas, passar sobre os furos da memória uma lembrança inventada.*  
Roland Barthes<sup>123</sup>

*A rasura, como nos apresenta Lacan em seu texto Lituraterra (1971), é a sulcagem, a erosão da terra pelo rompimento do que antes era nuvem, semblante. São inscrições que se fazem na terra-corpo pelo escoamento das águas pela precipitação da chuva. O desenho que se vê, que se lê do alto (à distância), está em constante mutação com a criação efetivada pelas sobreposições das marcas, das rasuras.*

*Quando nos detemos a olhar o datiloscrito de Objeto gritante, da escritora Clarice Lispector – apenas olhar –, pois os olhos nesse momento tocam o ilegível, tem-se a sensação de estar olhando a matéria em movimento; a matéria em seu fazimento-desfazimento, sem forma fixa, pois o corpo ainda está sendo escavado, as rasuras ainda estão operando seus traços, a água começa a desviar seus fluxos, mas ainda circula por todos os canais que se sobrepõem.*

*Ao tomarmos o “instante-já” de Clarice como letra, contração, encontramos o movimento contínuo que Água viva transmite. O “instante-já” parece marcar os furos que, depois, são religados com agulha e linha em Água-viva. Roland Barthes, em O rumor da língua, em texto intitulado “A rasura” coloca como epígrafe: “Nunca terei tempo, se tiver de rasurar indefinidamente o que tenho a dizer”. Olhar o escrito de Clarice assim, em formação, é como deparar-se com o infinito da obra, apenas abertura, sem destacamento, apenas ajuntamento e recomeço – sem fim.*

*Acerca desta dimensão temporal implicada no processamento da forma, lê-se, em Barthes:*

o verdadeiro corpo (...) é, afinal, o tempo: esse homem não é talhado com a mesma duração dos outros homens, o tempo é ajustado a ele, ora curto demais quando esquece, ora longo demais quando inventa. Porque esse tempo (...), é preciso lutar contra ele (...). Assim nasce (...) uma palavra denegante cuja função não é negar (...) mas, de modo mais elementar, (...) rasurar continuamente o tempo. A rasura (...) é, entretanto, segunda: o narrador não busca apagar o que existe, criar o esquecimento sobre o que foi, mas, pelo contrário, pintar o vazio do tempo com algumas cores plenas, passar sobre os furos da memória uma lembrança inventada.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> BARTHES, 2012, p. 239.

<sup>124</sup> BARTHES, 2012, p. 239.

## 2 Rasurar – o caminho para o poema passar

*Rasura de traço algum que seja anterior,  
é isso que do litoral faz terra.*  
Jacques Lacan<sup>125</sup>

*A palavra tem que se parecer com a palavra,  
instrumento meu. Ou não sou um escritor?*  
Clarice Lispector<sup>126</sup>

Adentremos, a partir de agora, na *rasura*, adentremos em *Lituraterra*. Como já vínhamos intuindo, o processamento da matéria não se cumpre linearmente, não é feito de fases e nem possui início, meio e fim demarcados. O espaço da obra abre um outro espaço, abre uma outra dobra no tempo, abre-se ao infinito da obra tecido no texto. A rasura, ao inscrever *traços*, cria e traça, por processo de erosão, de sulcagem. Ela revolve a terra-corpo e cria canais sobrepostos. No entanto, esses canais que se sobrepõem não operam apagando os traços antigos, não apagam o que ali já estava, mas, no gesto de suspensão, gesto corporal por excelência, o movimento do corpo, das mãos do escritor, empenha-se inteiramente na incisão, em fazer deitar no chão – o risco, o sulco, o traço – daquilo que não se lê, daquilo que não se traduz. É o deslocamento e o reaparecimento do vazio que causa o movimento capaz de fazer ressurgir em uma nova forma, subtraída da anterior, a partir do gozo que escorre do furo que esse mesmo gesto engendrou, novos traços que fazem a terra.

Para entender o que se passa no ato da escrita, no gesto poético de produção da letra como litoral, que cria traços pela dissolução da matéria que se constituía em nuvem e, depois, chuva de seu rompimento, teremos que realizar uma incursão pela caligrafia chinesa, pelo que ela nos mostra e mostrou a Lacan acerca do gozo (sem fim, sem finalidade), que circula no processamento da letra pela rasura, pelo ravinamento feito pelo deslocamento das águas no solo.

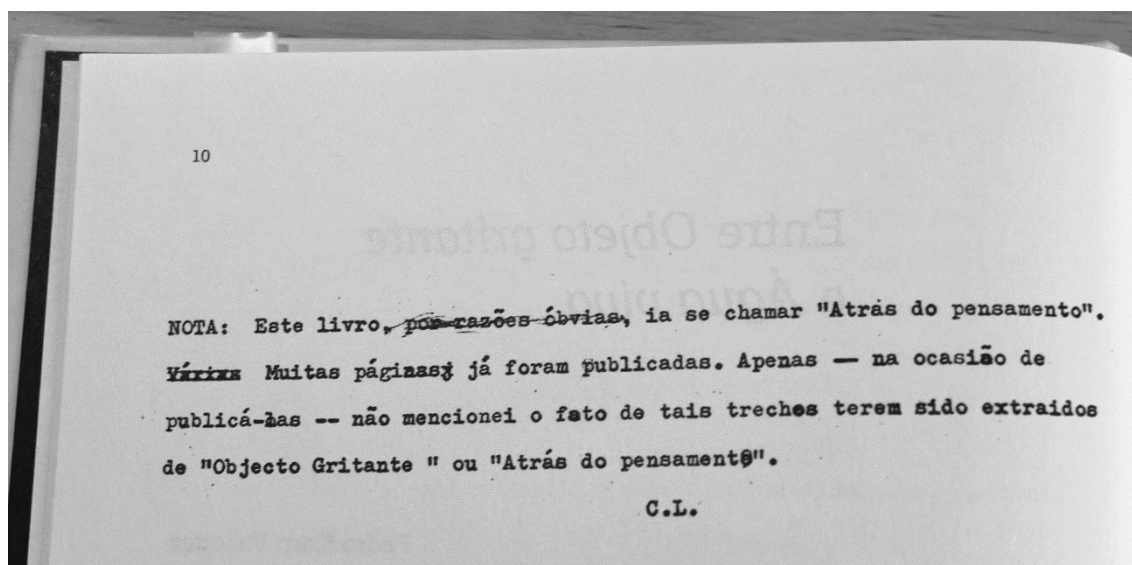
Além disso, iremos acompanhar algumas imagens que pudemos recortar do datiloscrito *Objeto gritante*, em consonância com o que começamos a mostrar no capítulo anterior, o que torna possível ver o processamento da forma e a criação da terra de rasuras em *Água Viva*. Para isso, valer-nos-emos, também, de algumas considerações barthesianas acerca do gesto do corpo e do gozo da escritura.

---

<sup>125</sup> LACAN, 2003, p. 21.

<sup>126</sup> LISPECTOR, 2020.

## 2.1 A letra em Clarice não cessa de se (re)escrever



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s.p.

Se tomarmos o que se sabe sobre as circunstâncias da escrita de *Água viva*<sup>127</sup>, encontraremos um grão do que está em jogo na escritura clariceana. Sabe-se que no período em que Clarice Lispector estava (re)trabalhando o datiloscrito de *Objeto gritante*, ela estava, ao mesmo tempo, escrevendo para o *Jornal do Brasil*, com a publicação de crônicas semanais.

Desde o início dos estudos em torno da obra *Água viva* foi possível localizar trechos que se “repetiam” de forma *quase* igual em crônicas, posteriormente incluídas em *A Descoberta do mundo* e em *Para não esquecer*. O que causava curiosidade a esse respeito era que esses textos<sup>128</sup>, que se dispersavam em outros suportes, pareciam iguais, mas, se lidos atentamente – palavra por palavra – continham pequenas modificações em seu corpo textual. Algumas vezes pode-se ler um enxugamento da forma, outras, um alongamento. Interessa-nos sobremaneira abordar como a escritora trabalha sua escrita e quais efeitos<sup>129</sup> essa forma de operar e trabalhar engendra no objeto-livro *Água viva*.

Em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de dezembro de 1969, incluída no livro *A descoberta do mundo*, intitulada *Forma e conteúdo*, lê-se:

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. *Mas a luta entre a forma e*

<sup>127</sup> Conf. Tese de Doutorado de Maria das Graças Fonseca Andrade, intitulada *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva* (ANDRADE, 2007).

<sup>128</sup> Em *Para não esquecer* lê-se, por exemplo, uma crônica intitulada *Um pintor* (LISPECTOR, 1999b, p. 11) que possui uma semelhança intensa (é *quase* igual) ao trecho de *Água viva* (2020, p. 63).

<sup>129</sup> Sobre o efeito referido, desenvolveremos com mais detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

*o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.<sup>130</sup>*

Encontramos uma ressonância entre o que se escreve na crônica acima e a epígrafe de nossa *Apresentação*<sup>131</sup>, em que Clarice escreve: “nunca tive um só problema de expressão. Meu problema é muito mais grave: de concepção”.<sup>132</sup> Se, com a psicanálise, admitimos que a dimensão pulsional é a dimensão que corporaliza a linguagem no ser falante, como não admitir que há, na escrita clariceana, uma pulsão da escrita<sup>133</sup>?

A pulsão da escrita está em condições de atravessar o corpo e tomar seu lugar no fora, na superfície de letras, na página aberta, porque sempre resta a escrever. Encontramos, nesse resta a escrever, algo próximo ao que apresenta Jacques Lacan em seu *O Seminário, livro 20, mais ainda*, ao formular que:

Não há relação sexual porque o gozo do Outro, tomado como corpo, é sempre inadequado. (...) Parar de não se escrever, não é fórmula adiantada ao acaso. Eu a referi à contingência, ao passo que me comprazi ao necessário como ao que não pára de se escrever, pois o necessário não é o real. (...) De outra parte, eu defini a relação sexual como aquilo que não pára de não se escrever. Aí há impossibilidade. (...) A contingência, eu a encarnei no pára de não se escrever. Pois aí não há outra coisa senão encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual. (...) Ilusão de que algo não somente se articula mas se inscreve, se inscreve no destino de cada um, pelo quê, durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem. O deslocamento da negação, do pára de não se escrever ao não pára de se escrever, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor. Todo amor, por só subsistir pelo pára de não se escrever, tende a fazer passar a negação ao *não pára de se escrever*, não para, não parará.<sup>134</sup>

A impossibilidade, o “não cessa de não se escrever”, é a marca do corte de entrada do ser falante na linguagem, pois é aí, exatamente aí, onde há a falha, a barra, o recalque, que há a impossibilidade de fazer a relação sexual existir e, por isso, estamos diante da via real que se abre. Mas, se a impossibilidade existe e demarca o real, é a contingência do encontro amoroso, a ilusão que ocorre por um instante de que a relação sexual existe que, com sua

<sup>130</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 254-255, grifo nosso.

<sup>131</sup> Presente na página 15 desta dissertação.

<sup>132</sup> Trecho de *Humildade e técnica*, incluído em *A Descoberta do mundo* (1999a, p. 237).

<sup>133</sup> Para aprofundar sobre a conceitualização em torno da pulsão da escrita, conferir tese de Doutorado de Vânia Baeta, *A luz preferida: a pulsão da escrita* em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux (2006).

<sup>134</sup> LACAN, 1985, p. 197-199.

aparição, pode alçar àquilo que faz a passagem da negação passar do cessa de não se escrever ao necessário: não cessa de se escrever.

Não adentraremos de maneira detalhada na via que encontra, na existência captada na e pela escrita, a dimensão do amor que marca esse encontro: o amor faz a volta a mais, suplementar – realiza a passagem da contingência à necessidade. Isso nos levaria a delongar muito o caminho a que a pesquisa se destina a percorrer. Seguiremos, no entanto, nesse trabalho, não sem os ecos do amor, dessa suplência que sempre está em jogo na escrita, pela via real, existente, disso que se inscreve pela necessidade, pela exigência pulsional da escrita, que em Clarice propõe-se ler como uma letra que *não cessa de se (re)escrever*. Importante dizer que o real a que nos referimos é esse real captado pelo litoral que a letra desenha entre o simbólico e o real.

Parece-nos que o que sempre esteve em jogo para Clarice é a tensão e a dis-tensão impressa na *luta para o conteúdo se formar*. Pois, ainda que o conteúdo, a matéria, esteja no exterior, exige que haja um corpo que a sustente, que lhe sirva de passagem. E esse corpo é, de um lado, o corpo do escritor que veicula a matéria, que se faz passagem para que o real escoe e, de outro, o corpo da letra, *godê sempre pronto a dar acolhida ao gozo*<sup>135</sup>.

Se preferirmos nos expressar nos termos lacanianos do *Seminário 20*, o que esteve sempre em jogo para Clarice foi a luta entre, de um lado, aquilo que exige, por estar implicado com o *não cessa de se escrever*, o necessário e o impossível, o *não cessa de não se escrever*; e, de outro lado, a exigência do *encontro*, da contingência, do *cessa de não se escrever*, da forma que sustente o real em jogo na produção da letra.

O trabalho de escrita que pudemos acompanhar, a partir da leitura dos datiloscritos de *Objeto gritante*, leva-nos ainda a uma outra hipótese: Clarice Lispector lidava simultaneamente com o que há de contingente na aparição, aquilo que se erige no fora e atravessa o corpo atingindo o papel e, simultaneamente, com um trabalho de edição. Ela permanecia próxima aos seus escritos (poderíamos dizer, em uma relação de transferência) e modificava-os, movia-os de acordo com a exigência da forma. Ao rasurar o escrito, a escritora recria a escrita, recria a forma, modifica o corpo da letra.

A partir da passagem recortada do *Seminário Mais, ainda*, de Lacan, podemos nos aproximar do teor da escrita clariceana. Uma escrita que, ao alçar-se à necessidade, como uma exigência – está – como contingência, surpresa – sempre cavando e escavando – virando em *lituraterra*.

---

<sup>135</sup> LACAN, 2003, p. 25.

Em entrevista concedida à Revista Veja, em 30 de julho de 1975, ao ser perguntada pela repórter Isa Cambará: “Será verdade que, recentemente, a senhora pensou em parar de escrever?”, Clarice responde:

Realmente, há pouco tempo resolvi parar por um longo período ou, talvez, para sempre. *Mas a vontade vem quando eu menos espero*. Então, me surgiu a idéia de uma personagem tão forte, tão mais forte do que o meu desejo de não escrever, que comecei a trabalhar um longo conto. Ainda inacabado, por preguiça.<sup>136</sup>

Isa Cambará questiona em seguida: “A ideia de abandonar a literatura tinha sido uma atitude pensada ou uma decisão de momento?”, a escritora então responde:

Foi uma coisa muito pensada. Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. *E eu só gosto de escrever quando me surpreendo*. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda: quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo esse preceito.<sup>137</sup>

A frase dita por Clarice em entrevista concedida à Revista Veja: *eu só gosto de escrever quando me surpreendo* cria uma teia com o que Clarice escreve sobre a indivisibilidade que há entre forma e conteúdo e sua relação com a concepção da escrita. Pois, como a própria escritora diz, *o conteúdo luta por se formar* e essa luta está no próprio pensamento, em sua emergência. Por isso, não é uma atividade que se exerce seguindo padrões e normas rígidas, é uma atividade que necessariamente inclui o ritmo do corpo, o ritmo pulsional que se forma entre aquilo que surge no pensamento e aquilo que se transpõe desse pensamento para a escrita.

Acompanhemos, então, alguns trechos da palestra intitulada por Clarice como *Literatura de vanguarda no Brasil*, proferida na Universidade do Texas, em que ela aborda o escrever e as posições que defenderia ao longo da vida:

Apesar de ocupada, desde que eu me conheço, com o escrever – eu já escrevia quando tinha sete anos de idade –, apesar disso, infelizmente faltou-me encarar também a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. *Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós, os escritores, fazemos*. E pensar agora em termos de literatura no que nós fazemos e vivemos, foi para mim uma experiência nova. (...) Talvez o que estou fazendo nesta palestra seja o que se chama de “abrir uma porta aberta”. Só que para mim era fechada. (...) Vanguarda seria, também para mim, é claro, experimentação. (...) O que me confundiu um pouco a respeito de vanguarda como experimentação, é que toda verdadeira arte é também uma experimentação, e, lamento contrariar muitos, *toda verdadeira vida é experimentação*, ninguém escapa.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> LISPECTOR, 1975, p. 88, grifo nosso.

<sup>137</sup> LISPECTOR, 1975, p. 88, grifo nosso.

<sup>138</sup> LISPECTOR, 2005, p. 96-97, grifo nosso.

Esse trecho da palestra de Clarice Lispector guarda uma ressonância com a formulação barthesiana feita em *Aula*, quando ele afirma:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: *a prática de escrever*. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser (desviada): não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto.<sup>139</sup>

Pode-se pensar a literatura em uma tripla ressonância: com Clarice, a literatura é *aquilo que nós escritores fazemos*; com Barthes, a literatura é a prática de escrever, é o texto; e, com Lacan, podemos aproximar-nos da literatura como prática da letra.

Segundo o psicanalista, em seu texto *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein*:

apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, (...) *a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição*, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, *que em sua matéria o artista sempre o precede* e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. (...) *Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente* é tudo que darei testemunho ao lhe prestar homenagem.<sup>140</sup>

O texto citado acima, do qual extraímos essa citação do psicanalista Jacques Lacan, trata de uma obra da escritora francesa Marguerite Duras. Não nos deteremos na exposição de toda a elaboração que se extrai desse texto lacaniano, mas reteremos o essencial que nos ajuda a avançar no pensamento que torna tangível uma aproximação entre o campo da literatura e o da psicanálise.

Nesse texto, Lacan expõe que, na escrita do livro *O arrebatamento de Lol. V. Stein* de Marguerite Duras, nem ela mesma sabe dizer de onde vem sua personagem Lol. E afirma que, se nem ela tem ciência disso, ele não pode tirar vantagem da sua posição de psicanalista para bancar aquele que poderia vir a desvelar a origem daquela criação. Lacan mostra que o interesse do psicanalista em uma obra literária se atém à maneira como a criação expõe, contorna com a matéria da palavra, o irrepresentável, o vazio. Nesta *Homenagem à Marguerite Duras* ele transmite a orientação de que os psicanalistas que desejam se aproximar de uma obra literária se mantenham em posição de deixarem-se atravessar pelo irrepresentável mostrado e capturado na obra. Como aquele que, por estar posicionado diante

<sup>139</sup> BARTHES, 2007, p. 16, grifo nosso.

<sup>140</sup> LACAN, 2003, p. 200, grifo nosso.



da opacidade do texto, está em posição de ser tocado pelo ilegível, de ler algo daquilo que não se escreve. Nas palavras de Érik Porge, em seu livro *O arrebatamento de Lacan*:

Na *Homenagem*, a letra é “o verdadeiro sujeito” do texto como a carta no seminário sobre *A carta roubada*. Mas, diferentemente desse último, é de forma bem mais frontal, e sobretudo através de relações ternárias – nas quais o próprio Lacan se inclui, explicitamente, como objeto. Por outro lado, já não há referência à intersubjetividade dos sujeitos. Mesmo se Lacan leva em conta as relações entre os personagens do romance, eles não entram nem num vínculo intersubjetivo, nem num vínculo extrassubjetivo. O sujeito é “desenlameado” do subjetivo. Só há um único sujeito, o da fantasia de Lol V. Stein, identificado à dinâmica de um plano projetivo (um nó que se faz e se desfaz), dinâmica que repercute no próprio estilo do artigo de Lacan – o que é coerente com o fato de que ele se inclui ali. O ser a três é o de Lol, em relação ao qual os outros personagens do romance desempenham as suas partes segundo uma temporalidade lógica de olhares que determina lugares distintos. Mas, entre eles, nem se trata tanto de repetição de cenas – como em *A carta roubada* –, mas de um nó que se faz, se desfaz, se refaz. É nesse nó, e em seu redobramento – pelo fato da implicação de Lacan num novo ternário –, que *a letra como objeto* é tomada verdadeiramente como o sujeito da *Homenagem*. (...) Deve haver uma concordância entre o objeto do qual o psicanalista trata e a forma de falar dele. Explicando-se a respeito de seu método de ensino intrigante, Lacan aventa que, “em sua essência, esse método não se distingue do objeto abordado.”<sup>141</sup>

A passagem acima foi extraída do capítulo de livro de Érik Porge intitulado *A letra a três*. Ele procede o capítulo intitulado *Uma carta sempre chega a seu destino*, que trata sobre a formulação lacaniana sobre a letra, contidas no *O Seminário sobre “A Carta roubada”*, primeiro texto do volume *Escritos* de Jacques Lacan. Nesse trabalho, Lacan vale-se da dupla acepção da palavra *lettre* em francês, que pode significar letra e carta, ele efetua uma leitura do conto *A carta roubada* de Edgar Alain Poe.

O ser a três, ao qual Porge se refere, é o ternário que ocorre entre os olhares e posições das personagens do livro em relação à fantasia de Lol, único sujeito da narrativa. O ser a três e a letra a três não são a mesma coisa, é preciso discerni-los. O primeiro constitui a fantasia de Lol, e a segunda diz da dinâmica que se estabelece com a inclusão daquele que lê como objeto *a*, na dinâmica de atamento e reatamento dos nós, formando a letra a três. É a respeito dessa inclusão do leitor, apontada por Porge, que termina por ressoar na forma de falar do objeto, pelo fato da letra se incorporar como verdadeiro sujeito do texto, que privilegiaremos nossa aproximação à *Água viva* com a psicanálise.

Interessa-nos mostrar o rigor que está implicado e impresso na produção da letra de Clarice e a maneira como essa letra transmite e exige uma leitura que seja fiel ao real por ela veiculado. Não se pode esquecer, também, do chamado lançado por Jacques Lacan na abertura de seu *Escritos*, em que ele declara: “Queremos, com o percurso de que estes textos

<sup>141</sup> PORGE, 2019, p. 161-163, grifo nosso.

são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si”.<sup>142</sup>

Voltemos a discussão acerca da *forma* tratada por Clarice nos dois textos<sup>143</sup>. Para Barthes, “as forças de liberdade que residem na literatura (...) dependem do trabalho de deslocamento que ele [o escritor] exerce sobre a língua (...), é uma responsabilidade da forma”.<sup>144</sup> Um pouco adiante, ainda em sua *Aula*, Barthes afirma que: “a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real (...) e por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega”.<sup>145</sup>

Quando Barthes aborda o trabalho de deslocamento que o escritor exerce sobre a língua e retoma a responsabilidade da forma aí incluída encontram-se, mais uma vez, ressonâncias com o que Clarice está esboçando ao pensar a vanguarda literária no Brasil. Nas palavras da escritora:

Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda “*pensarmos*” a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; *numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma* (...). Quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante. Eu não saberia, por exemplo, dizer se Guimarães Rosa é considerado estritamente de vanguarda ou se, como dizem vários, ele representa mais propriamente o que se chama de renovação do romance. Para mim ele é vanguarda. *Pois criou uma linguagem* que é subjacente à nossa, algumas vezes como se fosse um *substrato de nossa língua*, e que, por isso mesmo, na sua aparente estranheza, nós reconhecemos como tocando na nossa maior intimidade. Ele é de vanguarda porque se adiantou e precipitou nossa consciência de uma verdade que não é apenas linguística, mas da pessoa brasileira.<sup>146</sup>

Em *Literatura de vanguarda*, Clarice Lispector apresenta, em acordo com aquilo que também é apontado por Roland Barthes que a matéria da literatura é o real da língua e o trabalho do escritor realiza-se sobre matéria resistente, porque real; ele trabalha com a letra, com a insistência de dar forma adequada àquilo que, existindo, ainda não recebeu sua forma “adequada e às vezes única”. Um trabalho delicado e demorado que, para realizar-se e criar algum deslocamento, demanda que o próprio escritor se trabalhe como pessoa. Lê-se em Clarice a radicalidade que ela atribui à experiência com a letra, com a palavra poética.

<sup>142</sup> LACAN, 1998, p. 11.

<sup>143</sup> A saber: *Forma e conteúdo e Literatura de vanguarda no Brasil*.

<sup>144</sup> BARTHES, 2007, p. 16-17.

<sup>145</sup> BARTHES, 2007, p. 17-18.

<sup>146</sup> LISPECTOR, 2005, p. 106-107, grifo nosso.

Acompanhemos mais um pouco as palavras da escritora acerca do que ela pensava sobre a matéria de escrever:

(...) percebi que minha dificuldade sobre a matéria era muito mais funda. É que eu estava lidando com um assunto que é afim a suas palavras cujo significado nunca tivera muito sentido para mim: refiro-me à expressão “fundo e forma”. São palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão “forma-fundo” sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc. Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, como por exemplo, se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõem-se de duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades (...). Mas “inovação de forma” podia então implicar conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? qual é a existência que é anterior à própria existência?<sup>147</sup>

Nesse trecho, é possível ler a maneira como Clarice se posiciona avessa a uma suposta divisão entre fundo e forma. Ela sugere, na contramão disso, uma indivisibilidade, inseparabilidade entre forma e conteúdo ao dizer: “ora, um fio de cabelo não tem metades”. É interessante acompanhar esse pensamento da escritora em torno da palavra, pois ele aparece em *Água viva*, por exemplo, quando lê-se: “escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?”.<sup>148</sup> E ainda, fazendo eco às palavras da própria escritora na passagem acima: “que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? qual é a existência que é anterior à própria existência?” Levanto a hipótese de que há uma marca estilística de Clarice Lispector nesse pensamento que se esboça em *Literatura de vanguarda no Brasil*, algo que, de alguma forma, atravessa toda a sua obra, pois diz sobre a maneira como ela pensa a escrita e o trabalho do escritor.

## 2.2 A barra, a falha: a substância lenhosa da língua

Giorgio Agamben em *Ideia da prosa*, ao atravessar o *limiar* de entrada do seu ensaio, que é composto por pequenos fragmentos intitulados de *ideias*, começa com a *ideia da matéria*:

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa,

<sup>147</sup> LISPECTOR, 2005, p. 98.

<sup>148</sup> LISPECTOR, 2020, p. 12.

de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras (...). Aquele que, neste sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta *substância lenhosa da língua*, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações.<sup>149</sup>

Agamben sugere que há uma coincidência entre o limite da linguagem e a abertura à matéria da palavra. Ali onde se encerra a possibilidade da representação, começam as palavras que dizem aquilo que apenas se diz por ser tocado. Não seria esse limite da linguagem a que se refere Agamben, o limiar de entrada que colocou, e continua a colocar, vários escritores a se dedicarem ao duro desejo de seguir (es)cavando com letras o real? Se pensarmos com Lacan em seu *O seminário livro 20, mais ainda* na lição *A função do escrito*: “a barra é precisamente o ponto onde, em qualquer uso da língua, se dá a oportunidade de que se produza o escrito”.<sup>150</sup> A escrita não seria um modo de transpassar a barra, incluindo-a, por nela se sustentar? A esse respeito lê-se, com Lucia Castello Branco, em texto *sobre a barra da escrita* que:

A escrita, essa matéria de letras que se escrevem sobre a barra, que tem como suporte uma superfície barrada, a escrita “vem como o vento, nua, é de tinta”, e passa. Passa, mas, passando, barra. A escrita barra, porque, contendo, é capaz de barrar o desejo de tudo conter. Nesse sentido a escrita corta, e não são poucos os que, atravessados pela escrita, testemunham seus efeitos de corte.<sup>151</sup>

A escrita pensada a partir da barra, que a sustenta ao mesmo tempo que a limita, leva-nos a pensar nesse duplo corte que ela opera: não apenas no corpo textual – ao responder ao limite que a circunscreve, mas como corte que atravessa o corpo do escritor e do leitor em sua passagem.

Em seu *O Seminário, livro 16, de um Outro ao outro*, Lacan enuncia o aforismo *não há relação sexual*, que aparece ao longo de seu ensino, da seguinte maneira:

não há união do homem e da mulher sem que a castração *a)* determine, a título de fantasia, a realidade do parceiro em que ela é impossível, *b)* e sem que ela, a castração, entre em jogo nessa espécie de receptação *que a* instaura como verdade no parceiro a quem ela é realmente poupada, salvo por um excesso accidental. Num, a impossibilidade da efetuação da castração vem colocar-se como determinante de sua realidade, enquanto, no outro, o pior com que a castração o ameaça como possível não precisa acontecer para ser verdadeiro.<sup>152</sup>

Lê-se acima a forma como se inscreve a impossibilidade de escrita da relação entre os sexos e a maneira como cada lado, lado masculino e lado feminino, experimenta “essa

<sup>149</sup> AGAMBEN, 1999, p. 29.

<sup>150</sup> LACAN, 1985, p. 48.

<sup>151</sup> CASTELLO BRANCO, 2011, p. 89.

<sup>152</sup> LACAN, 2008, p. 12.

realidade”. Não há proporção entre os sexos, não há complementaridade desde que se opera a castração.

Nessa passagem, é interessante notar como a impossibilidade da relação sexual recorta e delimita uma modalidade diferente de encontro sintomático com o parceiro sexual para cada um dos lados. Deter-nos-emos aqui em localizar quais consequências são possíveis entrever entre essa falha, essa impossibilidade da relação sexual se escrever e a função do escrito que daí se depreende. De início, podemos localizar que essa falha, essa barra, se inscreve no lugar do Outro (A):

Portanto, não fiz uso estrito da letra quando disse que o lugar do Outro se simbolizava pela letra A. Por outro lado, eu o marquei duplicando-o com esse S que aqui quer dizer significante, significante do A no que ele é barrado – S(A/). Com isto ajuntei uma dimensão a esse lugar do A, mostrando que, como lugar, ele não se aguenta, que ali há uma falha, um furo, uma perda. O objeto *a* vem funcionar em relação a essa perda. Aí está algo de completamente essencial à função da linguagem.<sup>153</sup>

Se pensarmos com Lacan que a falha, o furo, está no campo do Outro (A), pode-se inferir também, a partir do trecho acima, que é essa mesma falha que engendra a perda e produz, em seu corte, o objeto *a*:

Mas (...) ela [a barra] só tem suporte na escrita, no que a relação sexual não se pode escrever. Tudo o que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita.<sup>154</sup>

Vejamos ao que a construção de Lacan nos leva: a escrita como efeito de discurso se tece justamente, pelo suporte da barra, em que ela só pode passar, e por isso se efetivar, por topar a falha que a impossibilita de realizar/escrever a relação sexual como tal. Ou pelas palavras e leitura de Lucia Castello Branco, a escrita como efeito de discurso: “é também “fato de” (“a escrita é fato de discurso”) ou ainda “é feito de” (“a escrita é feita de discurso”), como o próprio Lacan gosta de fazer deslizar, por associação, o significante *feito*, no decorrer de todo esse seminário”.<sup>155</sup> E Lucia Castello Branco segue, em seu texto, colocando uma pergunta que guarda ressonâncias com o que estamos propondo pensar:

Ora, o que é um efeito? É o “resultado”, é o “produto de uma causa”, o Aurélio nos informa, mas é também uma “realização”, um “fim”, um “destino”, uma “eficácia”. (...) A escrita é um resultado eficaz de discurso. (...) Como é possível àquilo que é resto, que é resultado de uma operação que, não raro, subtrai, ser capaz de alguma eficácia? (...) Arrisquemos, então, uma hipótese: a de que a alguns escritores (...) é dada chance de, através do arranjo de letras que constitui a escrita, produzir um *pas*

<sup>153</sup> LACAN, 1985, p. 41.

<sup>154</sup> LACAN, 1985, p. 49.

<sup>155</sup> CASTELLO BRANCO, 2011, p. 156.

*de sens.* Às vezes um verdadeiro passo de sentido, que reescreve todo o sentido de uma escrita e de uma vida.<sup>156</sup>

Sobre o *passo de sentido*, detenhamo-nos um pouco, pois não parece ser outra operação que entrevemos na produção do escrito de Clarice Lispector. O escrito aparece como segundo em relação à função da linguagem por apoiar-se na letra, e não no significante. Ele é feito para ser lido literalmente e não compreendido<sup>157</sup>. Assim, o rompimento do semblante efetuado pela leitura e a chuva de significantes que escorre deste furo engendram um traço que ainda não havia realizado inscrição. A leitura que se apoia na letra opera, pois, subtraindo o sentido (*pas de sens*) que se imiscuía na cadeia significante e que cristalizava o sujeito com seu significado. O discurso psicanalítico, tomado por esse viés, produz efeitos de escrita, de abertura de espaço, ali onde antes o vazio da causa estava obstruído pela cristalização do sentido. Ao suspender o sentido pela leitura, produz-se um passo de sentido, pois há abertura do espaço para a inscrição do traço, que só se marca por deixar aparecer a perda que surge na emergência do sujeito.

Lacan, em seu *O seminário, livro 16*, diz que o que se lê é o fora-de-sentido dos ditos. A associação livre, que jaz como regra para a instauração e funcionamento do discurso psicanalítico, possui uma regulação que não responde à ordem do sentido. Lacan localiza a maneira como o discurso opera. Ele mostra que a orientação da leitura se dá em direção à causa e não à regra como se poderia supor em uma primeira visada:

É somente na medida do fora-de-sentido dos ditos – e não do sentido, como se costuma imaginar e como supõe toda a fenomenologia – que existo como pensamento. Meu pensamento não é regulável ao meu bel-prazer, acrescentemos ou não o *infelizmente*. Ele é regulado. Em meu ato, não almejo exprimi-lo, mas causá-lo. Porém não se trata do ato, e sim do discurso. *No discurso, não tenho que seguir sua regra, e sim que encontrar sua causa.* No entre-senso – entendam isso, por mais obscuro que possam imaginá-lo – está o ser do pensamento. O que é causa, ao passar pelo meu pensamento, deixa passar aquilo que existiu, pura e simplesmente, como ser. Isso porquê, ali por onde ela passou, ela já é desde sempre passada, produzindo efeitos de pensamento.<sup>158</sup>

Ora, encontramos nesse trecho um apontamento muito preciso de Jacques Lacan a respeito do *pensamento* como *regulado*. Se admitirmos que na escrita há desejo e objeto, não estaria também, o ato da escrita, situado de maneira análoga ao ato do analista? Como o que está em lugar de causar pela leitura que o objeto fale/escreva? Pois o que pode estar em questão em um trabalho de edição textual<sup>159</sup> a não ser o deslocamento de sentido operado pela

<sup>156</sup> CASTELLO BRANCO, 2011, p. 157-158.

<sup>157</sup> Em *A função do escrito* no *seminário 20*, lê-se nas palavras de Jacques Lacan: “A barra, como tudo o que é da escrita, só tem suporte nisto – o escrito, não é algo para ser compreendido.” (1985, p. 48).

<sup>158</sup> LACAN, 2008, p. 13.

<sup>159</sup> Referimos ao trabalho de edição textual realizado em *Objeto gritante*.

produção da letra que, ao término de sua operação, dá a ler a opacidade da escritura de gozo? Se o discurso analítico provoca efeitos de escrita, não estaria a prática da letra confinada com a mesma regulação inconsciente que se apreende pela regra da associação livre? Com esse discurso que alguns anos depois, Lacan denominaria como *um discurso que não fosse semblante*<sup>160</sup>?

Voltemos a pergunta que Clarice Lispector abriu em *Literatura de Vanguarda no Brasil*: “qual é a existência que é anterior à própria existência?”. Segundo o que exprime Lacan na citação acima: *o que é causa, ao passar pelo meu pensamento, deixa passar aquilo que existiu, pura e simplesmente, como ser*. Esta afirmação do psicanalista, nos remete à “coisa” em Clarice. Confina com a letra que a escritora faz mover em seu livro *Água viva*, como invólucro para o vazio, pelas palavras poéticas “it”, “instante-já”, que não podem nunca ser apreendidas totalmente, pois apenas tocam o irrepresentável.

Um pouco adiante, ainda no *Seminário 16*, Lacan aproxima o pensamento à enunciação do dito:

Chove [Il pleut] é um evento do pensamento a cada vez que é enunciado, e o sujeito, a princípio, é esse Il, (...), que ele constitui num certo número de significações. E é por isso que esse Il fica à vontade em toda a sequência. Ao chove [Il pleut], com efeito, vocês podem dar seguimento com chovem verdades primordiais, há um excesso abusivo (...). E por quê? Porque já é feito de significantes. Chove [Il pleut]. O ser do pensamento é a causa de um pensamento como fora-de-sentido. Já era, desde sempre, o ser de um pensamento anterior.<sup>161</sup>

Nesse segmento da fala de Lacan, encontramos menção ao caráter evanescente do dizer. O psicanalista utiliza a expressão em francês *Il pleut* (chove) para mostrar que a circunstância em que o dito emerge no encadeamento associativo da fala, altera a significação da frase, a cada vez em que é enunciado. Isto ocorre pois o registro da fala, na associação livre, é dotado de um trânsito em que o sentido se desloca de uma formulação a outra.

É curioso, e por isso digno de nota, que *Água viva* alcance ao final de seu longo processo de depuração um efeito de poesia, que optamos por nomear como *efeito água viva*. Levanto a hipótese de que a escrita clariceana que lemos em *Objeto gritante* parece em alguns momentos se aproximar de uma escrita em associação livre. Assim como a associação livre que acontece no discurso analítico, a associação livre capturada pela escrita responde ao rigor da linguagem, não sendo, por isso mesmo, tão livre assim quanto se poderia pensar por uma apreensão ingênua. Na folha de rosto do datiloscrito, lê-se abaixo do título *Objeto gritante*, escrito na máquina de escrever: - ~~Monólogo com a vida~~, que foi rasurado e, logo abaixo

---

<sup>160</sup> LACAN, 2009.

<sup>161</sup> LACAN, 2008, p. 13.

escrito à mão: ~~Uma pessoa falando~~, também rasurado. Se em *Objeto gritante* encontramos marcas de uma escrita que se aproxima da fala, em *Água viva* o trabalho exercido ao longo dos anos alcançou uma forma diferente, ainda que guarde ecos da anterior. Mas esse efeito poderia ter se engendrado se por ali não tivesse passado o que fica atrás do *atrás do pensamento*?<sup>162</sup>

Na citação acima, encontramos ressonância com o que Lacan propõe alguns anos mais tarde em *Lituraterra* (1971) quando afirma que a rasura é o que predomina na sua visão do escoamento das águas. Nas palavras do psicanalista: “se é [da ruptura do semblante] que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão, (...) ruptura que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro (...)”.<sup>163</sup> Podemos supor que a nuvem, matéria em suspensão, semblante por excelência, antes de ser furada pelo ato de leitura, deve ter passado pelo pensamento, pois, ao passar, já está em potência de ser enunciada, semi-dita pela linguagem. Ou melhor, ao passar pelo pensamento desenha o invólucro que sem uma leitura que capta o que a palavra não diz, não seria capaz de desenhar a borda entre o simbólico e o real que a causa, não desenharia o litoral da letra. Nas palavras de Lacan: “no ser de um pensamento anterior”, ou com Clarice “atrás do que fica atrás do pensamento”<sup>164</sup> pois, o ser do pensamento é a causa de um pensamento como *fora-de-sentido*. Ou seja, o ser do pensamento faz invólucro para o real, que existe apenas para conter a verdade do seu vazio constituinte, fora-de-sentido.

Não nos apressemos, pois, em acreditar que, o (re)ligamento entre a água da chuva (precipitação) e a água da fonte (dos rios e lagos), como apontado por Lacan em sua teorização em *Lituraterra*, faria com que (re)encontrássemos facilmente uma origem que estaria antes de tudo, porque assim nos enganaríamos. Com a psicanálise, sabe-se que o que há, o que existe desde sempre, é a falha, a perda, a impossibilidade de escrever a relação sexual como tal. E a dura luta a que estão lançados os escritores é a de construir e trabalhar com a *substância lenhosa da língua*, operando o deslocamento de matéria pela letra, pelo processamento exigido para a sua criação – suspensão (leitura), precipitação (queda, perda), rasura (traço, inscrição, escrita).

De outro modo, suprimiríamos o essencial, a saber: há um trabalho que se processa na feitura da letra. Ela só se faz ao romper com o que antes estava cristalizado como semblante, como sentido. E, por isso, é só ao alçar-se ao difícil trabalho de desfazimento do que antes

---

<sup>162</sup> É importante mencionar que, antes do datiloscrito receber o título de *Objeto gritante*, ele intitulava-se *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*.

<sup>163</sup> LACAN, 2003, p. 22.

<sup>164</sup> LISPECTOR, 1998, p. 10.



constituía forma que pode ser (a)colhida em uma nova forma escavada pela rasura na terra. Lacan afirma ainda no seu *Seminário 16*, dois anos antes da publicação de *Lituraterra*, que:

A prática dessa estrutura rechaça qualquer promoção de uma infalibilidade. Ela só se serve, precisamente, da falha, ou melhor, de seu próprio processo. Com efeito, há um processo da falha, e é desse processo que a prática da estrutura se serve, mas só pode servir-se dele ao segui-la, o que não é, de modo algum, ultrapassá-la, a não ser para permitir sua captura na consequência que se cristaliza no ponto exato em que se detém a reprodução do processo. Ou seja, é seu tempo de suspensão que marca seu resultado. É isso que explica, digamos aqui de passagem com um toque discreto, o fato de toda arte ser defeituosa. Ela só ganha força pela reunião daquilo que se cava no ponto em que sua falha se consuma. (...) Ela é a consideração a sério do saber como causa, causa no pensamento.<sup>165</sup>

E mais adiante, na fala proferida no mesmo dia, Lacan diz:

Quando falo do significante, falo de algo opaco. Quando digo que é preciso definir o significante como aquilo que representa um sujeito para outro significante, isso significa que ninguém saberá nada dele, exceto o outro significante. O sujeito, aí, é sufocado, apagado, no instante mesmo em que aparece. (...) O sujeito, seja qual for a forma em que se produza em sua presença, não pode reunir-se em seu representante de significante sem que se produza, na identidade, uma perda, propriamente chamada de objeto *a*. É isso que é designado pela teoria freudiana concernente à repetição. Assim, nada é identificável dessa alguma coisa que é o recurso ao gozo, um recurso no qual, em virtude do sinal, uma outra coisa surge no lugar do gozo, ou seja, o traço que o marca. Nada pode produzir-se aí sem que um objeto seja perdido. (...) Eu, a verdade, escrevi, falo – sou pura articulação emitida para embaraço de vocês. É justamente isso que a verdade pode dizer para nos comover. (...) Nesse nível, o que pode, no Outro, responder ao sujeito? Nada senão aquilo que produz sua consistência e sua ingênua confiança em que ele é como eu. Trata-se, em outras palavras, do que é seu verdadeiro esteio – sua fabricação como objeto *a*. Não há nada diante do sujeito senão ele, o um-a-mais entre tantos outros, e que de modo algum pode responder ao grito da verdade, mas que é, muito precisamente, seu equivalente – o não-gozo, a miséria, o desamparo e a solidão.<sup>166</sup>

Tomemos nota do que Lacan mostra nesses dois recortes, a saber: é justamente pelo saber em fracasso, onde a falha do saber aparece/desponta, que se opera a abertura para que o real se manifeste, se dê a ler. Lacan diz que há um processamento da falha, mas que só se pode servir-se dela justo em seu processamento, ao segui-la – sem ultrapassá-la. Isso quer dizer que há um ponto exato, uma contingência, e que é apenas por essa contingência que se pode operar a captura realizada pela leitura: *na consequência que se cristaliza no ponto exato em que se detém a reprodução do processo*. Não seria aí que incide a leitura como ato do analista, ato da escrita?

A leitura opera como corte ao expor ao repetente que é por outro traço que ele deve passar. Ou, para nos servirmos das palavras de Lacan, é em seu tempo de suspensão [interrogação] que [se] marca seu resultado, pois é pela perda de gozo que se opera na

<sup>165</sup> LACAN, 2008, p. 13-14.

<sup>166</sup> LACAN, 2008, p. 21-24.

suspensão, interrupção de uma via, na interrogação deste mesmo gozo que se suspende, que o corte da leitura faz o furo e marca o traço ausente. Assim pode operar, engendrar o desvio, (re)traçar e deter a reprodução do processo, arrastando a curva no sentido que sua causa solicita: “é isso que explica (...) o fato de toda arte ser defeituosa. Ela só ganha força pela reunião daquilo que se cava no ponto em que sua falha se consuma.”. A leitura, dessa maneira, estaria no lugar de fabricar o objeto *a*, de aprofundar esse real em causa, por cavar no ponto em que sua falha se consuma e pelo corte rigoroso que realiza.

Lacan retoma a noção de saber em fracasso, que está traduzida como saber em xeque, em *Lituraterra*:

Insisto em corrigir meu tiro por um saber em xeque (...), o que não é o xeque, o fracasso, do saber. (...) *A borda do furo no saber, não é isso que ela [a letra] desenha?* E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo? (...) Não se impõe o exame desse primarismo, que nem sequer deve ser suposto, mas do que da linguagem chama/convoca o litoral ao literal. O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formulações 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>167</sup>

Lacan afirma que o processamento da falha, o saber em fracasso não é o mesmo que o fracasso do saber. A letra como litoral, como aquilo que desenha a borda do furo no saber “figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos”<sup>168</sup>, demarca assim o litoral que há entre saber e gozo. Esse furo, essa falha, são produzidos na entrada do ser falante na linguagem, no trauma que se inscreve no choque entre o corpo falante e o significante, instaurando uma marca de gozo ineliminável. Mas se essa falha, essa marca de gozo traumática se inscreve como aquilo que marca a impossibilidade da relação sexual, qual o alcance que encontra a conceitualização da letra nesse momento do ensino lacaniano?

A letra, nesse momento, localiza-se como o que está em condição de fazer a virada do litoral ao literal. Como a psicanálise poderia negar essa falha, se é a partir dela, com ela, que se pôde localizar na *função do escrito*, a função da letra ao pé da letra (literal)?

Pode-se admitir, ao caminhar com Lacan em *A função do escrito*, que a letra “não é de modo algum do mesmo registro, da mesma cepa se vocês me permitem esta expressão, que o significante”.<sup>169</sup> A letra pensada assim tem uma função crucial na interpretação/leitura

---

<sup>167</sup> LACAN, 2003, p. 17-19.

<sup>168</sup> LACAN, 2003, p. 18.

<sup>169</sup> LACAN, 1985, p. 41.

analítica, por fazer avançar o ensino da psicanálise e sua operação de leitura, como um trabalho que inclui a dimensão do gozo, aquele que marca o ser falante em seu encontro com a linguagem.

### 2.3 *Lituraterra*

Na primeira página de *Lituraterra* lê-se a respeito desta palavra que configura como título do texto:

Essa palavra é legitimada pelo Ernout et Meillet: Lino, litura, liturarius. Mas me ocorreu pelo jogo da palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido. Esse dicionário (que se vá a ele) me pressagia auspício por estar fundado de um ponto de partida que tomei (partir, aqui, é partir de novo) no equívoco com que Joyce (James Joyce, digo) desliza de a letter para a litter, de letra/carta<sup>170</sup> (traduzo) para lixo.<sup>171</sup>

Ram Mandil, a respeito dessa passagem, esclarece que a expressão *a letter/a litter* é retomada por Lacan neste texto, já tendo aparecido anteriormente em *O “seminário” sobre a carta roubada*, em seu *Escritos*. Segundo Mandil (2003), nessa retomada da expressão joyciana por Lacan, o que está em jogo é uma nova apreciação da relação entre *a letter* [uma carta, uma letra] e *a litter* [um lixo]:

O título do artigo deriva da distinção latina entre *littera* e *litura*. Em *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout e Antoine Meillet (1932), Lacan encontra a raiz latina *lino*, que dá origem ao termo litura, com o sentido de cobertura, mas também rasura, correção. Dessa raiz se forma a palavra *litararius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *laturaterra*, ao qual opõe *literatura*, cuja raiz etimológica se prende a *littera*, letra. De certo modo, é como se Lacan buscasse os meios de traduzir a experiência joyciana “*a letter, a litter*” nos termos de uma nova correspondência, *littérature, laturaterra*.<sup>172</sup>

Ao realizar um jogo com o equívoco joyciano, Lacan (2003) serve-se das etimologias extraídas do dicionário de Ernout e Meillet para propor uma nova forma de ler e pensar a letra e o escrito em seu ensino, como bem localizado pelo autor na passagem acima. Como se sabe, o texto *Lituraterra* do psicanalista Jacques Lacan, incluído no seu volume *Outros escritos*, está incluso de maneira modificada em seu *O seminário, livro 18 – de um discurso que não fosse semblante*, na lição VII, intitulada *Lição sobre Lituraterra*, de 12 de maio de 1971.

<sup>170</sup> LACAN, 2003, p. 15 / nota dos tradutores em nota de rodapé: “É preciso ter sempre em mente (...) que em francês *lettre* designa tanto ‘letra’ como ‘carta’ (...)”

<sup>171</sup> LACAN, 2003, p. 15.

<sup>172</sup> MANDIL, 2003, p. 45, grifo nosso.

Segundo Mandil, a extração acima citada sobre a origem etimológica de *lino* é feita na lição incluída no *Seminário 18* e não na versão publicada no *Outros Escritos*.

O que Lacan quer dizer com o melhor de uma psicanálise ser a passagem, o deslizamento de *a letter/a litter*? Segundo Mandil (2003):

Trata-se de uma frase plena de consequências, sinalizando (...) uma suposta finalidade de uma experiência de psicanálise, deixando entrever que essa experiência poderia ser traduzida (...) no reconhecimento da permeabilidade que há entre uma carta, uma letra e um monte de lixo. (...) Subordinada até então ao campo da fala, à ordem significante, a *lettre* se torna uma referência central nesse período do ensino de Lacan, no qual se verifica uma *promoção do escrito* em relação a todas as demais considerações sobre o campo da linguagem. Mas quais as razões para esse centramento em torno do escrito, em geral, e da *lettre* (sobretudo no sentido de “letra”), em particular? Podemos adiantar que essa promoção do escrito em contraposição à fala – traduzida, entre outras, na contraposição entre letra e significante – visaria a buscar uma formalização desse elemento destacável na experiência analítica que Lacan busca apreender com a noção de gozo.<sup>173</sup>

A presença do gozo na produção da letra implica uma nova forma de ler e pensar o escrito no ensino lacaniano, pois no gozo está incluído o corpo vivo, o corpo que goza, o corpo do escritor no texto de gozo<sup>174</sup>.

## 2.4 Rasura

Sobre a noção de rasura em *Lituraterra*, o autor Ram Mandil (2003) indica que “é preciso lembrar (...) que duas outras figuras acompanham, em ‘Lituraterre’, a noção de letra como dimensão essencial do escrito. A ideia de ‘rasura’ [*rasure*], bem como a do escrito como ‘sulco’ [*ravinament*]”.<sup>175</sup> Segundo o autor, essas duas figuras, juntamente com “a metáfora do ‘litoral’”, compõem juntas “o tripé sobre o qual Lacan busca assentar a letra nesse momento de seu percurso”.<sup>176</sup>

Mandil, na sequência de seu texto, aponta que “a expressão ‘*a letter/a litter*’ pode novamente ser posta em circulação, sendo que o que agora faz girar está no nível do que se deposita sobre a terra, como efeito de uma precipitação e uma inscrição”.<sup>177</sup> Vejamos só, a *letter/a litter* (carta/lixo) encontra-se, assim, como aquilo que cai, que se apresenta como

<sup>173</sup> MANDIL, 2003, p. 46, grifo nosso.

<sup>174</sup> Sobre o texto de gozo, consultar *O prazer do texto*, do autor Roland Barthes.

<sup>175</sup> MANDIL, 2003, p. 49.

<sup>176</sup> MANDIL, 2003, p. 49.

<sup>177</sup> MANDIL, 2003, p. 49-50.

efeito da precipitação da chuva que escorre do semblante e se inscreve na terra. Essas inscrições na terra são as rasuras. Segundo Mandil:

A letra deveria ser pensada no nível da rasura, contudo de uma rasura especial, pois “rasura nenhum traço que seja anterior”, dando origem, assim, a uma “terra” de “litas”. Como entender um litoral cuja “terra” é, antes de tudo, composta de rasuras, “litas” (Litura-terra)?<sup>178</sup>

Vejam, não é da rasura como apagamento de um trecho, de uma palavra, de uma frase, que se trata em *Lituraterra*, é antes da criação da terra. A letra, pensada a partir da rasura, diz de uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto uma tentativa de se aproximar da palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer, mas lembrando que o que se encontra nesse limite do dizer é justamente a impossibilidade de dizer. É um gesto que busca, então, traçar uma forma que suporte esse indizível, que não é ausência de palavras. Segundo Mandil: “O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, porque não dizer, do próprio simbólico”.<sup>179</sup>

## 2.5 Lacan e o pensamento chinês

Começamos pela noção de *Vazio-Mediano* e *Sopro*, a partir da leitura do texto intitulado “Lacan e o pensamento chinês”, de François Cheng<sup>180</sup> (estudioso que conviveu e foi professor de chinês do psicanalista Jacques Lacan), para aproximarmos-nos da ideia de que a letra que desenha o litoral, a borda entre simbólico e real, se tece em torno do vazio. Pode-se entrever uma relação entre a escrita, o gesto do corpo, o vazio e o sopro.

Em seu texto, Cheng (2016) nos faz saber as particularidades que mobilizou o interesse de Lacan por três obras chinesas em específico, a saber: *O livro do Caminho e de sua virtude*, *Mêncio* e *As anotações sobre a pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Concentraremos nossa leitura na primeira obra, *O livro do Caminho*. É um livro atribuído à Lao Tsé, fundador do taoísmo. Cheng se detém na análise de dois dos oitenta e um capítulos que constituem o livro por serem eles os mais determinantes. Segundo Cheng, esses capítulos são determinantes “quanto à maneira como os chineses conceberam a Criação e o curso do Universo, que designamos, em chinês, pela palavra *Tao*, que quer dizer o Caminho”.<sup>181</sup> O Tao

---

<sup>178</sup> MANDIL, 2003, p. 50.

<sup>179</sup> MANDIL, 2003, p. 50.

<sup>180</sup> CHENG, 2016.

<sup>181</sup> CHENG, 2016, p. 165.

é o Caminho, a “(...) Criação em andamento, essa imensa aventura da vida em suas transformações contínuas (...)”<sup>182</sup>

Há uma dinâmica entre Tao (o Caminho), o sopro (a Criação) e o Vazio-Mediano que François Cheng nos dá a conhecer. Segundo o autor:

a ideia do sopro encontra-se no próprio fundamento do pensamento chinês. (...) o sopro [é] essa unidade dinâmica capaz de engendrar a vida e, ao mesmo tempo, o espírito e matéria, o Um e o Múltiplo, as formas e suas metamorfoses. (...) O Tao originário designa o Vazio original de onde emana o sopro primordial, que é o Um.<sup>183</sup>

Podemos extrair dessa citação que o Tao originário (o Caminho) designa o Vazio original, e o Vazio original, por sua vez, emana o sopro primordial: a unidade dinâmica capaz de engendrar a vida.

Em seguida, Cheng nos fala sobre a relação do sopro vital e do Vazio-mediano, ele explica que:

O Tao originário designa o Vazio original de onde emana o sopro primordial, que é o Um. (...) o que não muda é o próprio Vazio. Um vazio vivificante de onde se origina o sopro, a partir do qual o que é Sem-Nome aspira constantemente ao ter Nome, e o que é Sem-Desejo, aspira constantemente ao ter Desejo. Contudo, desde que há Nome, desde que há Desejo, não se está mais no constante. O único constante, o verdadeiro constante é, novamente, o Vazio de onde o sopro emana constantemente. Segundo esse ponto de vista, somos obrigados a admitir que o verdadeiro ser é, a cada instante, o próprio salto em direção ao ser, a verdadeira vida é, a cada instante, o próprio instante em direção à vida.<sup>184</sup>

Encontramos nessa passagem duas indicações: a dinâmica engendrada pelo sopro em sua constância que emana do Vazio e o instante figurando como o próprio salto em direção ao ser, em direção à vida. Não é essa constância que encontramos no fechamento (que, como veremos, é abertura) de um livro que só se funda no momento em que o corpo de gozo da escritora se separa da obra, mas que continua seu sopro em outro livro, outras páginas vazias a serem preenchidas?

Em torno da noção de dinâmica, encontramos em *Lituraterra*<sup>185</sup> menções que se articulam à letra e que nos interessam de modo especial. Lacan, ao fazer uma viagem de retorno do Japão à França, avista as planícies siberianas por entre as nuvens, daí depreende que os riachos parecem sulcar as planícies. Ele entrevê uma dinâmica entre as nuvens, os riachos e os sulcos nas planícies siberianas que o ajudam a formular sua teoria em torno do litoral da letra:

---

<sup>182</sup>CHENG, 2016, p. 170.

<sup>183</sup>CHENG, 2016, p. 166.

<sup>184</sup>CHENG, 2016, p. 167-168.

<sup>185</sup>LACAN, 2003.

Essa *dinâmica* que vai das nuvens até sua precipitação culminando na formação dos riachos que cortam a planície, parece adequada para articular dois registros distintos capturados na letra. De um lado, o simbólico, em suas diversas formações. Do outro, o gozo que escoia e escava a terra. Entre eles, uma continuidade, mas também um rompimento.<sup>186</sup>

Lacan, ao ater-se na dinâmica entre os riachos, os sulcos nas superfícies siberianas e o movimento de precipitação das chuvas, leva-nos a intuir essa dimensão de processamento da letra que se estabelece pela dinâmica – incessante – entre as continuidades e os rompimentos, entre o gozo que escoia do rompimento das nuvens e as inscrições na terra. A letra em seu movimento de rasura, superposição de traços e inscrições, sulcagem.

## 2.6 Semblantes

Se partimos do entendimento de que o litoral marca uma descontinuidade entre dois campos heterogêneos, entre o simbólico e o gozo, como podemos entender que é do semblante, do furo feito no semblante que escorre o gozo que escava a terra? Há gozo no semblante? Acompanhemos o que nos apresenta Cleyton Andrade (2015) em seu magistral trabalho intitulado *Lacan Chinês: Poesia, Ideograma e Caligrafia Chinesa de uma Psicanálise*:

É justamente no terreno da não-relação que o tema do semblante mais se justifica, afinal, a questão é de como conectar o que está radicalmente desconectado. (...) Qual o tipo de semblante que os chineses teriam a sugerir a Lacan a ponto de se interessar a retomar uma discussão que passasse por eles? (...) Interrogar a linguagem a partir da escrita é ir além do encontro com um significante esvaziado de significação, equivale a pensar de que modo ela pode tocar o campo pulsional, o campo do gozo. A operação da letra que antes era submetida aos princípios do significante acaba ganhando uma autonomia inédita. Para tal redefinição, se a letra não pode contar mais com os bordões dos fonemas e dos significantes, com o que ela pode contar? (...) O caractere chinês terá que oferecer a possibilidade de articulação com o gozo, com a pulsão e, por isso, essencialmente com o corpo. É aí que ela se fará mais precisa que a tipografia. Acrescenta-se então uma dimensão que terá que ser recolhida em *parceria com a escrita*. Não se trata de uma novidade, mas de um elemento que já foi abordado no Seminário 9 e no seminário sobre *A lógica da fantasia*. O traço é o elemento inseparável da letra e o ingresso que franqueia sua passagem para que toque, como um litoral, o campo do gozo.<sup>187</sup>

A primeira pergunta de Andrade na citação acima se refere à desconexão, à não proporção entre os sexos, que gera uma interdição ao gozo, uma impossibilidade de inscrição do gozo. Como conectar o simbólico e o gozo sexual se eles são de campos radicalmente

<sup>186</sup> MANDIL, 2003, p. 52, grifo nosso.

<sup>187</sup> ANDRADE, 2015, p. 88-89, grifo nosso.

desconexos, se são heterogêneos? O autor propõe que Lacan buscou nos caracteres chineses uma referência para abordar a noção dos semblantes e a operação da letra. Segundo Andrade (2015): “interrogar a linguagem a partir da escrita (...) equivale a pensar de que modo ela pode tocar o campo pulsional, do gozo”. Nos datiloscritos de *Objeto gritante* de Clarice Lispector nos deparamos com um tecido, um texto de gozo, em que é possível ver as marcas do gesto do corpo daquela que escreve.

Adiante, Andrade localiza o interesse de Lacan pelo pensamento chinês e a maneira como esse pensamento se conecta à noção de semblante e escrita:

As referências chinesas vão perpassar todo o Seminário [18], (...) que muitos chamam de o *seminário chinês*. O caminho seguirá a ordem sugerida por Lacan e que pode ser ilustrada pela própria capa escolhida para o livro desse seminário, ou seja, partir do semblante para, então, tocar a escrita. Afinal, são essas as duas questões mais pontualmente chinesas do seminário. Pode-se acrescentar uma terceira que seria um desdobramento da escrita. Uma escrita e uma letra que só podem ser pensadas em relação ao gozo. Isso se não abdicarmos da noção do traço da escrita na caligrafia chinesa. A caligrafia é um dos três modos de uso da letra em que a escrita leva em conta a dimensão do gozo, ao contrário da escrita da ciência que o desconsidera. Então, trata-se de semblantes: escrita/letra e caligrafia/gozo.<sup>188</sup>

Os semblantes que Lacan aborda em seu Seminário 18, seminário chinês, são respectivamente o que se estabelecem entre escrita/letra e caligrafia/gozo. Abordaremos um pouco sobre a caligrafia, valendo-nos da referência ao trabalho de Andrade (2015).

## 2.7 Litoral

Lacan introduz a noção de litoral e da hiância que há entre semblante e gozo da seguinte maneira em seu texto *Lituraterra*:

A fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum. (...) Não é a letra...litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?<sup>189</sup>

Lacan estabelece uma distinção entre a fronteira e o que *faz* litoral. A fronteira, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, pois ela se estabelece como um denominador comum entre os dois territórios que separa. A letra, no entanto, é colocada pelo psicanalista como litoral, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos, e, por

<sup>188</sup> ANDRADE, 2015, p. 89-90.

<sup>189</sup> LACAN, 2003, p. 18.



isso, não apresentarem denominador comum como na fronteira. Segundo Andrade, a operação do *Tao*<sup>190</sup> chinês aponta para o vazio constituinte no cerne do discurso. Ao se valer do jogo com as metáforas, o *Tao* consegue apontar o vazio que é carregado pela metonímia na função do mais-de-gozar. Pelo efeito do jogo que realiza com as metáforas, consegue fazer aparecer aquilo que é o suporte do mais-de-gozar, ou seja, o *wu*, o vazio que o move. Assim, constata-se a natureza do semblante em sua propriedade de constituir forma em sua dinâmica, podendo ser, por isso mesmo, rompida. Há entre o semblante e o mais-de-gozar, entre o semblante e sua causa, um abismo. Essa fenda, esse abismo entre semblante e gozo, Mêncio propõe pensar que é a mesma que há entre o humano (*Ren*) e o Céu (*Tian*), entre *Xing* e *Ming*. Segundo Andrade, Mêncio vai mais além que fazer uma conexão entre imaginário e simbólico para pensar o semblante:

A intervenção de Mêncio indica que entre *xing* e *ming* não há uma fronteira, não são como dois países ou dois campos distintos, cuja separação é claramente definida. *Xing* é causado por *Ming*. É verdade que o homem não tem acesso ao *Ming* [Céu], mas tem ao *Xing*. Ele tem acesso à sua natureza para fazer germinar seus brotos e desenvolvê-la numa direção ou noutra. Se não pode intervir no *ming* diretamente, pode intervir na natureza, no discurso e através dele sua causa, *ming*. Não há, como disse, uma relação entre *xing* e *ming* que os torne homogêneos, o discurso, a linguagem e o significante são *heterogêneos* em relação à causa, ao real e ao gozo. Por outro lado, *ming* não é exterior em relação à *Xing*, não estão numa relação de exterioridade que permita separá-los como se houvesse uma fronteira. Afinal, não há uma independência.<sup>191</sup>

Reencontramos o litoral, pois Mêncio propõe que entre *xing* e *ming* não há uma fronteira que divide dois campos ou dois países distintos, de maneira bem definida. Andrade explica que *Xing* é causado por *Ming*. Embora o humano não tenha acesso ao *Ming*, ao céu, ele pode intervir na natureza para fazer germinar seus brotos e desenvolvê-la numa direção ou noutra. Ainda que ele não possa interferir diretamente no *Ming*, no Céu, ele pode intervir na natureza, e através dela, na sua causa (*Ming*). No entanto, vejamos onde esse pensamento nos leva: não há uma relação direta entre *xing* e *ming* que os torne homogêneos: “o discurso, a linguagem e o significante são heterogêneos em relação à causa, ao real e ao gozo”. Por outro lado, *ming* não é exterior em relação à *xing*, não estão em uma relação de exterioridade que permitiria separá-los como se houvesse uma fronteira definida, não há uma independência entre eles:

O que Mêncio propõe é que da não-relação, em termos da fenda que há entre *xing* e *ming* não pode ser entendida como uma fronteira, pois essa não-relação esse abismo se dá não em outro lugar senão no próprio homem. Ele claramente sugere o *ren* como o litoral entre *xing* e *ming*. Está em jogo uma posição dualista inicial que é

<sup>190</sup> *Tao* é caminho.

<sup>191</sup> ANDRADE, 2015, p. 116, grifo nosso.

suplantada por uma ternária. *Entre dois campos há uma hiância que é íntima, e nessa hiância encontramos a ideia de um litoral.*<sup>192</sup>

É magistral essa definição de litoral que podemos extrair da leitura realizada por Andrade do pensamento apresentado por Mêncio: entre dois campos heterogêneos há uma *hiância que é íntima*, e nessa hiância encontramos a ideia de um litoral.

## 2.8 Ato de leitura: ler “ao pé da letra”

É interessante realizarmos um gancho com o que aludimos no capítulo anterior a respeito da descontinuidade entre a leitura e aquilo que (não) se escreve. Para ler, situando-se a partir dessa visada em que a letra é litoral entre dois campos heterogêneos, entre semblante e gozo, é necessário que do semblante se distinga aquilo que ainda não fez escrita pois está cristalizado como semblante. Apenas um ato de leitura que rompa com o semblante, dando a ver em seu escoamento o traço que nele se imiscuía, é capaz de permitir que a rasura inscreva seus traços, ou melhor, que o litoral se faça entre o mar e a terra de rasuras, que a letra ao ser lida, inscreva-se cavando seu vazio. Vejamos o que Cleyton de Andrade, fazendo uma referência à obra de Roland Barthes, apresenta-nos acerca da dimensão da leitura do sintoma na psicanálise:

Como aponta Barthes em sua obra, cabe ao discurso do analista a função de fazer operar um efeito de leitura do que choveu do semblante e fez escrita para não ser lida. Cabe a ele fazer o ilegível se inscrever como uma legibilidade possível. Se o gozo não é primeiro com relação à chuva de semblantes, assim como a escrita também não é com relação aos efeitos de linguagem, o gozo é primeiro em relação ao sentido do sintoma e ao discurso em torno do qual o ser falante vive e fala e regula suas condutas. Diante disso, interpretar o sintoma é saber ler. Por sua vez, ler o sintoma não é outra coisa senão reduzi-lo ao que lhe é primeiro. Reduzi-lo a algo que é anterior ao sentido que sempre lhe foi atribuído. Para isso, o saber ler terá que deslocar do lugar do analista para o lugar do analisante. A interpretação cujo suporte é a letra é uma interpretação que lê o sintoma privando-o de sentido. Na interpretação analítica trata-se de prescindir do sentido na condição de nos valermos dele.<sup>193</sup>

Andrade ressalta que o gozo é primeiro em relação ao sentido do sintoma e ao discurso em torno do qual o ser falante vive, fala e regula suas condutas. Por isso, interpretar o sintoma é saber ler, é saber reduzi-lo ao seu ponto de gozo, extraindo dele o sentido que o faz reiterar. O autor diz:

<sup>192</sup> ANDRADE, 2015, p. 116, grifo nosso.

<sup>193</sup> ANDRADE, 2015, p. 127.

é preciso saber ler para que não escape que o cerne está no traço e na letra, e não nos semblantes. Deve-se ler o que há de único, de *unário*, não as semelhanças e dessemelhanças dos semblantes. A letra e o traço que repetem são apagados, obliterados, pela presença do significante que se inscreve na mesma repetição. O nome do que o sujeito é, enquanto sujeito da enunciação, tem como caráter distintivo a letra, a escrita. E não os semblantes que povoam suas sentenças e enunciados. De certo modo, qualquer leitor da escrita chinesa se vale da interpretação como ato de leitura.<sup>194</sup>

Andrade retoma que o traço deixa passar por aquilo que se mostra ao apagar, a presença do significante que se inscreve na mesma repetição. É aí que deve incidir a leitura, orientando-se pelo traço, pela letra, em seu caráter distintivo, pela escrita do que na enunciação do sujeito faz marca, e não em relação às semelhanças e dessemelhanças que se emaranham nos semblantes.

Isso nos faz realizar novamente um gancho com o que introduzimos no capítulo anterior sobre o *ler cortando*, pois a leitura que inclui o gesto do corpo é capaz de ler aquilo que se suspende por entre-as-nuvens, a matéria que ainda não engendrou seu traço na terra-corpo. Passemos, pois, a esse gesto do corpo, ao gesto do calígrafo na sua lida com o litoral.

## 2.9 Traço Único do pincel e o instante da incisão

Lacan, em seu texto *Lituraterra*, indica que *litura* pura é o literal, e que o litoral desenha a borda do furo no saber. Leiamos a citação a seguir pois ela nos guiará para a caligrafia chinesa e ao que dela podemos apreender sobre a dimensão do gozo implicada na escrita:

*Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia. Experimentem fazer essa barra horizontal que é traçada da esquerda para a direita, para figurar com um traço o um unário como caractere, e vocês levarão muito tempo para descobrir com que apoio ela se empreende, *com que suspensão ela se detém*.<sup>195</sup>

Detenhamo-nos na frase: “com que apoio ela se empreende, com que suspensão ela se detém”. A suspensão a que Lacan se refere é à suspensão presente no gesto, na maneira como o corpo se implica na passagem do gesto, no traço único do pincel. O que está em jogo na prática do traço chinês é a destreza, o ritmo do corpo. Como diz Lacan (2003): “É preciso um embalo que só consegue quem se desliga de seja lá o que for que o traça [*raye*]”.<sup>196</sup> O que está

<sup>194</sup> ANDRADE, 2015, p. 81, grifo nosso.

<sup>195</sup> LACAN, 2003, p. 21, grifo nosso.

<sup>196</sup> LACAN, 2003, p. 21.

em questão nessa arte é o saber em sua faceta de saber-fazer, do fazer com as mãos, no caso da caligrafia, do uso de um artifício. Dessa forma, deparamo-nos com uma passagem em que Lacan explicita que há uma virada que é feita, realizada pelo corpo, a cada vez, a cada instante: “entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta”.<sup>197</sup>

O trecho de *Lituraterra* acima citado, guarda ressonâncias com um outro texto de Lacan, também incluído em seu volume *Outros Escritos*, sobre *O Ato analítico*. Será que podemos supor que essa virada, esse movimento, aludido pelo psicanalista, que devemos tomar como a mesma a todo instante, não é o gesto do corpo que, como o mar, em seu movimento litoral, deve ser sempre recomeçado? Há ecos entre aquilo que no saber implica um fazer, que deve ser sempre refeito, e o movimento do corpo. Nas palavras de Lacan: “Não há menos destituição subjetiva por proibir esse *passé*, que, como o mar, deve ser sempre recomeçado”.<sup>198</sup>

Essa aproximação entre as passagens dos dois textos realizada acima, se justifica ao admitirmos que o ato analítico é o que confere ao analista seu fazer, é o momento em que se verifica uma passagem em que o sujeito se abole, dando passagem a um dizer, a uma leitura que é sem eu. Fazendo com que o efeito do que faz, “do que passa pelo seu corpo”, apareça onde não se esperava. O analista em seu ato se presentifica por um fazer, que por ser fazer, é separado de seu ser. Presentifica-se, então, por um dizer e não por um saber racional ou consciente que garantiria ou o asseguraria desse ato.

Passemos agora ao que Andrade apresenta acerca da pintura e da caligrafia chinesa pois sua indicação nos ajudará a avançar na discussão acerca do Traço único do pincel:

A pintura chinesa não se limita a reproduzir o aspecto exterior das coisas, na verdade ela tenta captar as linhas internas e fixar as relações opacas que existem entre elas. O modo com que representam a verdade como sendo opaca em relação à aparência das coisas, faz com que o pintor queira fazer do traço de seu pincel o traçado das linhas internas que dão vida a cada elemento a ser pintado. Isso opera um deslocamento praticamente inexistente na maior parte da história da pintura ocidental: *o centro é deslocado da forma da pintura para o traço do pincel*. Mais do que a nuvem entre montanha e rio, mais do que espaços vazios das telas, é o traço do pincel a principal caracterização da noção de litoral.<sup>199</sup>

A pintura chinesa produz um deslocamento entre aquilo que poderia ser figuração, representação de uma imagem, se pensarmos na pintura dita ocidental, para o traço do pincel,

<sup>197</sup> LACAN, 2003, p. 21-22.

<sup>198</sup> LACAN, 2003, p. 372, grifo nosso.

<sup>199</sup> ANDRADE, 2015, p. 144, grifo nosso.

para a execução desse traço que tenta captar da coisa as linhas internas e fixar as relações opacas que existem entre elas. O traço do pincel possui assim toda uma consonância com o que está em jogo no traçado do litoral. Segundo Andrade:

O que os pintores buscavam era a captura do sopro, do Vazio mediano, do próprio vazio através do exercício de sua arte. Se para Confúcio falar é um ato, a pintura para o pintor chinês é um *pensamento em ação* (F. CHENG, 1991), um pensamento em ato. O pensamento estético chinês é fundado sobre uma concepção organicista que propõe uma arte que tende, através de toda a sua história, recriar um microcosmo que seja reflexo de sua cosmologia ou se dedica a encontrar uma ação, um ato, que se traduzisse na própria ação do litoral do Vazio mediano. A busca pelo gesto perfeito, visa menos a estética do belo como a conhecemos – *ela visa um gesto que seja o próprio sopro do Vazio mediano*. Uma ação e um gesto onde o *Vazio mediano* é o lugar interno onde se estabelece a fonte do *sopro vital* (F. CHENG, 1991).<sup>200</sup>

Essa busca em capturar o sopro, o Vazio mediano, o próprio vazio, a partir da pintura chinesa, pelo gesto exato com o pincel, remete ao que apresentamos no primeiro capítulo desse trabalho acerca do modo como Clarice Lispector pensa a escritura em seu texto *A literatura de vanguarda no Brasil* ao insistir na indivisibilidade entre forma e conteúdo, ela diz que, na verdade, a palavra é um *ideograma*. E não é essa busca em transmitir e capturar o sopro vital o que atravessa seu trabalho do início ao fim com os datiloscritos/manuscritos de *Objeto gritante*? O próprio Roteiro, como trabalhamos no capítulo anterior, parece indicar que este é o empreendimento último que orienta o trabalho de escrita de Clarice Lispector. Continuemos com o que Andrade apresenta acerca da ação que visa ao litoral presente na pintura chinesa na feitura de seu traço:

Por isso, o Traço do pincel adquire para o pintor chinês um extremo grau de refinamento. Ele não visa à representação, ele não se inspira pela forma. É exatamente o contrário daquilo que grande parte da arte pictural ocidental tentou alcançar. *O refinamento do traço do pincel age no sentido de romper o invólucro da forma e fazer saltar do seu interior a força pulsante do sopro ou, se preferirem, do vazio. É com pincel e tinta que o pintor consegue romper o semblante e fazer emergir o gozo*.<sup>201</sup>

Novamente encontramos ressonâncias entre a pintura chinesa em seu traço único do pincel e o que a própria escritora Clarice Lispector propõe em relação ao trabalho com a palavra. Ela escreve em sua crônica intitulada *Forma e conteúdo*: “Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. (...) [A] luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar”.<sup>202</sup> Andrade (2015) explica que é com pincel, ou caneta/máquina de escrever no caso de Clarice, que o pintor

<sup>200</sup> ANDRADE, 2015, p. 145, grifo nosso.

<sup>201</sup> ANDRADE, 2015, p. 145, grifo nosso.

<sup>202</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 254.

chinês, ou a escritora, conseguem romper o semblante e fazer emergir o gozo. O refinamento do traço do pincel, ou da letra do escritor, agem no sentido de romper o invólucro da forma e fazer saltar do seu interior a força pulsante do sopro, ou seu vazio:

A tinta e o pincel nas mãos do pintor e calígrafo chinês não estão a serviço da *forma*, mas na busca pelo *sopro* que encontramos em apenas um caminho: dissolver o que constitui a forma numa total ruptura do semblante. Por isso na China, segundo Cheng, dentre todas as artes a pintura ocupa o lugar supremo. Sendo um pensamento em ato é ela que revela o *mistério do universo*. Com relação à poesia, ela pode servir como um Outro, afinal ela inspira a própria poesia a buscar não a forma dos versos e das palavras, mas o *gesto* que movimenta a criação.<sup>203</sup>

A caligrafia chinesa mostra que o interesse que move o gesto do pintor, do calígrafo, é a dissolução do que constitui forma numa total ruptura do semblante. É um pensamento em ato que revela o mistério do universo. Ou, se quisermos nos aproximar do que está em jogo em *Água viva*, do mistério da vida. Avancemos sobre esse gesto que, ao fazer a ruptura do semblante, rompe com o invólucro da forma e faz aparecer o sopro pulsante. Assim encontramos o pensamento em ato, feito gesto, operando a rasura de nenhum traço que seja anterior.

Segundo Andrade, não há finalidade, utilidade, no gesto da escrita ou da pintura: “um pintor achará que fez um bom trabalho não quando obtiver um determinado efeito estético, mas sim quando conseguir ser movido e mover sua mão para dar escoamento a um gesto que recree todas as coisas”.<sup>204</sup> E não é esse gesto que recria todas as coisas que lemos nos datiloscritos de Clarice? Se tomamos o *yin-yun* – que não se confunde com o *vazio* – como força que impulsiona durante todo o movimento de execução da obra e permanece viva após o término, ao propormos pensar o Roteiro de Clarice como provisão do poema, é por nele se apresentar esse desejo da criação, esse desejo que faz executar o gesto. Um ponto importante de ser lembrado e que se aproxima da hipótese do Roteiro como desejo de criação, é o que Clarice enuncia em carta a Alexandrino Severino acerca do trabalho que ela empreenderia: “Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo *trabalhar nele*. Talvez daqui uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*”.<sup>205</sup>

O gesto implica o movimento do corpo, das mãos. Andrade (2015) indica que:

quando se fala de traço único (...) do pincel não está em jogo [apenas] (...) a imagem da tinta sobre o papel (...), a materialidade da pintura (...), está em jogo o gesto, o movimento. Falar de traço único do pincel é falar essencialmente de um gesto único da mão, do pincel – e de certo modo da tinta.<sup>206</sup>

<sup>203</sup> ANDRADE, 2015, p. 145.

<sup>204</sup> ANDRADE, 2015, p. 146, grifo nosso.

<sup>205</sup> LISPECTOR, 2019, p. 142

<sup>206</sup> ANDRADE, 2015, p. 146, grifo nosso.

Na passagem a seguir, lê-se considerações de Jacques Lacan acerca do gesto do pintor e do movimento da pincelada em seu *O seminário livro 11*:

Voltamos agora (...) ao que Maurice Merleau-Ponty de modo tão bonito põe como exemplo numa passagem de *Signos*, a essa estranheza do filme em câmera lenta onde se vê Matisse pintando. (...) Maurice Merleau-Ponty sublinha o paradoxo desse gesto, *umentado pela distensão do tempo*, nos permite imaginar a mais perfeita deliberação em cada pincelada. Não passa de miragem, diz ele. *Ao ritmo em que chove do pincel do pintor esses pequenos toques que chegarão ao milagre do quadro*, não se trata de escolha, mas de outra coisa. Essa outra coisa, será que não poderemos tentar formulá-la? Será que a questão não deve ser tomada mais aproximadamente a isso que chamei de *chuva do pincel*? Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas? Ato soberano sem dúvida *pois que passa a algo* que se materializa e que, por essa soberania, tornará caduco, excluído, inoperante, tudo que, vindo de outro lugar, se apresenta diante desse produto. Não esqueçamos que a pincelada do pintor é algo onde termina um movimento. (...) Este momento terminal é o que nos permite distinguir, de um ato, um gesto. É pelo gesto que vem, sobre a tela, aplicar-se a pincelada. E é tanto verdade que o gesto está ali sempre presente, que não se duvida de que o quadro é primeiro sentido por nós.<sup>207</sup>

Da mesma maneira que se pode perguntar se a abelha em seu voo sabe que ela serve à reprodução das flores, ou se o pássaro sabe que seu voo prenuncia a tempestade<sup>208</sup>, Lacan (1979) nessa passagem fulgurante acerca do gesto do pintor, propõe essa belíssima imagem poética que transporemos novamente: “Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas?”. Lacan se pergunta se o que se apresenta da chuva do pincel, do ritmo de corpo impresso no uso do pincel pelo pintor, não diz mais de algo que se separa caindo do corpo, pelo movimento, pela chuva que cria a materialidade da pintura, do que algo que estaria definido por uma intencionalidade prévia. Há algo no movimento implicado no gesto que imprime significação, mas apenas quando chega ao término de sua tarefa, e isso que se passa do pincel para a tela, é o que se estende como efeito da sua precipitação, uma pincelada de tinta, de matéria inscrita na superfície. De novo deparamo-nos com o que se encontra atrelado ao saber-fazer em distinção a um saber consciente.

Lembremos que, no Roteiro anexado por Clarice ao seu datiloscrito, encontramos elementos que indicam a dimensão do corpo implicada na edição de seu texto, ao dar ênfase ao trabalho de cópia e recópia das páginas soltas de anotação, à leitura em seu sentido ativo como: ~~ler anotando~~, ler cortando.<sup>209</sup> Passemos, pois, ao tópico seguinte: a arte do traço.

<sup>207</sup> LACAN, 1979, p. 110-111, grifo nosso.

<sup>208</sup> Refiro-me aqui a uma passagem tratada no capítulo anterior em que Mandil (2003) faz referência a uma passagem do *O Seminário livro 20 Mais, ainda* de Jacques Lacan quando o psicanalista menciona o voo das abelhas e dos pássaros em sua lição intitulada *A função do escrito*.

<sup>209</sup> Para melhor visualização, retornar à imagem anexada no capítulo anterior, na página 44.

## 2.10 A arte do traço

*O singular da mão  
esmaga o universal.*  
Jacques Lacan<sup>210</sup>

Cleyton Andrade (2015) afirma que não é uma técnica que está implicada no movimento exercido pelo calígrafo chinês. Segundo o autor, o que se demonstra na arte do traço é um princípio que opera pelo movimento e que implica *movimento/gesto, instantaneidade e ritmo*<sup>211</sup>. Outro ponto importante que se verifica na arte do traço é a ausência de retoques – que faz com que deva haver maior pertinência entre o ato, a ação e o traço que se inscreve pelo movimento da mão. Lembremos que Clarice afirmava, em sua crônica *Forma e conteúdo*, que “a dificuldade da forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única”.<sup>212</sup> Na caligrafia, diferentemente da pintura, o que está em jogo é uma economia de traços e não uma abundância, pois a caligrafia é sempre uma operação de redução. Andrade aponta que:

A arte da escrita chinesa, chamada por nós de caligrafia, é, sobretudo, um modo de tocar o corpo. Ela visa à ressonância no corpo e não a uma ressonância semântica. (...) A manobra ou manuseio do pincel é de suma importância na arte da escrita chinesa. O pincel deve ser mantido numa posição absolutamente vertical sem apoiar os cotovelos sobre a mesa e não segurá-lo em nenhuma de suas extremidades. (...) Toda a disposição do corpo em relação ao pincel e à mesa deve ser seguida e acrescida das demais condições para a execução. Elas exigem do corpo uma disciplina que realmente não lhe é natural. Dito de uma maneira bem simplificada, a caligrafia comporta pelo menos três momentos básicos na sua execução, o início, o meio e o fim (...). O primeiro geralmente é chamado de ataque, *qi bi*, que significa o primeiro lance, o primeiro contato do pincel com a superfície. Ele pode ser direto que é o mais usado na forma cursiva, *caoshu*, e é bem característico pela sua vivacidade; e o indireto que procura dar mais forma às extremidades, sendo mais suave e usado na forma regular *kaishu*. O segundo é o desenvolvimento, *xingbi*, significa fazer seguir o pincel de modo a realizar a forma do caractere. *Por fim, o encerramento ou término, soubi, o movimento de conclusão e retirada do pincel para fechar o elemento.*<sup>213</sup>

Na arte da escrita chinesa as ressonâncias de corpo ganham relevo em detrimento das ressonâncias semânticas. Ao constituir-se em uma prática sustentada por uma rígida disciplina corporal, ela se imprime pela seguinte ordenação: ataque, desenvolvimento e conclusão. Sublinhamos o momento de conclusão, de retirada do pincel para fechar o elemento, pois ele é

<sup>210</sup> LACAN, 2003, p. 20.

<sup>211</sup> ANDRADE, 2015, p. 149.

<sup>212</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 255.

<sup>213</sup> ANDRADE, 2015, p. 151, grifo nosso.



similar ao momento terminal do movimento do gesto como apontado por Lacan (1985) em citação anterior. Segundo Andrade, “é o manejo do pincel que transporta uma forma de sua universalidade para uma realização original e única. Exatamente como observou Lacan em *Lituraterra* ao dizer que “o singular da mão esmaga o universal”.<sup>214</sup>

Se o que está em causa na caligrafia chinesa não é uma técnica, é um saber-fazer com o vazio, se o movimento que se faz com o pincel ganha toda uma centralidade na arte, descobrimos agora que é esse movimento que se imprime pelas mãos do artista que, por ser único e inimitável, se transforma numa realidade sensível.

## 2.11 Caligrafia e Rasura

Em *Lacan chinês*, Cleyton Andrade explica que:

É de posse de uma liberdade de expressão que se usa a palavra *traço* para indicar o traço do pincel ou a arte do traço no que se refere à caligrafia chinesa. Para os chineses (...) o pincel não foi conhecido por produzir traços, ele se tornou o meio para engendrar formas de outra ordem. A rigor, não é necessário um pincel para se fazer um traço. Ao contrário, o pincel é aquilo com que não é possível fazer um traço.<sup>215</sup>

Andrade aponta que há uma desconexão entre o que se entende como traço do pincel na arte chinesa e aquilo que se entende como traço na arte ocidental. O que está em questão na arte do traço chinês é o gesto de traçar, a ação de execução de uma determinada forma.

Em seguida, o autor fornece algumas explicações sobre o estilo *caoshu* de escrita caligráfica. Ele diz que o gesto na escrita caoshu opera por uma *contração temporal* no momento do ataque, da incisão do traço na superfície do papel. O *caoshu* é um estilo que se adapta a uma escrita mais rápida, uma escrita mais próxima da estenografia, que visa transpor aquilo que se lê nos átomos que decorrem no tempo. A escrita cursiva assim pensada funciona como um relâmpago: “na sua execução a ênfase recai sobre o *ataque* e o *término* contraindo o desenvolvimento a um status menor”.<sup>216</sup> O *caoshu* é apenas um modo de uso da escrita que se serve do manejo do ritmo que ressoa de uma posição subjetiva, passando pelas mãos, pelo pincel, tinta e papel, e ressoando no corpo do escritor. Essa escrita engendra uma modificação na forma do caractere, podendo muitas vezes ser identificada apenas por um conhecedor da arte. Segundo Cleyton Andrade, “em casos mais extremos o gesto do calígrafo pode elidir

<sup>214</sup> ANDRADE, 2015, p. 151.

<sup>215</sup> ANDRADE, 2015, p. 151.

<sup>216</sup> ANDRADE, 2015, p. 152, grifo nosso.

completamente a forma regular do caractere. Nesse caso a forma clara e definida do caractere no seu estilo regular (...) é inteiramente substituída pela *opacidade* obtida pela caligrafia em *caoshu*".<sup>217</sup>

O *caoshu*, em sua redução de movimentos e de traços a apenas um único movimento rápido, provoca a *elisão da forma*, produzindo em seu lugar uma caligrafia marcada pela opacidade. O convite do calígrafo àquele que lhe contempla a obra é a um:

esforço de leitura, no sentido lacaniano de leitura do sintoma. De modo algum o objetivo da caligrafia é ser posta como objeto de decifração. Lacan não encontra no *caoshu*, por estar elidido, o significante, o semblante. Ele encontra o escoamento das águas da planície siberiana, metáfora maior de Lacan para falar da caligrafia. A escrita cursiva, *caoshu*, é o escoamento das águas oriundo da chuva de semblantes. Não há como se fazer sujeito sem que haja uma operação de conjunção entre a chuva de semblantes e a escrita do escoamento das águas, entre o estilo regular/significante (efeito de linguagem) e a opacidade da escrita caligráfica. Onde Lacan nomeou o litoral é onde ele situa uma conjunção por onde se faz o sujeito.<sup>218</sup>

Esse esforço de leitura a que o calígrafo convoca ao produzir pela ruptura dos semblantes uma rasura, uma letra ilegível, não é um esforço de decifração, de compreensão. O que o calígrafo produz na sua escrita reduzida, em seu movimento único e rápido com o pincel, não é efeito de uma elisão do significante ou do semblante, mas sim o escoamento das águas oriundo da chuva de semblantes. Está aí a metade ímpar com que o sujeito subsiste: essa conjunção em que o sujeito se faz é o que Lacan (2003) denominou como sendo o litoral.

Andrade (2015) traz também uma consideração importante sobre em que medida a pintura demonstra seu casamento com a letra. Ele nos lembra, primeiramente, que a pintura a qual Lacan se refere é a chinesa, e que a arte caligráfica é diferente da pintura, embora elas guardem seus pontos de tangenciamento. A caligrafia se dedica à escrita e a pintura toma os elementos da natureza em seu trabalho. Tanto no traço único, na escrita *caoshu*, quanto na pintura chinesa, o instrumento utilizado é o pincel. Tanto em uma, quanto na outra arte, o casamento com a letra não é feito sem descontinuidade. A produção da letra nas duas artes só acontece em função da união que ocorre pelo litoral que elas desenham entre semblante e gozo:

a caligrafia pode parecer uma pintura pelas qualidades estéticas; do mesmo modo que pode parecer uma escrita de significantes, não sendo. Ela é o exemplo de como o semblante da pintura pode ser rompido fazendo aparecer a letra. Se Lacan chama isso de casamento *é por levar em conta a união que se viabiliza pelo litoral*, sem esquecer-se do furo que ela implica já que não é pintura nem uma escrita regular.

<sup>217</sup> ANDRADE, 2015, p. 152, grifo do autor.

<sup>218</sup> ANDRADE, 2015, p. 153.

*Um casamento que não se faz sem descontinuidade. É a façanha de fazer uma rasura sem ter que apagar coisa alguma.*<sup>219</sup>

Portanto, ao dizer do casamento da pintura com a letra, Lacan aponta para a façanha da caligrafia em fazer uma rasura sem ter que apagar coisa alguma. Aproximamo-nos assim do laço que há entre o gesto do calígrafo e a rasura: o gesto que rompe a forma do semblante faz escorrer de seu furo a água da chuva que precipita formando a terra de rasuras. A rasura é, pois, a escrita do escoamento das águas, elemento capaz de redoar, recriar a forma sem apagar nada.

## 2.12 Voltando ao Roteiro...

Após realizado esse apanhado teórico acerca da rasura e da caligrafia, realizaremos uma nova incursão ao datiloscrito de *Objeto gritante*, orientando-nos em mostrar a rasura no corpo do texto clariceano. Lembremo-nos, antes, de alguns dos tópicos inseridos no Roteiro<sup>220</sup>:

- Rever (e recopiar o que for necessário) (...).
- Copiar as páginas soltas de anotação.
- ~~Ler anotando~~
- Esperar o enredo.
- Escrever sem prêmio.
- Abolir a crítica que seca tudo.<sup>221</sup>

Selecionamos esses tópicos por eles nos apontarem uma dimensão do corpo e do gozo implicados no processamento da forma do livro. Diferentemente do primeiro capítulo, em que nos concentramos no “*ler cortando*”, vamos contemplar outros dos tópicos listados pela escritora em seu Roteiro. Os três elementos que se destacarão são: revisão, cópia e anotação. Levantamos a hipótese de que o ~~ler anotando~~<sup>222</sup>, indica a operação de rasura do texto, que não apaga ao rasurar, apontando para outro uso.

Sabe-se através de entrevistas cedidas por Clarice Lispector que o exercício da cópia e de anotação eram comuns na sua prática com a escrita. A título de exemplo, acompanharemos alguns trechos de entrevista concedida pela escritora em 1976, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em que ela trata sobre sua prática de escrever:

<sup>219</sup> ANDRADE, 2015, p. 154, grifo nosso.

<sup>220</sup> Para visualizar a imagem com a caligrafia da escritora, retornar à página 44 do capítulo anterior.

<sup>221</sup> LISPECTOR, 1971, s.p.

<sup>222</sup> Decidimos grafar desse modo por estar riscado desta maneira no Roteiro. É uma tentativa de reproduzir o efeito que se lê no datiloscrito.

Marina Colasanti: Você partiu para esse livro com uma estrutura de romance já visualizada ou trabalhou primeiro pedaços que montou num romance?

Clarice Lispector: (...) eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo.” Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma são uma coisa só. *Já vem a frase feita*. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha nada mais. Então, *eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria*. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. Aí eu fiz. Estas folhas “soltas” deram Perto do coração selvagem.<sup>223</sup>

Ao ser perguntada pela escritora e amiga Marina Colasanti sobre o modo como compôs seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, Clarice diz que teve que descobrir seu método sozinha e que o que lhe acontecia era a ocorrência de ideias em momentos diversos do dia. Com o tempo, percebeu que deveria anotar essas ideias que lhe ocorriam. Como vimos no início deste capítulo ao abordar sua conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*, Clarice afirma nessa entrevista também que para ela fundo e forma são indivisíveis, por isso, se ela “perde” a ideia, perde também o pensamento que havia concebido. Esse trecho nos ajuda a avançar na percepção de que o Roteiro de Clarice funciona mais como uma provisão do poema, ou da letra, do que como uma enumeração de passos que se faz quando se tem uma técnica ou uma finalidade em vista. É de outro tipo de guia que se trata.

Nesta mesma entrevista, Clarice é perguntada diretamente sobre o livro *Água viva* e relata que, nele, ela também se serviu da prática da anotação:

Affonso Romano de Sant’Anna: Quebrando um pouco a cronologia, o *Água viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma coisa fluida e que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo seu de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou?

Clarice Lispector: Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras páginas e disse assim: “Esse livro eu vou publicar.” Ele publicou e saiu tudo muito bem.<sup>224</sup>

Diante da pergunta do amigo e escritor Affonso Romano, Clarice acena para o fato de que se serviu da anotação no processo de criação do livro, e que passou três anos trabalhando o datiloscrito, mas não entra nos detalhes de sua feitura. Um pouco adiante ela é perguntada por Marina Colasanti:

Marina Colasanti: Muitos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava ali muito das tuas anotações, não é, Clarice?

<sup>223</sup> LISPECTOR, 2005, p. 143, grifo nosso.

<sup>224</sup> LISPECTOR, 2005, p. 147.

Clarice Lispector: Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava publicar crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava.<sup>225</sup>

Não se sabe se Clarice utilizava o que escrevia em *Objeto gritante* para publicar em textos no jornal ou se os transpunha do jornal para o datiloscrito. Talvez ela se valia dos dois processos. Mas, como já dissemos anteriormente, o que nos chama a atenção é que embora sejam textos *quase* iguais, a forma é diferente. Eles ora são reduzidos, ora estendidos de acordo com o suporte e com o efeito a que se destinam.

Sobre a prática da cópia, é muito interessante ler o uso que a escritora fazia dessa prática e em seguida veremos a forma como ela se valeu desse recurso em *Água viva*. Pois, segundo nossa análise, em *Água viva* há uma mistura que torna quase impossível discernir a cópia e a anotação, detalhe que nos aproxima ainda mais da rasura como pensada por Lacan em *Lituraterra*. No trecho a seguir, ela comenta sobre a prática da cópia na feitura de seu livro *A maçã no escuro*:

Clarice Lispector: (...) eu me lembro muito do prazer que eu senti ao escrever *A maçã no escuro*. Todas as manhãs eu datilografava, chegava a 500 páginas. Eu copiei onze vezes para saber o que é que estava querendo dizer, porque eu quero dizer uma coisa e não sei ainda bem ao certo. Copiando eu vou me entendendo e vou...

Affonso Romano de Sant'Anna: Quer dizer que o seu processo de produção, em síntese, é bastante complexo. Ao mesmo tempo que joga com o elemento irracional, trabalha também na composição e montagem do texto e depois vai refazendo esse texto integral diversas vezes.

Clarice Lispector: Não. Quando eu parto de uma ideia que me guia, eu não reescrevo, o que não quer dizer que não mexa muito nas palavras.<sup>226</sup>

Em relação à *Maçã no escuro*, que Clarice copiou onze vezes, ela explicita que “copiando eu vou me entendendo”. A cópia tomada por esse viés inclui uma retomada, uma repassagem da escrita pelo corpo. É interessante notar também o que ela expressa nesse enunciado ao demonstrar que há algo naquilo que ela mesma escreve que é estrangeiro a ela, de forma que ela não sabia ainda o que queria dizer. E em seguida, ao dizer da fidelidade com a ideia que subjaz ao escrito, ela admite que não reescreve quando parte de uma ideia que a guie, mas que sempre mexe nas palavras. Clarice lê cortando seus escritos, modificando a forma até encontrar a palavra adequada para transpor a ideia que surge em seu pensamento.

Ficamos sabendo por meio dessa entrevista que seu romance *A maçã no escuro* passou por um longo processo de feitura. Segundo o que a escritora admite na mesma entrevista,

<sup>225</sup> LISPECTOR, 2005, p. 148.

<sup>226</sup> LISPECTOR, 2005, p. 157.

*Água viva*, por conformar-se em um escrito que passou por longo processo de trabalho, também é um livro que ela considera bem estruturado:

Affonso Romano de Sant'Anna: A maçã no escuro sempre me impressionou muito. Aliás, dos seus livros foi o que mais impressionou. (...) Porque eu achava o livro tão bem estruturado no sentido de...

Clarice Lispector: Foi o único livro bem estruturado que eu escrevi, eu acho. Se bem que não: *Água viva* segue o mesmo curso.<sup>227</sup>

É interessante ler essa percepção que a própria escritora tem do seu livro depois de terminado. Se acompanhamos, como propomos e estamos fazendo – o que se escreve e se rasura, e é cortado e recortado no datiloscrito, é possível ver a transformação lenta da matéria até que ela se solte, se desprenda em livro.

Se o Roteiro não é um guia em que se enunciam passos a seguir, o que podemos pensar que guia Clarice em seu processo de escrita que não a letra móvel e o vazio que ela captura? Clarice diz na entrevista: “(...) eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. *Eu quero a coisa em si*”.<sup>228</sup> Esse empreendimento da escritora em relação a coisa em si, pode ser lido em *Água viva*, por exemplo pelos elementos textuais que circulam no livro, o “it”, o “instante-já”.

Nessa mesma entrevista, Clarice comenta também sobre sua relação com a crítica e com os prêmios, o que novamente nos remete aos dois últimos tópicos de seu Roteiro<sup>229</sup>. Sobre “o prêmio”, ela diz ao ser perguntada por um dos entrevistadores:

João Salgueiro: Os prêmios não te afetam em nada? Vaidade...Satisfação?

Clarice Lispector: Não, não sei explicar, mas prêmio é fora da literatura – aliás, literatura é uma palavra detestável –, é fora do ato de escrever. Você recebe como recebe o abraço de um amigo, com determinado prazer. Mas, depende da...<sup>230</sup>

Pode-se observar como a escritora opera uma distinção entre a literatura e o ato de escrever. Segundo ela, os prêmios são fora da literatura, fora do que ela prefere chamar ato de escrever; assim, pode-se ler o que ela indica em seu Roteiro: “Escrever sem prêmio”. E pode-se ainda, mais uma vez, localizar o lugar do Roteiro para a escritora, como aquilo que a mantém junto da sua causa, da letra. Vejamos mais um trecho da entrevista:

Marina Colasanti: Você escreve o primeiro no fim?

Clarice Lispector: Concomitantemente. Eu nunca sei de antemão o que eu vou escrever. Têm escritores que só se põem a escrever quando têm o livro na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei no que vai dar.<sup>231</sup>

<sup>227</sup> LISPECTOR, 2005, p. 150.

<sup>228</sup> LISPECTOR, 2005, p. 155, grifo nosso.

<sup>229</sup> Conf. página 44 desta dissertação.

<sup>230</sup> LISPECTOR, 2005, p. 165.

<sup>231</sup> LISPECTOR, 2005, p. 163.

O processamento de *Água Viva* que vamos lendo pelos datiloscritos de *Objeto gritante* mostram exatamente esse “não saber o que eu vou escrever”. A escritora, em *Objeto gritante*, estava sempre inserindo a pergunta sobre o livro por vir, sobre a forma, sobre o começo, e sobre o que seria aquele escrito. Tomando as palavras da escritora, conseguimos acompanhar essa maneira que ela opera de ir seguindo sem saber o que vai dar.

No Roteiro de Clarice lê-se: *abolir a crítica que seca tudo*. E no trecho a seguir, retirado da entrevista que ela concede aos amigos escritores, encontramos um indicativo a respeito de como a crítica afeta seu processo de trabalho com a escrita:

Marina Colasanti: Uma vez você estava conversando com a gente e disse que quando lê uma crítica de um livro seu, você passa três dias sem escrever, sem fazer nada, completamente nauseada.

Clarice Lispector: Não é nauseada não. Eu fico quando eu estou trabalhando. Quando eu não estou trabalhando, eu leio a crítica, muito bem e tudo. Quando eu estou trabalhando, uma crítica sobre mim interfere na minha vida íntima, então eu paro de escrever para esquecer a crítica. Inclusive as elogiosas, pois eu cultivo muito a humildade. De modo que, às vezes, me sentia quase agredida com os elogios.<sup>232</sup>

A crítica a que Clarice se refere, pois, não é exatamente à crítica negativa, ela se refere à crítica como uma interferência que incide entre ela, seu corpo de escritora (“minha vida íntima”), e o escrito que ainda está se fazendo. Como *Objeto gritante* era um datiloscrito ainda em processo, pode-se supor que não fosse interessante para a escritora contar com interferências durante seu processo de elaboração e criação com a escrita. Pois ele ainda estava se fazendo, ainda não havia se soltado, se separado de seu corpo. Lembremos que a humildade a que Clarice se refere é a humildade como técnica: só se aproximando da coisa sem apreendê-la que se pode tocá-la sem que ela escape totalmente.

### 2.13 Ler anotando: A rasura em *Água viva*

Destacaremos nesta subseção as anotações feitas pela escritora ao pé de página, e nas páginas soltas do datiloscrito. Há várias páginas soltas contendo anotações, mas muitas vezes são anotações que se repetem: “– copiar as páginas soltas de anotação?” E outras vezes, a anotação aparece apenas solta na página e não está incluída no corpo do texto. A primeira impressão é de que a anotação foi feita no próprio texto, como um “acréscimo” ou modificação no que já estava escrito e depois recopiado para uma página solta, em branco. Outras vezes, de que a anotação, fruto do surgimento de uma ideia, ganha a página, mas ainda

<sup>232</sup> LISPECTOR, 2005, p. 164-165.

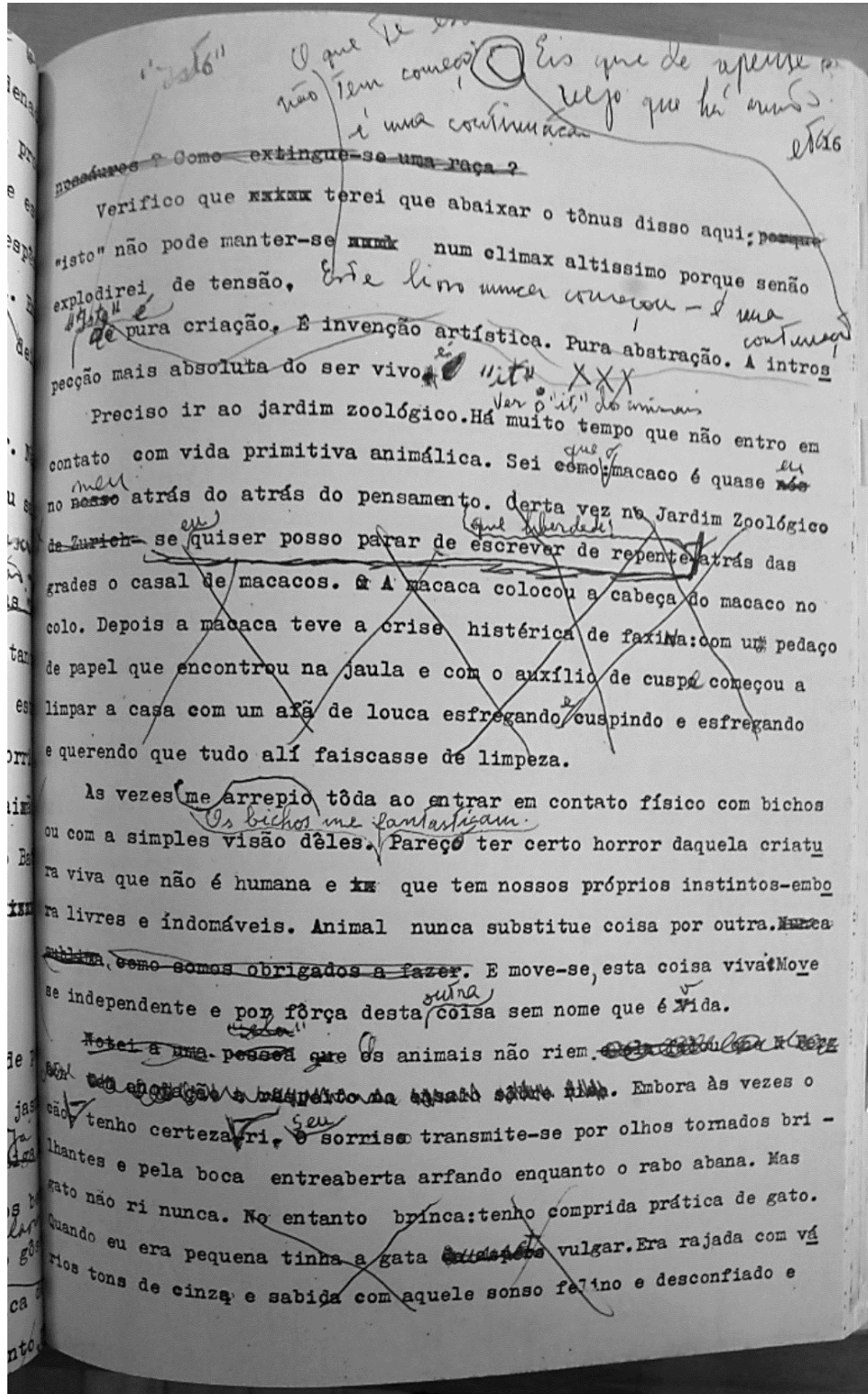
não encontrou lugar no texto. É interessante observar que essas páginas soltas de anotação não são enumeradas como se compusessem as páginas do datiloscrito. No início das páginas do datiloscrito é possível observar essa operação. Por exemplo: entre as páginas 6 e 7, entre as páginas 10 e 11; e, entre as páginas 22 e 23 o que está escrito é cópia da página 23 em que o escrito se inicia em datiloscrito, onde se leem acréscimos manuais e depois todo o trecho é copiado à mão na página solta. É interessante pensar que são frases ou pequenos trechos que figuram nessas páginas.

Na página 16 do datiloscrito (ver imagem em anexo abaixo), lê-se a seguinte frase escrita por Clarice manualmente: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Este livro nunca começou – é uma construção”.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> LISPECTOR, 1971, p. 16.



Página 16 de *Objeto gritante* – datiloscrito

Pode-se ver que essa passagem é acrescentada manualmente pela escritora. Ela inicia a frase após o término de uma outra frase em datiloscrito, em que se lê: “Verifico que terei que baixar o tônus disso aqui, porque “isto” não pode manter-se num clímax altíssimo porque senão explodirei de tensão”. Terminada essa frase, ela inicia na mesma linha em manuscrito:

“Este livro nunca começou – é uma continuação”. Então, ela puxa uma seta que guia ao alto da página e escreve: “O que te escrevo não tem começo é uma continuação”.

Interessa-nos mostrar como a rasura em *Água viva* participa como trabalho com a forma textual. Desde o início (podemos localizar início?) do trabalho de Clarice, ela parecia encontrar-se diante de um escrito que ainda não podia desprender-se, um escrito que ainda não atingira a forma necessária. Essa passagem mostra como algo da rasura presentifica uma marca que depois (re)aparece e se mantém em *Água viva*. Temos a impressão de que *Água viva* é um livro arrancado do infinito, esse parece o efeito a que a letra, após sua operação de redução e secagem, alcança. Desde o início da sua formação já havia a enunciação de que *Água viva* não é fruto de um projeto que visa resultados, é apenas continuação da escrita, sem começo.

Orientando-nos pela rasura como traço algum que seja anterior e pela caligrafia como possibilidade de realizar essa façanha de produzir um traço que não apaga o já escrito, retornemos à folha de rosto<sup>234</sup> que contém as rasuras realizadas no título da obra. Segundo a pesquisadora Ana Claudia Abrantes (2016):

Na folha de rosto do datiloscrito, logo abaixo do título Objeto gritante, Clarice Lispector acrescentou o subtítulo datilografado “Monólogo com a vida”. Ela riscou esse subtítulo e acrescentou outro com a própria letra: “Uma pessoa falando”, que também foi riscado. A seguir, parece ter voltado atrás e escreve novamente com a própria letra: “Monólogo com a vida”. Mas riscou novamente! Com caneta vermelha, escreveu no meio da folha em pequena diagonal: “Carta ao mar”. E riscou! Se a ordem das ações foi esta ou aquela não importa aqui, mas os vacilos e os avanços podem ser vistos nessa pequena parte do manuscrito como um resumo das hesitações que ocorrem em todo ele.<sup>235</sup>

A respeito dessas alterações destacadas por Abrantes é interessante destacar, também, que o primeiro título do datiloscrito era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Como a autora comenta, esse subtítulo é riscado<sup>236</sup> e substituído por *uma pessoa falando*, e depois o subtítulo monólogo com a vida “retorna”. Defendemos que essas alterações se conformam como o processamento da rasura, que não apaga o que ali estava anteriormente, mas opera alterando a forma. Sobre a “carta ao mar” é interessante notar que em *Água viva* encontramos, após os anos de rasura e transposição do escrito, a presença de uma narradora que escreve como se endereçasse uma carta a um tu, a um “ele”. Será que não encontramos nessa carta ao mar o grão poético do que será transposto posteriormente em *Água viva*? Lê-se também na

<sup>234</sup> Para acompanhar os comentários sobre os elementos contidos na folha de rosto do manuscrito, voltar à página 47 do primeiro capítulo da dissertação.

<sup>235</sup> ABRANTES, 2016, p. 95-96.

<sup>236</sup> Apenas o subtítulo figura em *Objeto gritante*. No datiloscrito não aparece o título anterior *Atrás do pensamento*. No datiloscrito lê-se em maiúsculas: *Objeto gritante*, e como subtítulo posteriormente riscado, *monólogo com a vida*.

região inferior à direita na página o seguinte: “se você considerar isto aqui mais do que carta fique ciente de que se trata de um anti-livro”. Sobre essa noção de anti-livro tratamos um pouco no capítulo anterior ao propor, partindo de uma análise do Roteiro, que o trabalho de leitura e rasura, culminaram em um esgarçamento da forma, no desfazimento das tramas, via operação de redução. Em relação a isso não podemos esquecer que o que está em jogo na prática da caligrafia chinesa *caoshu* é uma escrita que visa a redução da forma (dos traços) de um caractere ao mínimo necessário para se esboçar um traço que faça invólucro ao vazio, ao *wu*. Valendo-se, para isso, do Traço único do pincel, presente na arte do traço chinês. É como se, em *Água viva*, lêssemos uma redução da forma que se opera de dentro do próprio escrito, redução que vai cortando por dentro para chegar ao fora.

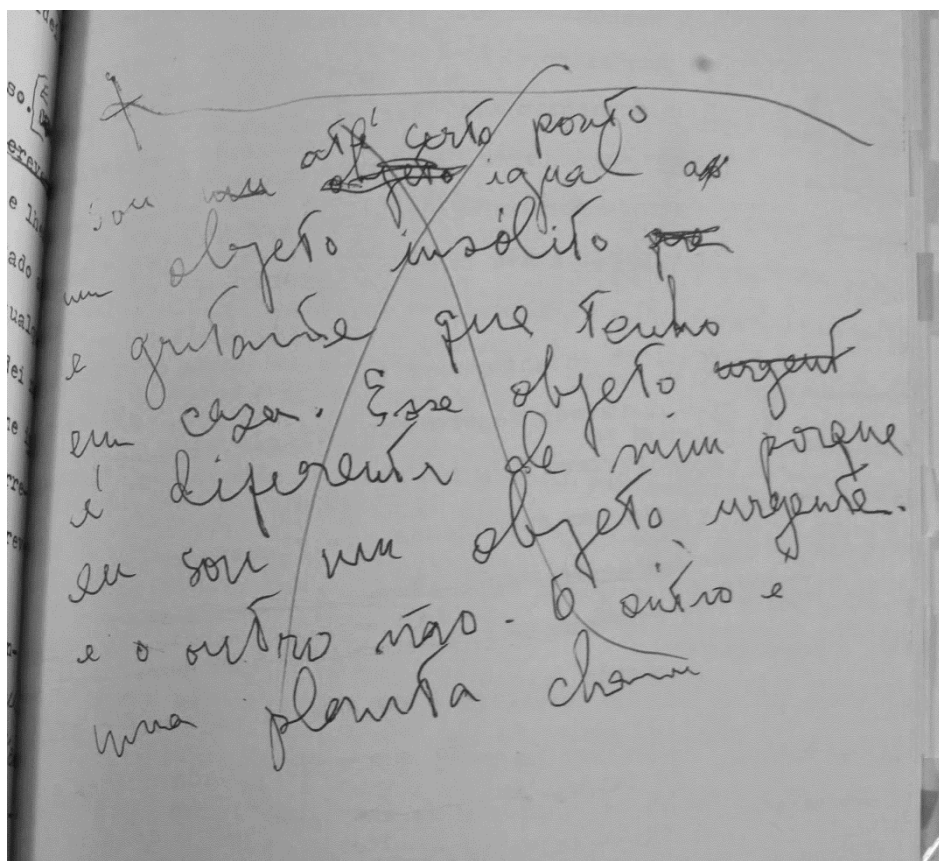
Nessa mesma folha de rosto lê-se em parênteses à esquerda: *Água Viva*. E escrito e depois cortado, como uma recomendação do lado direito: “comece a ler pelas páginas soltas de anotação e emende a leitura na página 48”. Encontramos de novo a prática da anotação no processo de escrita clariceana, como já indicado pela nossa leitura do Roteiro.

É curioso notar, a partir dessas alterações no título, como há uma modificação que vai sendo operada simultaneamente entre o corpo do texto e o título. No final do datiloscrito de *Objeto gritante*, lê-se o seguinte trecho, depois cortado pela escritora, mas que também é copiado em página solta:

O que sou eu neste momento? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a todos nós. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. (...) Sou até certo ponto igual a um objeto insólito que tenho em casa. A diferença entre nós é que sou um objeto urgente e o outro não. O outro é uma planta chamada “pedreira” porque nasce entre as pedras de Brasília. Já nasce seca. E assim continua. É eterna.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> LISPECTOR, 1971, p. 180.



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s.p.

Não podemos esquecer do trecho da carta escrita para Alexandrino Severino<sup>238</sup> em que Clarice afirma que não publicaria *Objeto gritante* porque ele não estava atingindo o que ela queria. E, como vimos em outro trecho de entrevista em que ela fala sobre o livro: “Era *objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, **coisa que borbulha**. Na fonte”.<sup>239</sup> Visualizando, assim, a cópia, vê-se que é nesse recorte que a escritora seleciona o que vai copiar. Na imagem acima, por exemplo, vemos que a cópia é interrompida, ela não segue até o final do trecho. Talvez assim encontramos uma diferença entre a cópia e a rasura. A rasura parece ser exercida como um acréscimo que modifica o material textual, não o apagando. Veremos, em uma articulação com Barthes<sup>240</sup>, algumas imagens do manuscrito que mostram a rasura, capturada como uma anotação solta (~~ler anotando~~), que ainda não estava presente, ou que se inscreve à margem do datiloscrito, como que por associação ao material que ali já se encontrava.

Percebemos, após essa breve incursão no datiloscrito/manuscrito, que há um intrincamento no processo de escrita clariceano, em que as práticas da anotação, da cópia, do

<sup>238</sup> Carta mencionada no início do primeiro capítulo desta dissertação, conferir p. 23.

<sup>239</sup> Trecho citado na *Apresentação* desta dissertação, presente na página 15.

<sup>240</sup> BARTHES, 1990.

corde, da leitura, da escrita, vão todas se entranhando e se sobrepondo e, a cada vez, ganhando uma função diferente.

## 2.14 Permitir os desvios que a escritura exige para deslocar-se: a escritura e o gesto

*Todo este superescrito, **rabisco do nada**, abre a porta  
ao esquecimento: é a memória impossível.*  
Roland Barthes<sup>241</sup>

A rasura não é sem relação com a caligrafia, como pudemos acompanhar com as teorizações lacanianas que se valem do pensamento chinês em *Lituraterra*. Cleyton Andrade propõe que: “O traço do pincel é o próprio manejo do litoral e da letra”.<sup>242</sup> E Lacan, em *Lituraterra*, diz que: “Para lituraterrar, (...) assinalo que não fiz no ravinamento que o põe em imagem nenhuma metáfora. A escritura é esse próprio ravinamento”.<sup>243</sup> Retornamos, assim, àquilo que, na escritura produzida pela *lituraterra*, produz-se pelo deslocamento engendrado pelo movimento da mão de um lado, e, por outro lado, pela rasura, pelo traço que ela inscreve na terra.

Em um texto intitulado *Réquichot e seu corpo*, ao tratar sobre alguns aspectos presentes nas pinturas do artista Réquichot, Barthes comenta:

A semiografia surge na obra de Réquichot por volta de 1956, quando desenha a caneta (observemos o instrumento) cachos de traços enrolados: o signo, a escrita vêm com a espiral, que nunca abandonará sua obra. O simbolismo da espiral é oposto ao simbolismo do círculo; este é religioso, teológico, aquela, como círculo desviado para o infinito, é dialética: na espiral, as coisas voltam, *mas em um outro nível*: há retorno na diferença, não repetição na identidade (...). É o que faz, à sua maneira, a espiral de Réquichot: *ao repetir-se, gera um deslocamento*. O mesmo fenômeno ocorre na língua poética (quero dizer: prosódica e/ou métrica): os signos dessa língua sendo em número muito limitado, e a combinatória infinitamente livre, a novidade consiste em repetições muito próximas. Da mesma maneira, as composições espiraladas de Réquichot (...) explodem a partir *de um elemento repetido e deslocado, a espira* (aqui aliada a traços, hastes, poças) e *obedecem à mesma geração explosiva que caracteriza a linguagem poética*.<sup>244</sup>

Ao tratar da espiral, Barthes diz que o que está em jogo na escritura, assim como na geração explosiva característica da linguagem poética, é um deslocamento pela repetição, pois o que se provoca pela repetição é sempre um traçado diferente do anterior: é esse o feito da espiral de Réquichot.

<sup>241</sup> BARTHES, 1990, p. 201, grifo nosso.

<sup>242</sup> ANDRADE, 2015, p. 148.

<sup>243</sup> LACAN, 2003, p. 23-24.

<sup>244</sup> BARTHES, 1990, p. 198-199.

Gostaríamos de interrogar-nos se a prática da cópia exercida por Clarice, como ela conta ter realizado em seu livro *A maçã no escuro*, não cumpre uma função que se aproxima da espiral, por ser uma repetição que desloca o sentido da escritura. Pelo que pudemos acompanhar no tópico anterior, a função da cópia em *Água viva* parece diferenciar-se desta outra. Supomos que a cópia em *Água viva* funciona como destacamento e seleção de algumas frases, como se a escritora buscasse dar relevo a algumas delas, ou, como no caso que citamos no final do tópico anterior, em que ela inicia a cópia, mas por algum motivo interrompe-a. Roland Barthes aproxima em seu texto a prática da espiral realizada pelo artista à escritura que “*está sempre se fazendo*” pelo movimento da mão:

(...) na escritura, a sintaxe, fundadora do sentido, é essencialmente o peso do músculo – do metamúsculo, diria Rêquichot: é no momento em que *pesa* o músculo (mesmo com extrema leveza) que o pintor torna-se inteligente; sem esse *peso que avança* (o que se chama “traçar” (...)) Definitivamente, o que faz a escritura (...) é (...) a *curvidade do descontínuo* (tudo o que é repetido, é por força, descontínuo). Tracem um círculo: produzirão um signo; agora façam-no mover-se: produzirão uma escritura: a escritura é a mão que pesa, avança ou se arrasta, *sempre no mesmo sentido*, em suma, a mão que trabalha.<sup>245</sup>

Se no primeiro capítulo vimos que o gesto de cortar presente na leitura de *Água viva* buscava realçar algumas palavras, cortando aquilo que “não serve”, enxugando o texto; a rasura, ao operar com a economia de traços, realiza na obra o mesmo empenho de redução contido no gesto de cortar. Por vezes cortando frases, por vezes seccionando-as, partindo-as, outras vezes acrescentando uma nova frase à antiga, o que engendra uma modificação em seu sentido. Daí depreende-se uma outra acepção para o ~~ler anotando~~ e para a prática de recópia e revisão em *Água viva*: ambas estão a serviço do processamento realizado na rasura, na letra.<sup>246</sup>

Barthes propõe que o movimento da mão, o momento em que o músculo pesa, é o momento em que se traça (em que o peso avança), em que se faz a escritura. O escritor ainda propõe que a escritura segue sempre um mesmo sentido e, se pensarmos que Clarice tinha como guia o vazio sustentado pela letra, essa afirmativa barthesiana ganha toda a espessura. As anotações, as rasuras, essa força de escritura, inscritas em seu escrito apontam para a chegada do poema em *Água viva*. Barthes acrescenta:

Outra coisa: o que é ilegível nada mais é do que *aquilo que se perdeu*: escrever, perder, reescrever, aproximar o significante, transformá-lo em gigante, em presença

<sup>245</sup> BARTHES, 1990, p. 199-200, grifo nosso.

<sup>246</sup> Embora seja difícil fazer qualquer inferência generalizante a respeito dos modos de processamento do escrito, pois nas páginas 134 e 135, por exemplo, encontramos no alto da página em manuscrito: “copiar e não cortar”. Esta mesma indicação se encontra em outras páginas. O que nos indica que a cópia foi utilizada também e, talvez, com o uso semelhante ao que Clarice descreve que realizou em *A maçã no escuro*.

monstruosa, diminuir o significado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar, da memória, sua forma e não seu conteúdo, alcançar o impenetrável *definitivo*, em uma palavra, gravar toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que esse palimpsesto seja inesgotável, o que foi escrito voltando sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível – isto é, ilegível. (...) Todo este superescrito, rabisco do nada, abre a porta ao esquecimento: é a memória impossível.<sup>247</sup>

Retornamos ao que está em jogo em um escrito ilegível. A produção que encontramos na escrita da água que escorre da chuva dos semblantes não é ela também ilegível e, por isso, capaz de cavar sua incisão na terra? A produção que escorre do rompimento dos semblantes porta, em si, a materialidade e a opacidade da letra. Barthes, na passagem acima, faz-nos avançar para o poema, para essa letra que guarda da memória a forma e não seu conteúdo e, por isso, alcança o impenetrável definitivo em uma palavra. O *efeito água viva*, conseguido após os anos de rasura na terra, na superfície do texto, poderemos acompanhar no próximo capítulo: ao abrir *Água viva*. Mas, vejamos nas imagens a seguir: rasura sobre rasura, corte sobre rasura, escrita sobre escrita sobre datiloscrito, rasura sobre anotação (~~ler anotando, ler e ortando~~). Aqui, nos datiloscritos de *Objeto gritante*, a escrita e a imagem se emaranham ao mostrar o palimpsesto inesgotável do escrito, que volta sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível, isto é, ilegível.

Façamos um esforço de leitura para transpor o que Clarice acrescenta caligraficamente ao final da página que se segue, página que está entre as primeiras do datiloscrito. Conseguimos ler, seguido de uma seta, uma frase que se iniciava em datiloscrito, assim: “Nós somos Deus. Sem orgulho e sem humildade”. Em seguida, no pé de página puxado pela seta: “*fez o grande ôco do existente e do não existente. Deus é. E no começo de tudo não havia começo. Tudo era sempre. Deus é a forma de ser. Deus é o único modo de ser. Nada existe fora de Deus*”. Observe:

---

<sup>247</sup> BARTHES, 1990, p. 200-201, grifo nosso.

5

~~... a antevizão de poder... não é... é o...  
 ... de outro? Não é...  
 ... A profunda alegria misteriosa...  
 ... de que muitos de nós não pertencem ao gênero humano. Fecha parêntese.  
 ... É incrível como faltam palavras. Mas recuso-me a inventar novas  
 que existem já <sup>deveriam</sup> poderiam dizer tudo. Se houver força. Atrás do pensamento  
 tem palavras. É-se. É nesse terreno do "é-se" que sou puro êxtase. <sup>do que em inglês resume</sup>  
 Mas há também o mistério do neutro, que em inglês é "it". O neutro  
 é vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando  
 arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta. Comi ostras em  
 nas ruas de Paris. Pingava limão em cima dela e a via — com certo horror  
 muito fascínio — eu a via contrair-se toda. E <sup>da ostra</sup> estava comendo o  
 vivo. O neutro vivo é Deus. <sup>interliga as coisas entre</sup>  
 Vou parar um pouco porque sei que Deus é o mundo. É o que existe.  
 é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação  
 sobre o nada. É o contato consigo mesmo. Com o ilimitado de si-mesmo. Nós  
 somos Deus. Sem orgulho e sem humildade. É-se. E Não gosto é quando pinga  
 limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contraia toda. Os fatos  
 da vida são o m limão na ostra. Será que a ostra dorme?  
 Qual é o elemento primeiro da vida?  
 Quase imediatamente teve que ser dois para haver fertilidade e o  
 creto movimento íntimo do qual jorra leite.  
 Disseram-me que a gata come a própria placenta e durante uns quatro  
 dias não come mais nada. Só depois é que ~~tem~~ toma leite. Deixem falar  
 puramente em amamentar. Fala-se em "subida do leite". Subida de quê? E  
 adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exige  
 uma outra explicação e sempre se abrirá de novo para o mistério. Não~~

*O que o grande  
 Deus do existente  
 e do não existente  
 Deus é. É no começo  
 de tudo — não há  
 mais nada que sempre.  
 Deus é a forma  
 de ser. Deus  
 é a única coisa  
 da qual se pode  
 dizer que existe  
 antes de tudo.*

Página 5 de Objeto gritante – datiloscrito





Na página seguinte, lê-se ao final: “Trecho figurativo para abrir uma clareira na nutridora selva”. Observe:

cl. 03

7

Sou uma ~~decreta~~ <sup>decreta</sup> que profunde <sup>quero</sup> ~~me~~ <sup>me</sup> entregar a Deus.

Mas há perguntas que ninguém me responderá: quem fez o mundo? <sup>o</sup> mundo se fez? Mas se fez aonde? qual era o lugar? E se foi Deus -- quem fez Deus? É como este livro em que estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada. Mas <sup>que é? e são os</sup> ~~é~~ <sup>meu</sup> número: sou uma iniciada sem ~~meu~~ <sup>estou</sup> ceita. Sou ávida do mistério.

Será que isto que ~~estou~~ <sup>estou</sup> escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem pôde parar de raciocinar -- o que é terrivelmente difícil -- que me acompanhe. Mas não estou imitando artista-de-cinema e ~~me~~ <sup>me</sup> você não precisa me levar à boca nem se tornar ~~aero~~ <sup>me</sup> qualquer coisa.

Vou fazer uma confissão: estou um pouco assustada; não sei aonde me levará esta liberdade. Não é arbitrária nem libertinagem. <sup>é</sup> ~~é~~ <sup>que</sup> ~~se~~ <sup>se</sup> vez em quando ~~haverá~~ <sup>deve</sup> darei umas histórias -- áreas ~~melódica e~~ <sup>melódica e</sup> cantabile para quebrar este meu quarteto de ~~graves cordas~~ <sup>graves cordas</sup>. Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Não estou totalmente solta. É assim: não estou solta porque ~~estou~~ <sup>estou</sup> em união com tudo. Aliás uma pessoa é o tudo. Não é pesado de se carregar porque simplesmente não se carrega: é-se o tudo.

Parece-me que pela primeira vez estou sabendo as coisas. Antes eu também sabia mas ~~de modo como você sabe~~ <sup>de modo como você sabe</sup> por cabeça. A impressão é que só não fui às coisas -- além de ser porque tenho pouquíssima capacidade de ir -- para não me ultrapassar. Tenho certo medo de mim. Não sou de confiança. E desconfio do meu falso poder. Este é o livro de quem não pode. Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste. Pelo contrário -- isto me dá a verdadeira condição: <sup>de</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> humildade. Humildade ~~alegre~~ <sup>alegre</sup>.

Este livro é promiscuo? Eu gostaria que não fosse. ~~Meu~~ <sup>Meu</sup> Vou agora para um pouco para me aprofundar mais. Depois volto.

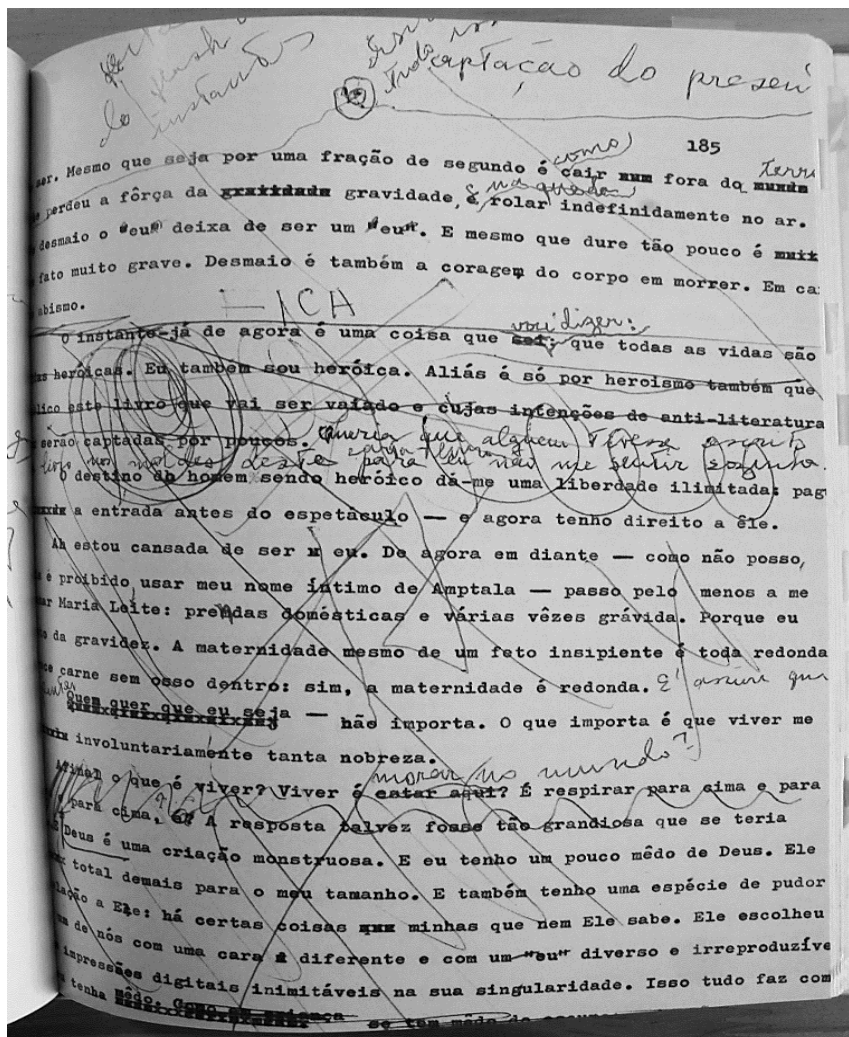
Voltei. Fui sendo. Recebi uma carta de São Paulo. Carta última de um suicida. Telefonei para S. Paulo. Não respondia. ~~Meu~~ <sup>Meu</sup> Ou morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: não respondia.

I. G. 2

III  
em 1700 de cada  
sua

Trecho figurativo para  
abrir uma clareira na  
nutridora selva

Na página seguinte é possível ler no alto da página: “do flash de instantes”, “captação do presente”.



Página 185 de *Objeto gritante* – datiloscrito

Tais imagens foram aqui inseridas para que o leitor possa ver e acompanhar o efeito de ilegível que já se encontra nessas páginas, para que acompanhe como funciona o processamento da forma centrado na rasura em *Água viva* e como o gesto de corpo da escritora vai se efetivando ao longo de todo o escrito. Os esforços de leitura que foram se realizando sobre a caligrafia da escritora são apenas para pontuar alguns dos elementos. Outros elementos e frases podem capturar – e serem lidos – por cada leitor e leitura que se faça das páginas.

Roland Barthes, em texto dedicado ao artista TW (Cy Twombly), faz vários apontamentos acerca do gesto que pode ser lido nas telas do artista, escreve:

Não há nada escrito em uma determinada tela de TW, no entanto essa superfície parece ser o receptáculo do escrito. Assim como a escritura chinesa nasceu, dizem,

das ranhuras de uma carapaça demasiadamente aquecida de tartaruga, também o que há de escritura na obra de TW nasce da própria superfície. Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero, descontínuo, desigual, marcado por algum acidente: o grão do papel, as manchas, a trama, o entrelaçado de traços, os diagramas, as palavras. Ao cabo desta enumeração, a escritura perde sua violência: o que se impõe não é tal ou tal escritura, nem mesmo o ser da escritura, e sim a ideia de uma textura gráfica.<sup>248</sup>

Durante a análise que fomos realizando nos datiloscritos, pudemos perceber uma inseparabilidade entre os processos que marcam a feitura da obra. Como não se trata de uma técnica, e nem de um método, e sim de um trabalho com a letra: a escrita, a rasura e a criação se misturam e se intercalam. Nas páginas que se seguem, recortamos imagens/passagens que mostram escritas caligráficas em superfícies ainda não escritas, sem conteúdos datilográficos. Alguns podem configurar-se como rasuras que são transpostas para páginas soltas, ou o inverso, uma anotação na página solta que depois é incorporado ao texto. Outras, como a que segue abaixo, parece ser fruto de uma ideia emergente, dessas que a escritora descreve como sendo ideias que a surpreendem.

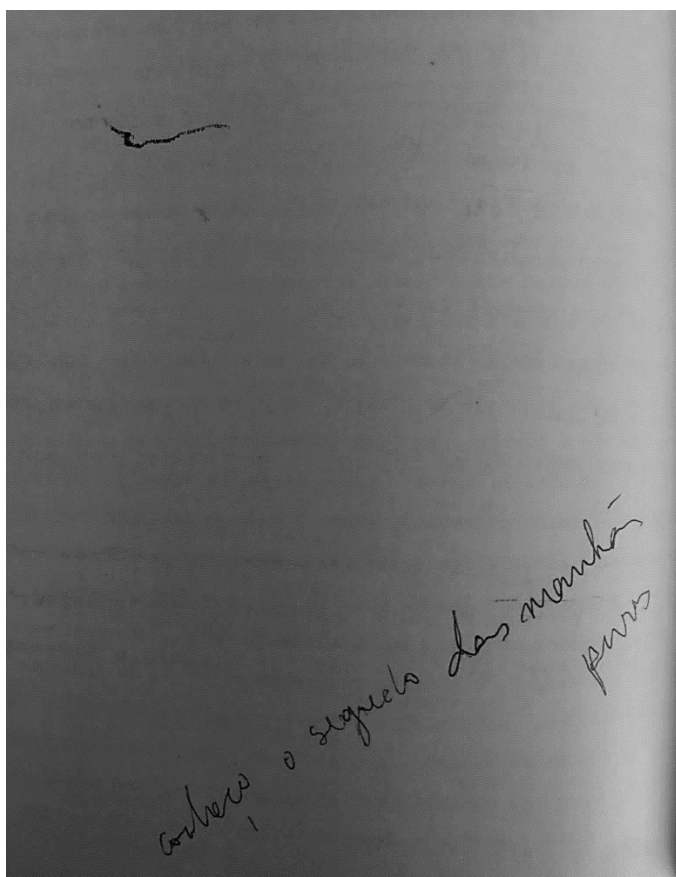
Como apontado por Barthes, em relação às telas de TW, a escritura nessas páginas parece nascer da superfície, pois nenhuma superfície é virgem: “tudo já (...) chega áspero, descontínuo, desigual, (...) o grão do papel, (...) as palavras”. Façamos, novamente, um esforço de leitura: “*Acabo de ter tido um relâmpago que captou por um segundo o que está atrás do pensamento. Foi algo total e simples sobre a beatitude. Como transmitir o que percebi de um modo tão uno? Vou tentar desdobrar em palavras (...)*”. O restante não é passível de leitura. A caligrafia é ilegível.

---

<sup>248</sup> BARTHES, 1990, p. 147.



qualquer ideia de enigma; o vago não combina com a morte; o vago está vivo”.<sup>250</sup> Essa definição que Barthes propõe para a escritura de TW converge com o que vínhamos tratando acerca da caligrafia *caoshu* chinesa, que em sua economia de traços acaba por produzir um caractere ilegível, que pode ser lido apenas por um conhecedor da arte, por aquele que sabe ler<sup>251</sup> o ilegível ali impresso. Mas, por não ser interpretável, não quer dizer que não convoque um esforço de leitura. Vejamos as próximas imagens em que “o vago está vivo”:

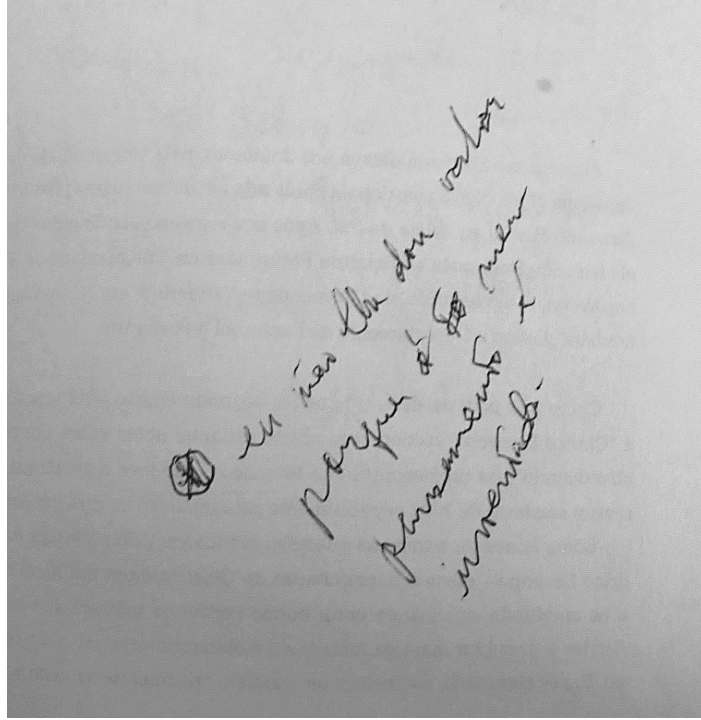


Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.

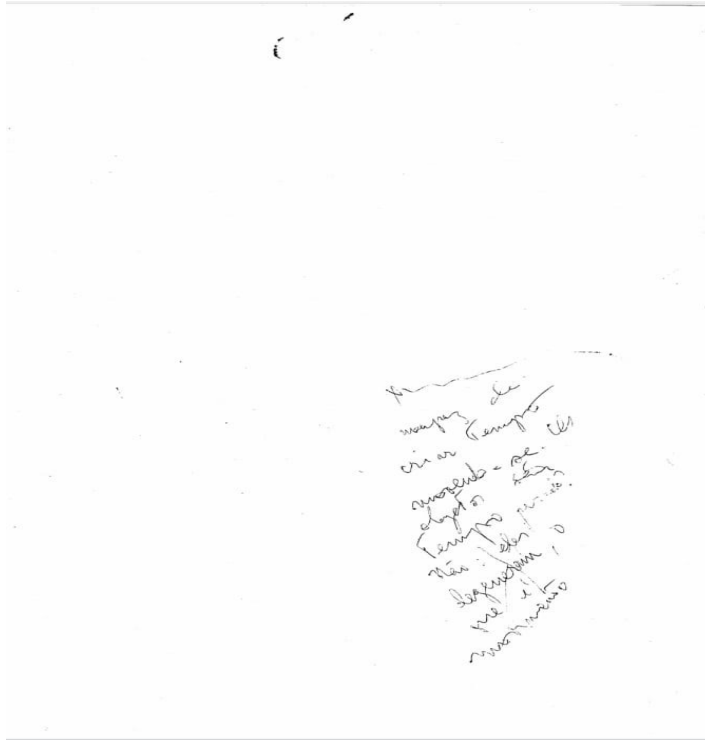
---

<sup>250</sup> BARTHES, 1990, p. 145.

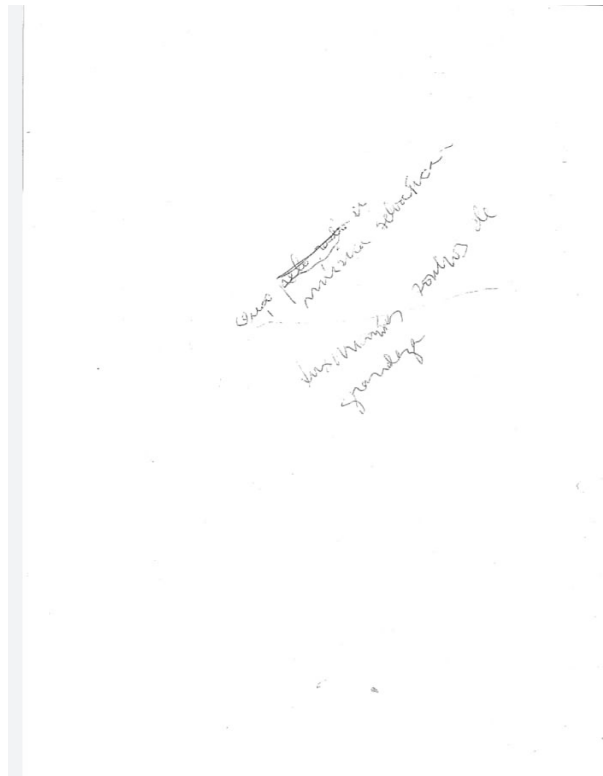
<sup>251</sup> No sentido de ler um sintoma em psicanálise.



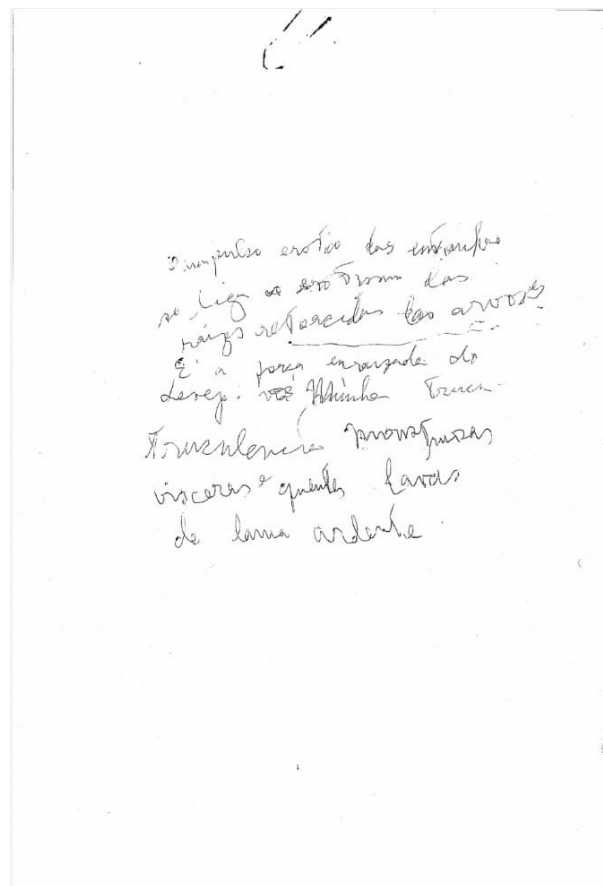
Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.

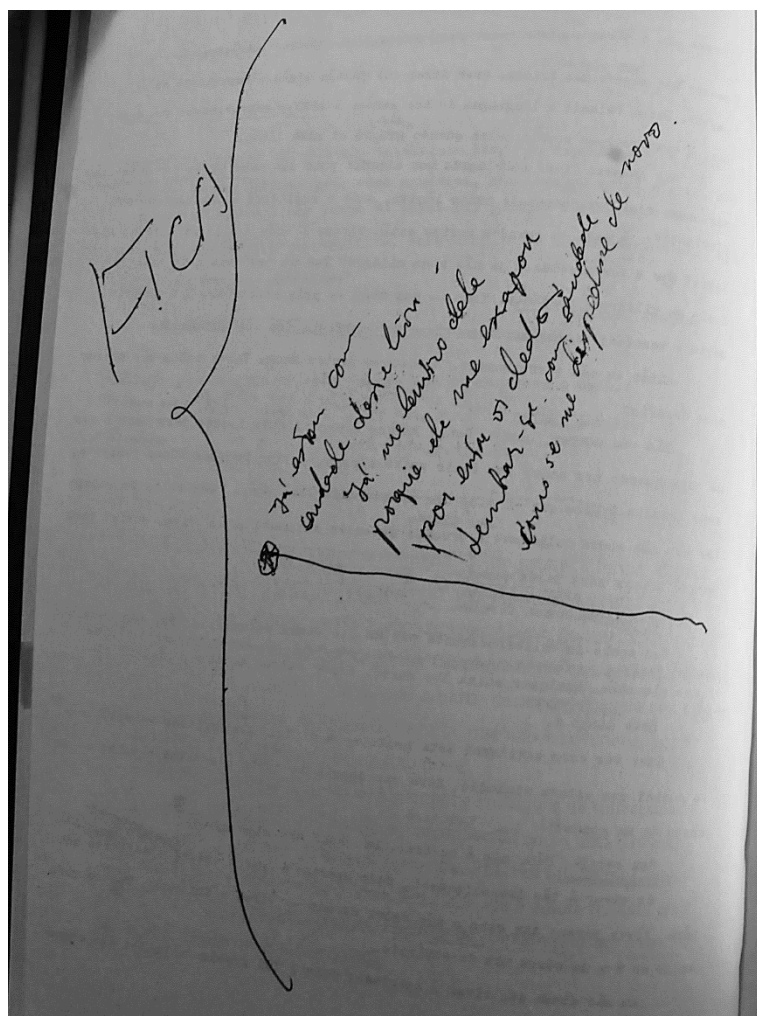


Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.



Lê-se em *Objeto gritante* muitas passagens acerca das incertezas da escritora: se daquelas páginas nasceria um livro, se aquele escrito teria um fim (pois ele era apenas continuação), se uma escrita que não possui história, que não possui trama, poderia culminar em um livro. Encontramos, também, muitos trechos que tratam sobre o nascimento, sobre o parto, algumas vezes de maneira direta e, em outras, de forma já trabalhada pela escrita; perguntas sobre a existência, sobre a criação artística, sobre o escrever.

Além disso, encontramos diversas interrupções que a escritora vai intercalando em sua escrita, como pausas, intervalos abruptos. Antes de abirmos para o poema que vem, em sua matéria já subtraída e solta dos datiloscritos em *Água viva*, vejamos essa rasura inscrita por Clarice ao final de *Objeto gritante*, entre as páginas 186 e 187: “FICA {Já estou com saudade deste livro. Já me lembro dele porque ele me escapou por entre os dedos. Lembrar-se com saudade como se me despedisse de novo”.



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s. p.

***(O poema passa – e deixa – [no ar parado] – todo o tremor do gesto)***

*Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um **frágil fio condutor** – qual? o do mergulho na **matéria da palavra**? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas.  
Clarice Lispector<sup>252</sup>*

*A fim de tomar a radicalidade em jogo no poema e, propondo que água viva<sup>253</sup> é poema, será que podemos admitir que o livro possui – por ser marcado por um (re)corte na forma – uma memória de suas versões anteriores? Se tomamos o poema como mobilidade pura<sup>254</sup> – pensaremos em uma escrita sem memória, que se volta ao exterior. Por outro lado, e ainda dentro da banda que aponta a superfície por uma torção que não exclui o dentro, nem o fora, mas os atravessa transversalmente, podemos encontrar no aspecto residual da letra – em suas rasuras – algo que esteve, porque sempre está – no real que ela escava na terra.*

*Água viva é um livro que ganha forma pelo ritmo das frases. Ler respirando e seguindo o movimento pulsante do texto. No livro – do início ao fim – lemos o poema se tecer em torno da palavra poética: pontos de contração que se abrem e abrem também o espaço da forma: o “instante-já” e o “it”. Como se pudéssemos fazer um zigue-zague de linhas que os interligassem um ao outro fazendo o fio de leitura. O “instante-já”, palavra que nunca tocamos, que nunca apreendemos, que não cessa de passar em seu fluxo que se aproxima ao relance de um olhar, e deixa o rastro de escrita que convoca o próximo “instante-já”. Além de marcar as aparições, como surpresas, lampejos que surgem, cadenciam e fazem o passo. O “it”, o é da coisa, caroço duro, contraído, matéria viva também é elemento gerador – que mantém o fluxo contínuo. água viva é translúcida e móvel, e encontramos efeitos de translucidez em Água viva. Procurei no dicionário o que significa contrair, e encontrei em uma busca rápida: fazer encurtar ou reduzir de volume, ou sofrer encurtamento ou redução; encolher; apertar; diminuir o comprimento, espaço, volume. Procurei também o que significa descontraír, e encontrei: fazer perder ou perder a contração.*

*É como se em Água viva lidássemos o tempo inteiro com essa formação-deformação-formação-deformação, algo que não cessa de se movimentar e adquirir outras formas.*

<sup>252</sup> LISPECTOR, 2020, p. 22, grifo nosso.

<sup>253</sup> Manteremos letra minúscula sempre que quisermos manter a ambiguidade entre o título do livro *Água viva* e a imagem poética *água viva*.

<sup>254</sup> BLANCHOT, 2013, p. 330.

### 3 Poema – o efeito água viva

*A verdade é o resíduo final de todas as coisas e no meu inconsciente está a verdade que é a mesma do mundo.*

Clarice Lispector

Começemos pela epígrafe que figura na primeira página do livro:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (Michel Seuphor).<sup>255</sup>

Para iniciarmos uma leitura de *Água viva* que seja fiel ao percurso, à passagem que o escrito realiza, podemos colocar um acento àquilo que nessa epígrafe, ao realizar uma extração das outras artes, indica uma pintura que estaria livre da dependência da figura, do objeto e, por isso, liberta da função de representar. Estaria, portanto, em condição de evocar “os reinos incommunicáveis” que, assim como a música que não ilustra (que não é pintura figurativa), que não está imbuída em transmitir nenhuma história, nem está presa à estrutura de nenhum mito, apresenta traços que se fazem existência.

Ora, se nos lembramos da exposição realizada até aqui, do primeiro capítulo em que nos detivemos em mostrar o Roteiro ajuntado por Clarice ao datiloscrito e que, segundo o que depreendemos, pode ser lido como um guia que aponta para um desfazimento das tramas e que a acompanha em seu trabalho de leitura, releitura e edição dos datiloscritos; do segundo capítulo em que nos detivemos em pensar a noção de rasura como processamento da matéria, do gozo em jogo na produção do escrito, que, ao cavar com seus traços a superfície, sulca a terra, deixando marcas para que a água possa circular. Como podemos agora, religando-nos ao material desprendido, solto das páginas marcadas, riscadas e traçadas à mão e à máquina pela escritora, ler o que se imprime nas páginas do objeto-livro publicado? Como pensar de que espécie de ficção se trata *Água viva*, a não ser admitindo que nos deparamos enfim com a espessura de um poema?

Em comemoração ao centenário de nascimento de Clarice Lispector em 2020, a Editora Rocco lançou uma coleção em que as capas dos livros são ilustradas por quadros de pinturas feitos pela própria escritora. Na versão de *Água viva* há um belíssimo posfácio assinado por Eucanaã Ferraz em que ele escreve sobre o livro, sobre o impacto do texto e aponta alguns aspectos que nos interessa:

---

<sup>255</sup> LISPECTOR, 2020, p. 5.

Fluxo, velocidade, impulso, dissipação, choque. Estamos, porém, diante de uma espontaneidade planejada. O acaso não controla a criação – participa dela. Mas se as forças que criam arranjos – frases, fragmentos, agrupamentos temáticos – aparentemente livres de um plano não dominam a cena, elas obrigam a que se lhes responda. Daí a permanente vigilância, a lucidez não raro exasperante, que se assemelha mesmo a um transe. Trata-se de uma necessidade de responder ao próprio ato. Com isso, gera-se um ritmo, uma sintaxe, um efeito construtivo.<sup>256</sup>

Em *Água viva* de fato nos deparamos com o entrecruzamento desses dois aspectos citados pelo autor: com o acaso da escrita e com o planejamento, se pensarmos o trabalho de edição como uma segunda visada, como um retorno à primeira conformação do texto. Esse apontamento das forças que podem ser colhidas na leitura do livro, por sua estrutura de frases que funcionam como setas tensionadas e que indicam, como escreve Eucanaã, velocidade, impulso, fluxo, dissipação, choque, interessa-nos por apontar para o ritmo, para a sintaxe delineada. Esses aspectos são o que doam forma ao poema, ligando-se mais ao som e à materialidade da palavra. Sobre a semelhança ao transe, devemos lembrar que a própria escritora, em entrevista concedida à Revista Veja em 1975 à repórter Isa Cambará, ao ser perguntada: “Mas não lhe parece estranho que alguém, escrevendo desde os 7 anos de idade, como a senhora, não tenha ainda essa habilidade [de escrever]?” E ela responde:

Não, porque eu não me forço a escrever. Às vezes, elaboro um trabalho durante anos, sem sentir. O único sintoma são as frases que me vêm de repente, já prontas, no táxi, no cinema ou no meio da noite, revelando que algo está crescendo em mim. Mas, ao contrário do que muitos pensam, não escrevo em transe e não sinto nenhum espírito me insuflando ideias. A inspiração vem dessa longa elaboração inconsciente. Escrever, para mim, é um aprendizado. Assim como viver é um aprendizado.<sup>257</sup>

A escritora, em seu processo de escrita, sempre se valeu das práticas da cópia, como pudemos ver no capítulo anterior quando ela menciona a feitura de *A maçã no escuro*, e da anotação. Em *Objeto gritante*, no entanto, essas duas práticas ganharam contornos específicos e levantamos a hipótese de que houve uma simultaneidade ou uma sobreposição das formas de trabalho que não são sem consequência para o efeito que se engendra em *Água viva*.

Em *Objeto gritante* podemos acompanhar a reescritura, a edição, como uma escrita palimpsestica que não visa como resultado o apagamento da forma anterior. Pelo contrário, podemos ler o movimento que se engendra: lento e gradual na forma que ali se esboçava. A rasura, nesse sentido, opera sobrepondo e alterando a forma antes existente e fazendo surgir outra direção de dentro do próprio texto. Os sucessivos cortes operados pelas leituras e releituras vão gerando novos engatamentos entre as frases, cavando de dentro da própria

<sup>256</sup> LISPECTOR, 2020, p. 86.

<sup>257</sup> Revista Veja, 30 de julho de 1975, p. 86.

linguagem outras passagens. É curioso observar, no entanto, que a anotação e a cópia são feitas de maneira concomitante. As frases que surgem de repente são anotadas no datiloscrito e incorporadas ao corpo do escrito, embora alguns trechos tenham sido acrescentados ou extraídos para outros suportes (publicações no *Jornal do Brasil*), há um trabalho de cópia e anotação que pode ser acompanhado e visto naquele corpo textual, como mostramos nos capítulos anteriores.

Segundo Ferraz, em apresentação dos aspectos capturados pela sua leitura de *Água viva*:

a narradora de *Água viva* é aquela que age: em meio a inumeráveis obstáculos, descobre caminhos enquanto avança, libertando-se, a cada passo, da incômoda distinção entre natureza e espírito. Mas se o leitor de *Água viva* presencia o acionamento de forças que parecem ilimitadas, assistirá por isso mesmo à exposição franca dos impedimentos que demarcam as últimas fronteiras da proporção humana. A forma – frase, fala, discurso, narrativa – surge exatamente dessa luta, na qual os próprios meios expressivos são, paradoxalmente, um estorvo insuperável.<sup>258</sup>

A questão que Clarice apresenta de maneira tão precisa em sua conferência sobre *Literatura e Vanguarda no Brasil*, ao afirmar que fundo e forma são uma mesma e única coisa, e quando afirma que o pensamento luta por se formar, ganha ecos nessa afirmação de Ferraz. Em *Água viva* presenciamos uma narradora que, ao agir e abrir caminhos desconhecidos, não lida com o ilimitado, pelo contrário, está sempre a encontrar formas e limites para aquilo que não possui forma pré-determinada. Se lembramos do trabalho do calígrafo com os litorais, entendemos que Clarice, como escritora, muitas vezes trabalha como um calígrafo, que em seu gesto busca um traço capaz de conceber de maneira una e indivisa algo que o atravessa de fora, que está na natureza. É um constante (re)fazer que se exige na produção da letra. Cabe não nos esquecermos da diferença que Lacan aponta entre a fronteira e o litoral em seu texto *Lituraterra*: a fronteira demarcaria a distinção entre dois campos homogêneos, e o litoral, por sua vez, se faz e refaz – a cada vez – entre campos heterogêneos, entre saber e gozo, por uma conjunção litoral, hiância íntima, com o corpo, como propõe Andrade<sup>259</sup>. Em *Água viva*, lemos alguns trechos em que a narradora aponta para a dissolução e desfazimento das fronteiras – no início do livro, por exemplo, lê-se: “Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa”.<sup>260</sup> Adiante, em outro trecho, a narradora fala da plenitude alcançada pela experiência que se alcança ao viver sem fronteiras perceptíveis:

<sup>258</sup> FERRAZ, 2020, p. 87.

<sup>259</sup> ANDRADE, 2015. Para retomar essa temática, voltar ao capítulo anterior.

<sup>260</sup> LISPECTOR, 2020, p. 15.

Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis. Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens.<sup>261</sup>

A experiência que a narradora expõe e a experiência encerrada na prática de uma escritura de gozo estão fora da ordem das finalidades, *sem nenhum sentido utilitário*. Mas ainda que seja sem fronteiras perceptíveis, o que está em jogo na letra na perspectiva litoral inaugurada por Jacques Lacan em *Lituraterra* é aquela que desenha a borda do furo no saber e, por isso, não se dissolve na substância circundante, faz um corpo – ainda que fugaz.

No entanto, se o poema é movimento, é aparição, pulsação, sopro, traços que aparecem e desaparecem no próprio deslocamento e que, ao passar, expõe seu vazio, é com enorme espanto que nos mantemos em estado de (re)encontro e (re)leitura incessante de *água viva*. As frases que quando chegam ao término já passaram, sumindo em seu desaparecimento vibratório, impelem a repetição incansável da leitura, para que possam novamente passar.

Por isso: *água viva*, que já traz em seu título o poema, em imagem poética, água que é viva como só o poema pode ser, *água-viva* que queima se tocada, mas é feita justamente da mesma matéria que a circunda: água submersa na água circundada por fino invólucro *quase* invisível que se infunde sem confundir, penetra e desloca sem se dissolver, na mesma matéria viva e movente – a água, o mar. Nas palavras poemáticas de Clarice: “quanto ao imprevisível – a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, *entidade elástica e separada de outros corpos*”.<sup>262</sup> Água-viva, entidade elástica, entidade de movimento: contração e descontração, como um músculo que se contrai e estica provocando diferentes formas e frases:

Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e *dentro do âmago em que me movo nadando*, protozoário. Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me lagar e cair num abandono qualquer de Lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.<sup>263</sup>

<sup>261</sup> LISPECTOR, 2020, p. 19.

<sup>262</sup> LISPECTOR, 2020, p. 23, grifo nosso.

<sup>263</sup> LISPECTOR, 2020, p. 23, grifo nosso.

Encontramos, nesse recorte, ecos com o que já se enunciava no Roteiro de *Objeto gritante*, ecos da pergunta: como se mover no mistério, como dar forma ao informe que está na natureza, dentro e fora daquele que escreve? Mais uma vez, encontramos a dimensão litoral: não há confusão ou mistura nessa seara: dentro do âmago misterioso – move-se –, nadando – protozoário, água-viva – move-se com vida, banhando-se da substância circundante sem a ela fundir-se. Assim como o “instante-já” que se faz junto com a respiração, a próxima frase imprevisível e imprevista é um pensamento inventado, por isso sempre novo.

Se podemos ler na imagem poética *água-viva* o animal marinho e translúcido, podemos ler também, a água viva, água da fonte. No posfácio de Eucanaã Ferraz encontramos uma menção a esta acepção que ele extrai da Bíblia, do evangelho de São João:

Vou ao evangelho de São João, à conhecida passagem em que Jesus, depois de uma longa e exaustiva caminhada, senta-se à beira de um poço e diz a certa mulher que viera ali para tirar água: “Dá-me de beber”. A mulher contesta, perguntando-lhe como é que ele, judeu, podia pedir água a uma samaritana. Jesus lhe responde: “Se conhecesses o dom de Deus e quem é que te diz ‘dá-me de beber’, tu é que lhe pedirias a ele. E ele dar-te-ia água viva”.<sup>264</sup>

A água, elemento primário da natureza, gerador e fonte das mutações, condensador e formador do vivo, constitui todas as espécies e formações animadas e inanimadas da terra. Indo de uma acepção a outra, pois o poema tem a capacidade de reunir em si a movência dos sentidos, retomemos a pergunta que nos atravessou durante todo o caminho de pesquisa: como tocar *Água viva*? Lemos, em seu correr, o escorrer da coisa, a inapreensibilidade do instante em que tudo retoma seu movimento de vida e a coisa escapa. Se pensarmos que o poema guarda em si apenas o necessário para fazer sua passagem e, no mesmo movimento, desaparece ao término de sua passagem, poderíamos dizer que, após passar pela operação de depuração da letra, o escrito de Clarice alcançou uma forma irredutível. De início, fui carreada pelo fluxo dos instantes. Tecia uma teia infinita: diversas linhas que se atravessam sem se completar e sem nunca dizer de que substância se faz o tempo pela impossibilidade mesma que existe em capturá-lo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela

---

<sup>264</sup> FERRAZ, 2020, p. 81.

sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.<sup>265</sup>

Outro efeito que se imprime em *Água viva* que se apresenta como uma marca do estilo clariceano é a fragmentação da escrita – talvez esse efeito ganhe contornos mais definidos após o período em que ela passa a escrever crônicas semanais para publicar no jornal. Esta fragmentação, quando nos atemos apenas a *Água viva*, produz um efeito do livro poder ser aberto em qualquer página para ser lido. Por se tratar de um poema, cada frase, ou cada trecho, assume-se como uma passagem que termina por se findar com seu esvaziamento. Acompanhemos a experiência: agora mesmo, no instante em que escrevo, com o livro cerrado em minhas mãos, abrirei três vezes e copiarei em seguida os trechos que me saltarem ao acaso:

- 1) “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto”.<sup>266</sup>
- 2) “Isto que estou te escrevendo é um contrato. É negro-espiritual. Tem cor e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento”.<sup>267</sup>
- 3) “Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume da minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do atrás do pensamento”.<sup>268</sup>

A ideia é que possamos apresentar o livro em sua dimensão de experiência. Como propõe Ferraz, a narradora age e em seu ato avança no caminho de mostrar respostas ao desconhecido; respostas que abrem passagem para o poema esvaziado de um sentido fixo, criando um *pas de sens* (passo de sentido). Por isso seguiremos investigando esse *efeito água viva*, aproximando-o à experiência de linguagem, à experiência com o poema. Ainda que, a rigor, o texto não seja escrito em versos, encontramos a forma, o ritmo do poema na prosa poética clariceana. Segundo a professora Lucia Helena (2020), na orelha escrita para a versão da Rocco em comemoração ao centenário de nascimento da escritora: “*Água viva* é um lindo poema em prosa, no qual se comemora a vida de tudo o que, intensamente, é”. Como blocos que podem ser arrancados do texto, sem que com isso se perca a materialidade do que ali se

<sup>265</sup> LISPECTOR, 1998, p. 9-10.

<sup>266</sup> LISPECTOR, 1998, p. 49.

<sup>267</sup> LISPECTOR, 1998, p.65.

<sup>268</sup> LISPECTOR, 1998, p. 47.



apresenta, as passagens que cortei acima ao acaso buscam aproximar disso que proponho defender como efeito poema, ou *efeito água viva*.

A autora Flávia Trocoli (2016), em um texto em que aborda, entre outros temas, o que ela denomina de *efeito Duras*, dá pistas para pensarmos o que aqui estamos propondo como *efeito água viva*. Ao realizar uma leitura do texto *Homenagem a Marguerite Duras* do psicanalista Jacques Lacan, juntamente a uma leitura apurada do livro da escritora Marguerite Duras, *O arrebatamento de Lol. V. Stein*, Trocoli localiza em que medida a assertiva lacaniana “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” se verifica na prática com a letra do ponto de vista da literatura. Ela enfatiza a dimensão do *uso* aí implicada, do fazer e refazer dos nós na topologia borromeana<sup>269</sup>, da *letra a três* que está proposta no livro de Duras e da qual Lacan se serve em sua teorização, para dizer do arrebatamento do leitor, que se inclui como objeto *a* em relação ao real em jogo na letra. Segundo a autora:

Com Jacques Lacan, o “Bate-se numa criança” freudiano passa a “Arrebata-se um leitor”. Aquele que leu, portanto, estará sob aquilo que, ao lado de Michel Foucault, Hélène Cixous chama de *efeito Duras*: “isso nos amarra fortemente, nos prende, nos arrebatamos” (Foucault 1975 [2006, p. 356]). Entre o que arrebatamos, escapa, e o que amarra, prende, a crítica literária, atravessada pela psicanálise, sabe que é apenas uma das engrenagens e não sabe tudo que a prende à máquina. Com isso, se quer dizer que a tentativa de falar do *efeito Duras*, e do efeito Lacan, implica uma perda de um lugar interpretativo, e o que se produz a partir dessa perda é um impasse em relação à posição enunciativa, o que aqui tento formalizar através de uma hipótese sem muralhas, isto é, indo e vindo. Sem possibilidade de redução a uma só perspectiva.<sup>270</sup>

O *efeito Duras*, como propõe Trocoli, está do lado do leitor, daquele que é arrebatado pelo que lê. Segundo ela, esse lugar a que se amarra, se prende, a crítica literária, atravessada pela psicanálise, implica uma perda de um lugar interpretativo, um impasse em relação à posição enunciativa que ali se apresenta. Não seria esse mesmo efeito que alcança Clarice, no desfazimento ao ponto de vazio a que ela chega em *Água viva*, deixando aparecer apenas a voz narrativa de uma narradora feminina, um ela sem rosto, de uma pintora que se serve da escrita como esboços antes de pintar, como quem escreve uma carta ao mar, em pura dispersão?

Nesse mesmo texto, Trocoli tece um comentário que nos interessa por revelar em que medida a rasura em *Objeto gritante* pôde se abrir em poema em *Água viva*, vejamos:

<sup>269</sup> Entre os registros real, simbólico e imaginário. Trocoli mostra-nos como a topologia implica uma dinâmica e não uma estática, em que os nós estão sempre se fazendo e refazendo, atando e reatando em uma dinâmica que não é aleatória, mas que, ao contrário, segue as coordenadas das posições que se assumem, no caso do *arrebatamento*, entre as personagens e o leitor que ali se implica pela opacidade do que não se mostra completamente na cena e na interpretação dada pelo narrador do livro.

<sup>270</sup> TROCOLI, 2016, p. 54.

Rasuro, logo não é isso. Rasura – essa palavra determina a operação sofrida por aquilo que escrevi para o “Colóquio Marguerite Duras: poéticas do transbordamento”, que aconteceu em setembro de 2014 (no centenário de nascimento da autora), no Cine Olímpia de Belém. Rasura-dor – efeito da escuta de um dizer outro no meu dito. Rasurada – quando tomo por tarefa alçar aquilo que Paulo Fonseca Andrade nomeou de “fracasso da reconstituição” à dimensão de prática da letra para dar a ouvir a voz da extravagância.<sup>271</sup>

Segundo Trocoli, a rasura não está implicada em um processo de apagamento, de retirada de um conteúdo, está implicada no movimento de refazimento da forma da letra em questão: “rasuro, logo não é isso”. Servir-nos-emos dessa expressão recortada pela autora, que ela diz ser nomeada por Paulo Fonseca Andrade como “fracasso da reconstituição” para nos aproximarmos disso que se opera pela letra, pela rasura em *Água viva* de Clarice Lispector.

### 3.1 O “fracasso da reconstituição” e o efeito água viva

*Escrevo em signos que são mais um gesto que voz.  
Tudo isso é o que me habituei a pintar  
mexendo na natureza íntima das coisas.  
Clarice Lispector*<sup>272</sup>

*(...) temos a impressão de que não trabalhamos com argila,  
mas que escrevemos sobre a água.  
Sigmund Freud*<sup>273</sup>

Sigamos mais um pouco com o que propõe Trocoli (2016), em sua leitura do texto de Lacan (2003) e da escritora francesa Marguerite Duras:

Essas duas voltas da linguagem – o fracasso da reconstituição e a pura extravagância – “enlaçam-se numa cifra que se revela por esse nome sabiamente formado pelo contorno de sua escrita: Lol V. Stein” (Lacan 1965 [2003, p. 198]). E são essas duas voltas que, mais tarde, me permitirão colocar em questão aquilo que Lacan testemunhou como convergência entre a prática da letra e o uso do inconsciente. Em outras palavras, a hipótese é de que essa pura extravagância não pode ser toda apreendida pelas leis, ou pelas formações, do inconsciente em seu fundamento fálico e, por isso, a ênfase precisa se deslocar para o *uso*, para diferir de lei e de formação. Tal qual Lol, tal qual o feminino, tal qual a poesia? Um modo de escrita de, no próprio ato de desenodamento, reatar o nó?<sup>274</sup>

Nessa passagem, a autora faz um retorno aos textos e conceitos que estava trabalhando, a saber: *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Duras, *Homenagem a Marguerite Duras* de Lacan, a expressão blanchotiana “pura extravagância”, e a expressão utilizada por

<sup>271</sup> TROCOLI, 2016, p. 54-55.

<sup>272</sup> LISPECTOR, 2020.

<sup>273</sup> FREUD, 2019, p. 347.

<sup>274</sup> TROCOLI, 2016, p. 55.

Paulo de Andrade “fracasso da reconstituição”. Flávia Trocoli coloca em discussão a convergência proposta por Lacan entre a prática da letra e o uso do inconsciente, dando acento ao *uso*. Ela propõe pensar que a “pura extravagância”<sup>275</sup>, voz narrativa que se lê, ou se escuta de través, pois não está toda na voz narrativa do narrador, não pode ser toda apreendida pelas leis ou formações inconscientes em seu fundamento fálico. Há algo, portanto, que se desloca para o uso, para a dinâmica que se encerra na topologia dos nós. Ela lança a hipótese de que essa “pura extravagância”, essa voz “do feminino”, não-toda fálica, que se aproxima da poesia, no *arreatamento* faz reatamento do nó pelo modo de escrita durasiana.<sup>276</sup>

Sigamos mais um pouco com Trocoli, para ver ao que ela nos leva a pensar sobre o efeito que se colhe em uma leitura em que a voz narrativa é dispersada:

Em um primeiro momento, na tentativa de me aproximar disso que Lacan testemunha como convergência entre prática da letra e uso do inconsciente, cruzei as posições enunciativas de Jacques Hold e Jacques Lacan, o amor e a homenagem, o contorno do buraco e o testemunho, a reconstrução da cena e o reatamento do nó, a voz do narrador e a angústia. De maneira muito complexa, esse cruzamento alinhava-se àquilo que Paulo Fonseca Andrade nomeou de “fracasso da reconstituição” e que pode, por sua vez, atar-se ao fato de que o narrador “não é um simples apresentador da máquina, mas, antes, uma de suas engrenagens, e não sabe tudo sobre o que o prende a ela. Isso legitima que eu aqui introduza Marguerite Duras” (Lacan 1965 [2003, p. 199]). Dessa tentativa, restou a pergunta – parte da coisa mentida por Lol, esmagado, restante –, eis o narrador em seu fim?<sup>277</sup>

A pergunta que a autora faz é muito perspicaz porque mostra, por um lado, que aquilo que a voz do narrador Jacques Hold enuncia, em sua tentativa interpretativa de reconstrução da cena, é uma voz que está presa às engrenagens da trama e não sabe tudo sobre o que o prende ali. Por outro lado, a pergunta evidencia que aquilo que testemunha o leitor, Jacques Lacan, de sua posição (que está avisada de que o narrador não é imparcial, nem um simples apresentador da cena, mas, antes, parte da engrenagem), mostra um “fracasso de reconstituir” a experiência de Lol: “parte da coisa mentida por Lol, esmagado, restante”; e, então, a pergunta da autora: eis o narrador onisciente, ou seja, o narrador portador do saber e da verdade da narrativa em seu fim? A autora completa:

É certo que do lado do relator, Jacques Hold, em sua tentativa de reconstituição há saber e interpretação, há narrativa, há substituição e deslocamento, no entanto,

<sup>275</sup> Para entender a referência à pura extravagância, cito nas palavras da autora: “(...) Maurice Blanchot afirma que a voz narrativa de *Le revissement de Lol. V. Stein* (1964), de Marguerite Duras, não é a de seu relator, mas sim de uma ‘pura extravagância’, é preciso guardar o seguinte: ‘A voz narrativa é a mais crítica a poder, sem ser ouvida, dar a ouvir. Daí que tenhamos tendência, escutando-a, a confundi-la com a voz oblíqua da infelicidade ou a voz oblíqua da loucura’” (TROCOLI, 2016, p. 55).

<sup>276</sup> Para aprofundar melhor nessa dinâmica do nó, da *letra a três* e do reatamento dos nós no *arreatamento*, consultar *O arreatamento de Lacan – Marguerite Duras ao pé da letra*, de 2019, do autor Érik Porge. Sobretudo o capítulo *A letra a três*, a partir da página 156.

<sup>277</sup> TROCOLI, 2016, p. 55-56.

naquilo que a voz de Lol dá a ouvir em sua *pura exceção, em sua pura exterioridade*, o que se precisa justamente é colocar em suspensão o inconsciente, suas formações e suas interpretações. Da memória de Lol, não há vestígios. *Não há interpretação*. Talvez do que pudéssemos dar testemunho aqui é que do lado da mulher o que há é disjunção entre prática da letra, uso e inconsciente. Registros disjuntos e enodados.<sup>278</sup>

Flávia Trocoli coloca em relevo a proposição de que não há impacto de interpretação no inconsciente como ex-sistência, ao acentuar a voz de Lol como pura exceção, pura exterioridade, como lugar de “coisa mentida, esmagada, restante”, lugar em que encontramos disjunção entre: letra, uso e inconsciente, disjunção não sem enodamento. Em texto intitulado *sopro Clarice*, a autora Lucia Castello Branco (2003) propõe que em *Água viva* encontramos a escrita do objeto em sua ex-sistência. Interessa-nos extrair do que apresentamos com Flávia Trocoli (2016) o lugar do leitor na dinâmica exposta por Lacan em sua formulação da letra em *Homenagem a Marguerite Duras*.

Como diz Trocoli, nesse mesmo texto, *Homenagem* foi escrito um ano após *O Seminário, livro 10: a angústia*, de Lacan, seminário inteiramente dedicado ao estatuto do objeto *a* na psicanálise. Assim como o narrador, que apresenta uma versão sobre o ocorrido com Lol, mas não está fora da engrenagem, o leitor, por estar no lugar de testemunho do texto, também é atravessado e se engata a esse mesmo texto pela letra em sua opacidade (voz de pura exceção de Lol), mas não é capaz de dar um sentido último àquilo que se movimenta no texto, como um ilegível. Essa visada aponta para a interpretação do fora-de-sentido, e não do sentido, como na lei e nas formações do inconsciente em sua dimensão fálica.

Realizamos essa incursão no texto de Trocoli a fim de localizar as balizas para pensarmos o *efeito água viva*. Primeiro, recoloquemos a discussão em termos que nos ajudem a retornar ao nosso objeto de pesquisa. Voltemos a afirmação de Trocoli ao se referir à rasura e ao “fracasso da reconstituição”, segundo ela: “Rasura-dor – efeito da escuta de um dizer outro no meu dito. Rasurada – quando tomo por tarefa alçar aquilo que Paulo Fonseca Andrade nomeou de “fracasso da reconstituição” à dimensão de prática da letra para dar a ouvir a voz da extravagância”.<sup>279</sup> A rasura a que nos atemos na prática da letra clariceana em *Água viva* é uma rasura que se faz gesto poético. Rasura como gesto de corte, de ~~ler anotando~~, do traço único do pincel, do gesto de criação, rasura que re-doa forma a *Objeto gritante*, mas que se faz no uso, por sobreposição, subtração e trabalho com a forma.

Propomos que há, na passagem de uma versão a outra, entre *Objeto gritante* e *Água viva*, algo que podemos testemunhar como fracasso da reconstituição se pensamos que o

<sup>278</sup> TROCOLI, 2016, p. 63, grifo nosso.

<sup>279</sup> TROCOLI, 2016, p. 55.

trabalho da rasura não apaga, tampouco conforma-se em uma correção, mas aponta para aquilo que, no trabalho com a linguagem poética, coloca o saber em fracasso como potência para o refazimento da forma e passagem para o poema. Não há sinonímia entre a proposição de Trocoli e a nossa. Entre a apropriação que ela realiza da enunciação de Paulo Andrade e o que aqui propomos. Mas algo reverbera se tomamos o fracasso da reconstituição como aquilo que está sempre em perda e, por isso, desvia o percurso da letra, do poema.

Podemos talvez pensar que a rasura em *Água viva* alçou-se a potência de dar a ouvir a voz da extravagância. Buscaremos mostrar como isso acontece neste texto em específico. Ora, em *Objeto gritante*, como pudemos acompanhar até aqui, havia a presença de um fluxo de escrita, de interrupções de linguagem – como satoris, pequenos hai-cais que criavam diversas implosões na estrutura textual em curso. A rasura, desse ponto de vista, funcionou como exacerbadora do vai e vem da forma, da constante mutação que gera o *efeito água viva*. A rasura, pensada assim, é “fracasso da reconstituição” pois ao mesmo tempo que ela opera reduzindo, cortando e subtraindo, ela abre passagens – por esses mesmos traços que engendra, para que a matéria, a substância lenhosa da língua, circule de outra maneira.

Se nos lembramos do Roteiro, acrescentado por Clarice ao datiloscrito *Objeto gritante*, entendemos que o que orienta Clarice em seu escrito é justamente aquilo que não se escreve, o indizível da língua, o vazio, aquilo que não cessa de ser desenhado pela letra. Como diz Cristina Moreira Marcos (2015)<sup>280</sup> sobre as relações entre psicanálise e literatura: “não se trata de preencher as lacunas do texto em busca de significação final, mas, ao contrário, de deixar falar o silêncio, o enigma do silêncio”.<sup>281</sup> É interessante o ponto que a psicanalista recorta do autor chamado Starobinsky (1970) de que a psicanálise “não deve ser vista como uma intrusa no campo da literatura, nem como uma autoridade, mas como um discurso que se deixa invadir pelo que resiste à interpretação”.<sup>282</sup>

Neste artigo, Moreira Marcos (2015), propõe como hipótese que ainda que na escrita clariceana o suporte seja a letra<sup>283</sup>, trata-se menos de uma depuração da letra a sua materialidade do que uma pulsação, uma respiração do texto. Se lembramos do percurso que fizemos neste trabalho em relação a *Água viva* em específico, podemos colocar a hipótese da psicanalista em discussão, pois talvez o que esteja em jogo são as duas operações com a letra. Trabalho de depuração da letra ao seu ponto de materialidade e o sopro, a pulsação da escrita

---

<sup>280</sup> MOREIRA MARCOS, C. *Psicanálise & Barroco em revista* v.13, n1: 89-102. Jul. 2015; A escrita da voz em Clarice Lispector: Da escrita ao objeto.

<sup>281</sup> MOREIRA MARCOS, 2015, p. 90.

<sup>282</sup> MOREIRA MARCOS apud STAROBINSKY, 2015, p. 90.

<sup>283</sup> MOREIRA MARCOS, 2015, p. 89.

como aquilo que se colhe do trabalho da rasura e do deslocamento da matéria na prática da letra. Segundo Moreira Marcos:

Qual é a função dessa escrita que quer se livrar das palavras, que quer sua sonoridade e seu silêncio, onde o mais essencial não é a narrativa mas sua dissolução na matéria da linguagem? Sua escrita parece ser menos uma escolha, do que a submissão a um processo, a resposta a um chamado imperativo; menos uma confissão pessoal, do que um percurso em direção ao impessoal; e ainda, menos uma escrita do sujeito, do que uma escrita do objeto. O que não significa que os traços subjetivos não estão impressos no texto. A obra de Clarice constitui-se como uma teia na qual ela mesma é tecida. A dificuldade que temos em falar de autobiografia, mesmo se temos uma confusão entre autor e narrador, vem de uma deflação do Imaginário que diz respeito ao ego e ao corpo, assim como o texto ele mesmo se vê despojado do sentido e da forma.<sup>284</sup>

Diferentemente da leitura que a autora Moreira Marcos propõe ao final desse trecho, defendemos que *Água viva* é um livro que se sustenta pela forma de poema que ele alcança. Clarice não prescinde da forma no trabalho com a escrita. Pelo contrário, é por estar rigorosamente em trabalho com a forma que ela alcança – ora estendendo, ora reduzindo<sup>285</sup> – os contornos que lemos, as pulsações e sopros que emergem do texto. Propomos pensar *Água viva* a partir do poema, que em sua forma caminha na direção de uma explosão de frases que se leem e apresentam uma mobilidade e deslocamento que se opera pelo movimento da palavra poética pelo escrito.

Cristina Moreira Marcos nos ajuda, neste mesmo artigo, a avançar em algo que se prenuncia em *Objeto gritante*, acompanhemos a proposição da autora:

Ora, a noção de sublimação nos diz que algo insiste na obra que não é o retorno do recalçado e que, sem ter sido recalçado está lá, algo do real. Vale dizer que não se trata de confundir inconsciente e recalçado, tudo o que é recalçado é inconsciente, mas tudo que é inconsciente não é recalçado. O inconsciente possui uma parte dele mesmo sempre fora da consciência. A escrita tem relação com essa zona do inconsciente que, sem ter sido recalçada, é inconsciente, não-sabido, não banido da consciência, mas desde sempre fora da consciência. Quando Clarice escreve ela toca o terreno do que nunca existiu.<sup>286</sup>

É como se Clarice, em seu trabalho de dissolução da narrativa na matéria da linguagem, operasse uma deflação do registro Imaginário, no próprio trabalho com real que a letra move, atingindo o efeito poemático na escrita. Moreira Marcos propõe que há algo do real que insiste na obra, como não-sabido, e que a escrita tem relação com essa zona do inconsciente: “Quando Clarice escreve ela toca o terreno do que nunca existiu”.<sup>287</sup> E não é

<sup>284</sup> MOREIRA MARCOS, 2015, p. 91.

<sup>285</sup> A referência nesse trecho é à passagem que sabemos que a escritora Clarice Lispector realiza entre os suportes da escrita: ora seus textos aparecem reduzidos – publicados em crônicas – ora, em formas “alongadas”, em livros, como *Água viva*, por exemplo.

<sup>286</sup> MOREIRA MARCOS, 2015, p. 95.

<sup>287</sup> MOREIRA MARCOS, 2015, p. 95.

esse o empreendimento que lemos na escrita ficcional de *Água viva*? Com sua escavação do real pela letra expõe um terreno que nunca tendo existido ganha existência no espaço da obra?

O livro *Água viva*, ao mesmo tempo que se desprende, se destaca se separando da forma anterior, cumpre a façanha de romper com a forma anterior pelo manejo dos litorais da letra, criando uma outra forma: rasura de traço algum que seja anterior. Nessa medida, interessará acompanhar o *efeito água viva* como aquilo que é processo de *erosão da forma*. É interessante retomar uma passagem que se apresentou no início do segundo capítulo deste trabalho de pesquisa, extraído do *seminário 16*, em que Lacan (2008) afirma:

*Chove [Il pleut] é um evento do pensamento a cada vez que é enunciado, e o sujeito, a princípio, é esse Il, esse hilo [hile], diria eu, que ele constitui num certo número de significações. E é por isso que esse Il fica à vontade em toda a sequência. (...) O ser do pensamento é a causa de um pensamento como fora-de-sentido. Já era, desde sempre, o ser de um pensamento anterior.*<sup>288</sup>

Surgiu-nos pensar como esse evento de pensamento exposto por Lacan pode ser observado na escrita de *Água viva* gerando a sensação de que a escrita está sempre a se levantar, sempre a se fazer como um evento de pensamento renovado. Essa assertiva vai de encontro ao que sugere Eucanaã Ferraz (2020) em seu posfácio a *Água viva*: ele propõe uma leitura tecida em um paralelo entre as pinturas do artista Pollock e a criação clariceana, acompanhemos:

Pode-se dizer, portanto, que Hans Hoffman, ao se deparar com as pinturas abstratas de Pollock, não percebeu que, de um modo muito especial, sim, ele trabalhava a partir da natureza. Mas, para retomar a imagem criada por Lee Krasner, o pintor não sentava e observava o mundo *lá fora*. Entre ele e as coisas havia uma aliança bem mais estreita, muito além da observação objetiva, distanciada. Pintor e natureza formavam – até onde isso era possível – uma coisa só: *uma unidade*. Em vez da presença realista, descritiva ou figurativa de seres e coisas, há nas telas de Pollock espaços profundos, ritmos avassaladores, fluxos vitais, uma energia dinâmica que parece nascer do abandono de si, ou ainda, de uma impessoalidade. O pintor é a natureza.<sup>289</sup>

Esse comentário de Ferraz sobre a aliança bem mais estreita que há entre o corpo do pintor com a natureza *lá fora*, sugerindo que pintor e natureza formam uma unidade, faz-nos lembrar do calígrafo chinês, que em seu trabalho com o pincel, com as formas, com o litoral, precisa habitar a hiância íntima que se desenha entre o corpo e a natureza. Mas isso só é possível pelo empenho que ele realiza pelo movimento das mãos. É esse movimento, o gesto

---

<sup>288</sup> LACAN, 2008, p. 13.

<sup>289</sup> FERRAZ, 2020, p. 84-85.

de corpo aí implicado, que é o gerador dos ritmos avassaladores e fluxos vitais que encontramos na arte ou em uma escritura como *Água viva*. Ainda nas palavras de Ferraz:

A matéria reproduz o ato, o gesto guarda a mão que o faz, o ritmo sintoniza com o pulso que o persegue. Quase em sobressalto, flagramos na impessoalidade o comparecimento do que sentimos como um *corpo* – que, no entanto, parece idêntico apenas ao gesto que o expõe, sem qualquer alusão a algo que se ache fora da operação criador-obra. (...) Ação e agente aproximam-se no ato da pintura até tornarem-se indistintos. Penso que tal operação – refiro-me (...) a *Água viva* – permanece no campo da impessoalidade, na medida em que o corpo não é ali senão instrumento da ação. (...) A harmonia, ou interação, ocorre na medida do embate, do campo de forças e resistências, como se o novo organismo vital – *ação-agente* –, surgisse da morte, e esta resultasse do embate, não de qualquer tipo de desistência. E se acabo de utilizar o verbo *resultar*, pondero que ele não é o mais apropriado, pois a morte não resulta da peleja, ela é o que se constrói enquanto dura aquele dispêndio de forças que é a um só tempo trabalho e luta, lubricidade e ritual místico.<sup>290</sup>

Eucanaã ressalta o caráter do ritmo encerrado na forma do livro. Mas esse ritmo não poderia ser conseguido se não fosse a dura luta para que o pensamento encontre sua “*forma adequada e às vezes única*”.<sup>291</sup> O processamento da rasura, por implicar a prática caligráfica, imprime-se em *Água viva* como experiência: é como se o leitor estivesse sob o impacto do ato, da tensão, do retesamento que está implicado no gesto do corpo que imprime movimento à letra. Ou, nas palavras de Ferraz: “essa espécie de harmonia perfeita, ou de inteireza, não exclui a tensão. (...) Refiro-me ao *extremo retesamento* da *ação* e do *agente* como traço constitutivo daquele organismo único, quando ambos se mostram indiferenciados”.<sup>292</sup> A morte não resulta da peleja, como diz Ferraz, ela é o que se constrói enquanto dura o dispêndio de força que é a um só tempo trabalho e luta.

Retomemos de maneira próxima o que Lacan (2003) extrai do pensamento chinês e da caligrafia: segundo Andrade (2015), a rasura é a escrita do escoamento das águas. Vejamos esse trecho de *Água viva*:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.<sup>293</sup>

É a própria escritora que nos mostra a forma de ler o seu escrito ilegível: à distância. Essa menção que a escritora faz à visão de um avião em alto voo lembra a imagem que Lacan usa em *Lituraterra* e diz que ela não é metáfora, e que antes deve ser tomada em sua literalidade:

<sup>290</sup> FERRAZ, 2020, p. 87-88.

<sup>291</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 255, grifo nosso.

<sup>292</sup> FERRAZ, 2020, p. 87, grifo nosso.

<sup>293</sup> LISPECTOR, 2020, p. 22.



O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, (...) é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão. Essa ruptura que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro, (...) não será também por dar adeus ao que dessa ruptura daria em gozo que o mundo (...) tem ali pulsão para figurar a vida? O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.<sup>294</sup>

A conjugação com a fonte a qual Lacan faz menção é àquela conjunção operada pelo manejo do litoral pelas mãos do calígrafo, que em sua operação fura, engendra a ruptura do semblante provocando a chuva de significantes e a inscrição do traço na terra. Por sua insistência no gesto do corpo, das mãos que traçam os caminhos no solo por onde a água poderá continuamente circular. O calígrafo, então, cria traços na terra em seu movimento com o corpo, cria corpo fora do corpo. Corpo de letra, traço, que, sendo passagem e escoamento para o gozo opaco, não se lê, mantém-se como materialidade ilegível. Vejamos outro trecho de Clarice, que traz ressonâncias com uma anotação que ela rasura na folha de rosto do datiloscrito, assim: ~~carta ao mar~~:

Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. *Nunca lerás o que escrevo*. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser – *jogarei fora como se fosse ao mar*. Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou. Quando destruir minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei um tudo? Tenho que pagar o preço. O preço de quem tem um passado que só se renova com paixão no estranho presente. Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos.<sup>295</sup>

A narradora pintora de *Água viva* diz que sua escrita não se lê, que é para se jogar fora como se fosse ao mar, são anotações de instantes “que só se renovam com paixão no estranho presente”.<sup>296</sup> É este o surpreendente *efeito água viva* de manter o leitor de corpo atado à aparição do próximo *instante-já*, da próxima contração textual, que atua no texto em suas emergências.

Cleyton Andrade (2015) nos faz avançar em relação à forma que vai lentamente se fazendo durante os anos de tortura e corte de *Objeto gritante* com a seguinte proposição sobre a escrita chinesa:

A escrita chinesa guarda uma relação intrínseca com sua origem divinatória de inscrições feitas sobre os cascos de tartarugas e ossos de antílopes. Uma origem não representativa, vinda de fora, da exterioridade, que leve o nome de divino, é o de menos. Uma marca feita pelo real e não pela racionalidade, essa *extimidade* que desde o início se impôs como uma escrita separada da fala e *ilegível à leitura*. Desde sua origem ela foi algo diverso de uma realização da razão, uma realização da fala e

<sup>294</sup> LACAN, 2003, p. 22.

<sup>295</sup> LISPECTOR, 2020, p. 60-61, grifo nosso.

<sup>296</sup> LISPECTOR, 2020, p. 61.

um instrumento legível. Não, ela se fez em outro plano. Uma escrita do real separada da fala e ilegível que incitava o trabalho de tornar a leitura possível. É uma origem que o leitor sempre será um estrangeiro em relação ao que lê. Nisso ela interessa não só ao chinês.<sup>297</sup>

Segundo Andrade, a escrita chinesa, ao manter relação intrínseca com sua origem divinatória, escrita da natureza que se faz de inscrições nos cascos de tartarugas e ossos de antílopes, conforma-se em uma escrita do real separada da fala e ilegível. Ilegível que, no entanto, incita ao trabalho de tornar a leitura possível: esse é o empreendimento, o esforço de leitura a que o escritor convoca seus leitores pela escrita de um escrito ilegível, que por produzir-se separado da fala engendra a possibilidade da leitura do fora-de-sentido, daquilo que faz marca e gera ressonância pelo ritmo:

O laço entre a caligrafia e a poesia é tão íntimo que, na grande maioria dos casos, o artista é ao mesmo tempo o calígrafo, o poeta e o pintor. O tipo de texto mais frequentemente escolhido para ser objeto da caligrafia é o texto poético, até mais que os religiosos. E mesmo quando aquele que faz a caligrafia não é o poeta que compôs o poema, ele não se limita a uma cópia, em caligrafia, ele o recria através de sua mão, pincel e tinta.<sup>298</sup>

É importante ressaltar que o gesto da mão do calígrafo com pincel e tinta recria ao copiar, assim como a escritora Clarice Lispector que, em sua prática de escrever, recria a forma ao copiar. Vale lembrarmos do que ela diz em entrevista a respeito das onze cópias que realizou em *A maçã no escuro*<sup>299</sup>, pois ainda não entendia o que queria dizer. A cópia é um dos elementos que opera o deslocamento da escritura, como proposto por Barthes<sup>300</sup> ao pensar a espiral nas telas do artista Réquichot. No Roteiro de *Objeto gritante*, por exemplo, lemos aqueles tópicos na lista poética: rever e recopiar o que for necessário, copiar as páginas soltas de anotação. Diferentemente das cópias que ela realizou em *A maçã no escuro*, em *Objeto gritante* vê-se um movimento de partição, de fragmentação e des-fazimento<sup>301</sup> da forma, como notado ao final do capítulo anterior. O procedimento da cópia, anotação e corte em *Água viva* estão mais intrincados e conformam-se como um procedimento distinto deste que a escritora conta ter efetuado em *A maçã no escuro*.

É uma relação com o gestual rítmico do corpo que nos interessa ler, é como se o corpo que age, que trabalha na luta pela forma, estivesse impresso em *Água viva*, gerando seus efeitos de poesia. Acompanhemos mais essa passagem de Andrade:

<sup>297</sup> ANDRADE, 2015, p. 161-162.

<sup>298</sup> ANDRADE, 2015, p. 170.

<sup>299</sup> Refiro-me ao trecho de entrevista citada no final do segundo capítulo.

<sup>300</sup> BARTHES, 1990, p. 199.

<sup>301</sup> Optamos pela escrita com hífen: des-fazimento, para marcar que há desfazimento e fazimento ao mesmo tempo. Simultaneidade entre as ações que pode apontar também para um refazimento.

Aquilo que o calígrafo procura atingir com o gestual rítmico, com o movimento que visa romper o semblante, o poeta recria não só no ritmo oral do poema, mas, sobretudo, no gestual da materialidade dos caracteres, no movimento combinatório semelhante a uma dança. A aposta ganha pela caligrafia com tinta e pincel através do gesto do corpo, a escrita poética chinesa ganha também com tinta e pincel. Mas o movimento passa a ser do corpo dos caracteres, que giram, contorcem, se invertem, tremem, se apagam, ficam menores ou maiores, viram de lado e até vão embora.<sup>302</sup>

Há uma passagem que se opera entre o corpo do escritor, do calígrafo e a superfície do papel, suporte da escrita, que lemos como *gesto poético*. O gesto poético age na forma desenhando-a, criando-a. Esse gestual rítmico que se passa no corpo, com o movimento que visa romper o semblante, ganha, ao receber a forma de caractere já impressa no papel, a possibilidade e potência da recriação operada pelo poeta. O poeta, calígrafo, é capaz de criar uma dança, uma combinatória entre os caracteres, ele age na materialidade dos corpos dos caracteres. E como diz Andrade (2015), de forma muito semelhante ao que vemos acontecer com as frases e sintaxe desconexa e descontínua de *Água viva*, o poeta faz com que o corpo dos caracteres “girem, contorçam, se invertam, tremam, se apaguem ficando menores ou maiores, virem de lado e até vão embora”. Segundo Andrade:

Essa é uma forma de conferir ao caractere a presença física, uma corporeidade ou materialidade que inclui a todo o momento uma ideia de intervenção mais do que de expressão. A combinação faz parte da estrutura e da formação dos caracteres chineses, porém é uma combinação, ou uma combinatória, com normas rígidas e invariáveis. Através da combinatória o poeta *se apropria daquilo que a língua escrita permite*. Com gestos combinatórios impensáveis na norma culta. Portanto, são gestos e movimentos dos corpos de signos-presença. Tal como na caligrafia, o poeta parte *dos semblantes, com a nítida intenção de uma rasura sem precisar apagar*.<sup>303</sup>

Não podemos esquecer, mais uma vez, do que a própria Clarice escreve em crônica intitulada *Humildade e técnica*: “Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: de concepção”.<sup>304</sup> A questão da forma sempre esteve colocada para a escritora na produção de sua obra. *Água viva*, assim como essa descrição feita por Cleyton Andrade sobre a poética chinesa, parece incluir mais uma ideia de intervenção do que de expressão. A isso que os gestos poéticos se prestam em suas combinatórias. Conseguimos ler em *Água viva* um trabalho que alcançou uma materialidade frasal, como se cada frase fosse um acontecimento. Segundo Andrade:

Uma poesia feita assim é impossível de ser apenas oral. Pode-se até tentar, mas na ausência da habilidade de um tradutor que procure *capturar o que a palavra não diz*, corre-se o risco de pagar o preço de perder a própria poesia. É uma poesia que tem seu valor aos ouvidos, mas que ganha seu devido lugar ao ser uma *poesia que exige*

<sup>302</sup> ANDRADE, 2015, p. 170

<sup>303</sup> ANDRADE, 2015, p. 171, grifo nosso.

<sup>304</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 237.

*leitura*. Mais do que o olhar ela reclama pela leitura. Como na caligrafia. Enquanto muitos pensam que a caligrafia tem seu fim no olhar daquele que contempla, ela na verdade exige desde antes de sua execução um *desvio do olhar*. *Sem o desvio do olhar o gesto não é alcançado e a caligrafia fracassa*. Aquele que conhece caligrafia, ao ver uma, compraz-se de um gozo estético, mas espera ser tocado por algo que ultrapassa a imagem dada a ver. A escrita poética chinesa também. É uma questão de leitura, não de contemplação.<sup>305</sup>

A escrita poética chinesa presta-se, então, a uma leitura daquilo que não se diz, daquilo que é impossível de dizer, mas que se escreve, guardando em seu corpo o ilegível: “só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”.<sup>306</sup> É preciso se colocar como estrangeiro daquilo que se lê, como tradutor que captura o que a palavra não diz. A poesia, mais do que o olhar ou a contemplação, convoca à leitura do que a palavra não diz, ela toca o indizível sem deixar que o real em jogo escape totalmente. Mas a opacidade da linguagem marcada pela não biunivocidade entre a palavra e a coisa, não cessa de trabalhar a *substância lenhosa da língua*<sup>307</sup>, e se fazer passagem para o poema.

Sobre a escrita poética chinesa, Andrade propõe, também, que “aquilo que parece indizível, assim como uma palavra com cem letras, é na verdade o real do dizer. E só se pode nomear o gozo por essa via”.<sup>308</sup> Podemos pensar que a poética chinesa<sup>309</sup>, ao operar com a letra em sua materialidade, ao criar uma dança trabalhando suas combinatórias, é capaz de tocar o real do dizer, construir artifícios através do uso dos caracteres para aquilo que, por ser gozo, restava em sua opacidade como inominável.

A narradora de *Água viva* faz um apelo para que se ouça o silêncio, aquilo que está por trás das palavras, pois aquilo que fala nunca é o que fala e sim outra coisa, esse trecho nos conduz novamente à potência do poema em *Água viva*:

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia.  
Agora é um instante.  
Já é outro agora.  
E outro. Meu esforço: trazer o futuro agora para já. Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas. Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas águas abundantes. E eu livre.  
Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força do corpo nas águas do mundo.<sup>310</sup>

<sup>305</sup> ANDRADE, 2015, p. 171, grifo nosso.

<sup>306</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 237.

<sup>307</sup> AGAMBEN, 2018, p. 29.

<sup>308</sup> ANDRADE, 2015, p. 173.

<sup>309</sup> Não só a poética chinesa mas a interpretação analítica também se serve da dimensão material da letra para operar com o real do dizer.

<sup>310</sup> LISPECTOR, 2020, p. 24.

No trecho acima, encontramos imagens da evanescência: o apagamento dos traços de espuma na praia pelo movimento do mar. Outro aspecto importante dessa passagem é a partição e pontuação das frases: “Agora é um instante. Já é outro agora. E outro”.<sup>311</sup> As frases são quebradas na página, como se marcassem pontos sucessivos no texto: um ponto e depois o próximo. E, assim, encadeiam um ritmo. Encontramos, dessa maneira, uma das formas de uso que a escritora realiza do *instante*: eles marcam pontos, como se desenhasssem pontes, passagens para uma nova frase. Encontramos um esclarecimento sobre aquilo que se passa por trás do que se diz, quando a narradora declara: “Quando digo ‘águas abundantes’ *estou falando da força do corpo nas águas do mundo*”.<sup>312</sup>

### 3.2 Estilhaçamento da subjetividade

Em *A inútil paixão do ser – Figurações do narrador moderno*, livro de autoria de Flávia Trocoli (2015), encontramos, na seção intitulada “*Da vertigem ao estilhaçamento: Água viva*”, considerações que ajudam a dar substância à nossa hipótese do capítulo sobre o *efeito água viva*. Vejamos o que Trocoli propõe:

Não por acaso, em *Clarice: uma vida que se conta*, Nadia Gotlib intitula o segmento dedicado a *Água viva* (1973): “A desficcionalização: e agora, Clarice?” Nele, cita a carta em que José Américo da Motta Pessanha revela o seu desnorreamento diante do escrito intitulado *Objeto gritante* que, mais tarde, será *Água viva*. Motta Pessanha marca que Clarice deu um passo além, esse objeto que grita é um impasse, depois dele, para onde vai a literatura de Clarice? (...) Interessa especificar o passo além transformado em impasse que *Água viva* delinea em relação a *A paixão segundo G.H.*, a outra grande obra de Clarice em primeira pessoa. Se os textos de 1964 e de 1973 se estruturam de modos diferentes, o Eu, a subjetividade, que deles emerge também terá feições distintas. Em *A paixão segundo G.H.* temos um Eu dividido, em *Água viva* temos um Eu estilhaçado.<sup>313</sup>

Em seu estudo, Trocoli parte de um contraste entre as estruturas textuais que se apresentam em *A paixão segundo G.H.*, obra publicada por Clarice Lispector em 1964, e *Água viva*, publicada em 1973, por serem elas as duas grandes obras em primeira pessoa da escritora. Segundo a autora, além das duas obras possuírem estruturas diferentes, o Eu, a subjetividade também é marcadamente distinta. Enquanto em *A paixão segundo G.H.* lê-se um Eu dividido, em *Água viva* presenciamos um Eu estilhaçado. Estilhaçado inclui a ideia de

<sup>311</sup> LISPECTOR, 2020, p. 24.

<sup>312</sup> LISPECTOR, 2020, p. 24.

<sup>313</sup> TROCOLI, 2015, p. 105-106.

algo dividido em pedaços, fragmentado, sem unidade. A hipótese que levantamos é a de que em *Água viva* encontramos, entre outras características, uma radicalização de alguns aspectos que se insinuavam em *Objeto gritante*. Por exemplo, nos datiloscritos já encontrávamos a fragmentação da escrita, a inserção de interrupções que levavam a uma ausência de encadeamento narrativo, uma escrita que abordava o ato de escrever, a anotação como prática capaz de capturar e testemunhar a emergência de “frases únicas”. É interessante ressaltar, no entanto, que essa subjetividade estilhaçada marca-se como um efeito e, por isso, podemos pensar até que se conforma em um estilo que a escritora conseguiu alcançar em seu livro *Água viva*. Portanto, se há estilhaçamento da voz narrativa, da subjetividade, se não é possível localizar uma unidade narrativa, esse mesmo estilhaçamento alcançado dá vida e forma ao poema que emerge nas páginas do livro.

Em carta escrita por José Américo Motta Pessanha endereçada a Clarice Lispector, em 5 de março de 1972<sup>314</sup>, o escritor declara uma perplexidade diante de *Objeto gritante* e justifica-a dizendo que o livro suscita insegurança por escapar aos padrões habituais:

Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? Uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. De início, supus que o livro se situasse em uma espécie de linha como *A paixão segundo G.H.* (...) Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. (...) Gostei particularmente dos momentos em que você, diante do leitor, mostra como de um universo mental voltado também para o dia a dia pode surgir uma trama de ficção: parece uma bolha de criação artística que você deixa que se desenvolva até certo ponto e, quando quer, rompe. E volta ao telefone que toca, à reminiscência de um fato qualquer.<sup>315</sup>

Além de mencionar o trânsito que o texto percorre entre os gêneros, não se fixando apenas em um, José Américo Motta Pessanha menciona a impressão de uma escrita espontânea e a-literária, que se desenvolve até certo ponto e quando quer, rompe. Em *Objeto gritante* é possível encontrar esses entrecortes, quebras de ritmo pela inserção de elementos que cortam as relações causais: telefonemas, reminiscências. Em *Água viva* esse elemento ganha ênfase, marcando pausas entre as frases, mas já com uma forma distinta da que se apresentava em *Objeto gritante*. Trocoli (2015) propõe que em *Água viva* há – na tentativa de apreender o “instante-já”, o agora –, um estreitamento dos intervalos:

penso que ao tentar apreender o instante-já, o agora, *a voz de Água viva estreita os intervalos*, suprime os pontos organizadores, *secundariza o processo de significação*: “Estou consciente de tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. (...) Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba (...)” (LISPECTOR, 1973, p. 10). No texto de *Água viva* ocorrem *fraturas na ordem dos sentidos* da cadeia

<sup>314</sup> LISPECTOR, 2019, p. 133.

<sup>315</sup> LISPECTOR, 2019, p. 134.

associativa, nota-se a *não-relação causal ou sequencial* entre pergunta e resposta: “*Quero como poder pegar com mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta*” (LISPECTOR, 1973, p. 11).<sup>316</sup>

Encontramos em *Água viva* uma escrita marcada pelo som, pelo ritmo que se cria no impacto do entrechoque das frases. O estreitamento dos intervalos gera *fraturas na ordem dos sentidos* da cadeia associativa e, com a secundarização do processo de significação, podemos acompanhar o relevo que a materialidade sonora e rítmica adquire. E não são essas duas últimas características efeitos da forma poema? Ainda segundo Trocoli:

Qual o efeito de desejar pronunciar sílabas cegas de sentido e de desejar inventar uma pura vibração sem significado? O desejo da pintora de *Água viva* está articulado na epígrafe assinada por Michel Seuphor que Clarice Lispector escolheu para abrir a obra (...). Parece-me que a narradora de *Água viva* quer reverter a afirmação de G.H. segundo a qual sem dar uma forma nada me existe. No mínimo, vigora um deslocamento de ênfase da procura de uma forma para a procura da mudança incessante de uma forma para outra.<sup>317</sup>

Ao contrastar as vozes narrativas das personagens de *A paixão segundo G.H.*, que é uma escultora, e de *Água viva*, que é uma pintora, Trocoli propõe o que podemos tomar como chave de leitura para *Água viva*, ao sugerir que diferentemente de uma ênfase na procura de uma forma, como em G.H., a narradora pintora está em procura da *mudança incessante de uma forma para outra*. Essa característica que encontramos na obra leva-nos ao poema.

O poema, em sua mobilidade, pelo deslocamento que efetua em sua passagem, não possui uma forma única, e nem provoca um resultado. Pelo contrário, é próprio do poema expor o vazio de sua passagem. Segundo Ferraz (2020) aquela que escreve em *Água viva*, narradora que suprime o nome, escreve como uma espécie “de agente mecânico que executa algo que a transborda” e as frases que se produzem pela circulação das palavras – palavras que são “matérias vivas” – são dotadas de uma força centrífuga. Essa força leva a uma dissolução do “nome, idade, profissão, traços físicos, psicológicos e biográficos” que aparecem como “restos de uma vivência que quer se expressar livre de codificações”. O autor aproxima esse desejo de liberdade, em relação às codificações, a uma escrita que quer algo que corresponda à pintura em sua materialidade e abstração. Dessa forma, a narradora, que ainda não está lidando com matérias puras como tinta e cores, tenta “descobrir em ato, até que ponto é exequível tocar com palavras as coisas”.<sup>318</sup> O efeito da procura da mudança incessante de uma forma para outra gera, segundo Trocoli (2015), uma aceleração da vertigem que culmina no estilhaçamento da subjetividade em *Água viva*. A autora propõe que esse

<sup>316</sup> TROCOLI, 2015, p. 106, grifo nosso.

<sup>317</sup> TROCOLI, 2015, p. 106, grifo nosso.

<sup>318</sup> LISPECTOR, 2020, p. 86.

estilhaçamento produz um excesso de imagens que não produzem metáforas. Nas palavras da autora:

Os “Eus” de *Água viva* se lançam a enunciados sem sentido e se deixam confundir com o orgânico, desejando dizer de uma posição de objeto que grita: “Sou orgânica”. “Sou uma árvore que arde com duro prazer”. “Sou uma fruta roída por um verme”. “Sou pura inconsciência”. “Sou caleidoscópica”. O Eu se multiplica nessas imagens da Natureza. A âncora, que G.H relança para tomar a palavra, fica suspensa.<sup>319</sup>

O estilhaçamento da subjetividade em diversas imagens orgânicas que remetem a Natureza aumenta a vertigem por seu efeito de aceleração e suspensão de sentido que poderia ser retomado em um trecho posterior. Outro elemento que Trocoli colhe na escrita clariceana de *Água viva* é em relação aos *instantes* de estilhaçamento:

Em *Água viva*, os instantes de estilhaçamento se dão também através da quebra de expectativa da produção de sentidos. “Arrebatada por vozes furtivas”, a voz de *Água viva* torna-se um *Eu é* (LISPECTOR, 1973, p. 41). É o quê? Não há resposta. O texto é imprevisível, desnordeado, muitas vezes repulsivo, por vezes, eufórico. Ou ainda, de acordo com Lucia Helena (1997): “quase delirante”. G.H dá uma forma que situa. A voz de *Água viva* transfigura-se deixando-se arrastar pelo enovelado.<sup>320</sup>

Podemos pensar na hipótese de que o enovelado que arrasta a escrita de *Água viva* seria justamente o vazio móvel da letra. Se é verdade o que a escritora insere em seu Roteiro, seu método esteve sempre ligado ao vazio, ao silêncio que se desenha no vão entre a palavra e a coisa. A voz de *Água viva*, nesse sentido, seria o veículo que permite essa mutabilidade das formas, possibilidade para o poema. Segundo Trocoli (2015):

(...) se há uma identidade possível para a voz de *Água viva* é a de ser pintora. Mas, como anuncia a epígrafe [que abre o livro], trata-se não de pintura figurativa como seria a de G.H., mas de uma pintura que chamarei de transfigurativa. A ilusão perspectiva desaparece, o ponto de vista se desancora. E mais ainda: a pintora passa para o lado do quadro e ela própria se confunde à pintura. (...) *Água viva* perde as marcas de sucessão: *seu tempo é o da interrupção*, dos fragmentos desarticulados sem princípio, meio ou fim, escrita “enfeitiçada” que continua. Embora a voz de *Água viva* diga Eu, esse Eu se estilhaça e se transfigura em imagens que não encadeiam um sentido. Em *Água viva* a poética da criação se converte em poética da transfiguração. Criar passa a ser a arte do desfazer, do desmontar, do desencadear.<sup>321</sup>

A autora retoma a epígrafe que inicia o livro *Água viva*, já abordada no início deste capítulo. Segundo Trocoli (2015), se pudermos dizer de uma identidade para a voz narrativa de *Água viva* seria a de pintora. Mas que pinta pinturas, que como aponta a epígrafe de Michel Seuphor, transfigurativas, livres da dependência da figura. Uma escrita feita por uma narradora pintora, que quer uma pintura transfigurada e que é tecida por interrupções,

<sup>319</sup> TROCOLI, 2015, p. 106.

<sup>320</sup> TROCOLI, 2015, p. 107.

<sup>321</sup> TROCOLI, 2015, p. 107-108.



suspensões do sentido. De novo o movimento e a quebra da sucessão temporal que marcariam um início, meio e fim. Chegamos assim ao enfeitiçamento: uma escrita que continua.

### 3.3 O poema

Para seguirmos nosso argumento acerca da mobilidade do poema e da letra em ponto poético, que encontramos em *Água viva*, acompanhemos o que a autora Janaina de Paula (2016) nos apresenta acerca da noção de transposição. Segundo a autora:

Em Freud, o termo transposição (*Umsetzung; Umstellung*) aparece, em vários momentos, como tradução, mudança, permuta, desvio, transformação. No texto “O inconsciente”, ele refere-se ao ato psíquico transposto de um sistema para outro, um mesmo material psíquico numa nova posição, mas isso não seria sem perda. O deslizamento ou o desdobramento produzirá sempre um novo sentido, indicando a dimensão infinita do gesto. Mas, quando se pensa a transposição como corte no tempo que traz uma finitude – eternidade que passa –, ato que instaura o acontecimento de corpo ou de poema, entramos no espaço finito escrito no corpo da palavra.<sup>322</sup>

A transposição, termo que aparece na obra freudiana como tradução, mudança, permuta, desvio e transformação, indica no texto “O inconsciente”, como apontado por Janaina de Paula, o sentido de transposição do mesmo material de um sistema psíquico para o outro, em uma nova posição. A transposição de um mesmo material de um sistema para o outro implica em perdas e, ao operar essa passagem, esse deslocamento, há a produção de um novo sentido. Como aponta a autora, esse ato, corte no tempo, encerra em si o infinito do gesto, ao mesmo tempo que marca um espaço finito, escrito no corpo da palavra.

O corpo da palavra pensado como um espaço finito, que encerra em si o infinito, nos interessa se pensarmos que no trabalho de rasura, escrita, reescrita, corte e retomada da escrita em *Água viva* há modificação no corpo da palavra, mas o material que constitui a palavra está desde o início, antes mesmo do início – se lembramos que Clarice diz que o que escreve é continuação. A operação de depuração da letra vai se efetivando durante os anos, se espalhando e torturando no espaço das mesmas páginas. Quando dizemos que há um trabalho com a letra em processamento nos referimos à ênfase dada por Clarice Lispector à forma, à palavra em seu ponto poético.

---

<sup>322</sup> PAULA, 2016, p. 13.

Segundo Paula (2016), a transposição no trabalho de tradução entre as línguas está atada menos à frase que à palavra. Para entendermos como ocorre esse procedimento, acompanhemos o que a autora apresenta em relação ao pensamento benjaminiano sobre a tradução:

Encontramos a transposição – tanto a palavra como seu acontecimento – também no prefácio de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor”. Nesse ensaio, apresentado pela primeira vez como prefácio à tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, a transposição (*Übertragung*) é tomada como um movimento ligado à literalidade da tradução, “literalidade na transposição da sintaxe”, escreve Benjamin, *indicando que é a palavra e não a frase o elemento original do poeta e do tradutor*. Para Benjamin, tomar a palavra, a palavra do poema, em sua literalidade, para transpô-la, adiante, em direção a um devir das línguas, não assegura a reprodução de um sentido pleno ligado ao original. Afinal, a palavra não se esgota em sua significação. Ao contrário, ela abre ao sem sentido (*pas de sens*), pois é habitada pela estrangeirice da língua, de todas as línguas que a constituem. Tanto no original, quanto na tradução (pelo menos aquela visada por Benjamin), o que temos é a palavra do poema tocando de passagem, e num só ponto, o instante em que o sentido fulgura, para prosseguir até o infinito em direção a um ponto inalcançável: a língua pura. Essa literalidade sintática, visada pela transposição, reverte a tentativa de restituição do sentido, conduzindo-o diretamente ao ponto infinitamente pequeno de sentido, para fazer com que a palavra prossiga em sua rota de movimento e abertura no interior da linguagem.<sup>323</sup>

Segundo Janaina (2016), em sua explicação precisa acerca da palavra do poeta, a transposição entre as línguas na tarefa da tradução toma a literalidade da palavra na transposição da sintaxe. Essa literalidade não assegura, porém, a reprodução do sentido impresso na língua original. A passagem, se levarmos em conta a literalidade da palavra do poeta, abre-se ao sem sentido, ao *pas de sens*, pois o que ela toca é “em um só ponto, o instante em que o sentido fulgura”.<sup>324</sup> Isso acarreta “o fracasso da reconstituição” do sentido, por um lado, e por outro a possibilidade de continuação da palavra “em sua rota de movimento e abertura no interior da linguagem”. Ou, nas palavras de Clarice: “só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”.<sup>325</sup>

Lucia Castello Branco (1997) em seu belíssimo ensaio intitulado *palavra em ponto de p* aponta que a “redução da palavra a seu ponto de letra salta aos olhos de quem lê (...)”<sup>326</sup> e diz, em ressonância com o que propusemos em relação à rasura em *Lituraterra*, que a letra, ao reportar ao escrito e ao que nele há de mais fundamental, sua “redução ao puro traço, à

<sup>323</sup> PAULA, 2016, p. 135-136, grifo nosso.

<sup>324</sup> PAULA, 2016, p. 135-136.

<sup>325</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 237.

<sup>326</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 17.

inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito”<sup>327</sup>, é que “faz a borda, o litoral”<sup>328</sup> entre saber e gozo.

Em seguida, a autora emenda com a pergunta:

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 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>329</sup>

A letra seria o ponto que marca a diferença entre a palavra e a coisa. Por não se marcar como fronteira entre dois campos homogêneos, sua dimensão litoral abre-se a uma terceira via em que os contrários convivem: sutura e inscrição, mostrando o ponto em que a palavra alcança sua redução ao mínimo, à diferença que faz o litoral entre a palavra e a coisa. Ou, nas palavras de Castello Branco:

Palavra em ponto de p: em ponto de letra, em ponto de ponto. Ponto: “o que não tem dimensão alguma”, dizia Euclides. Ponto: “furo feito com agulha enfiada em qualquer tecido”, diz o Aurélio. (...) Palavra em ponto de p: em ponto de poético. (...) O descascamento da palavra até seu ponto de letra (...). O descascamento da palavra até sua consistência insuportável de silêncio.<sup>330</sup>

A palavra, pensada em sua redução ao ponto de ponto, ao ponto de letra, que marca a palavra em sua redução até a consistência insuportável do silêncio, se aproxima da palavra como indizível, como aquilo que emerge no limite da linguagem. Por isso, essa redução ao mínimo é o ponto de poético, em que a letra salta aos olhos e retorna como gesto ao corpo do leitor.

Castello Branco diz, também, que a palavra em ponto poético, pode ser pensada como um “ponto de furo, onde toda significação escoá”, como uma face-mãe, face lalíngua, fora-de-sentido. Segundo a autora, essa face-mãe é a face de língua materna “feita de sopros, gemidos e balbucios, feita de estilhaços de letras e de palavras, feita de puro som, desses ‘pequenos caminhos’ em que ‘os significantes se põem a falar, a cantar sozinhos’”.<sup>331</sup> Não é a esse ponto de descascamento da palavra, ao ponto de letra, que Clarice chega em *Água viva* depois de seus anos de trabalho torturando e cortando a escrita? Ao ponto de poesia “em que as palavras se exibem em sua materialidade sonora, ou em sua materialidade plástica”<sup>332</sup> Castello Branco, citando uma passagem de *Água viva* em que lemos a presença do *instante*, defende

<sup>327</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 18.

<sup>328</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 18.

<sup>329</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 18.

<sup>330</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 19.

<sup>331</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 23.

<sup>332</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 23.

que sim: “transparência, limpidez, descascamento da palavra até seu ponto de osso, até seu ponto de letra: ‘Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa’, dirá Clarice”.<sup>333</sup>

O filósofo e escritor Maurice Blanchot (2011b), diz que a poesia é “como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo”.<sup>334</sup> Reencontramos assim a dimensão rítmica que marca a poesia e essa outra característica, a soberania autônoma. O autor trata da passagem realizada pelo poema que, como bem explicitou Paula (2016), não se faz sem perda, como o que pelo seu movimento efetiva o seu desaparecimento em um ato de autodestruição sem fim. Nas palavras de Blanchot:

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão. Mas, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim.<sup>335</sup>

O poema, então, possui a potência de jogar com o aparecimento-desaparecimento, por engendrar em um mesmo ato aquilo que se ergue no seio da ausência e aquilo que, ao fim de seu ato, de seu movimento, autodestrói-se. Em crônica intitulada *Tentativa de descrever sutilezas*, Clarice escreve:

O dançarino hindu faz gestos hieráticos, quadrados, e para. É que parar por vários instantes também faz parte. É a dança do estatelamento: *os movimentos imobilizam as coisas*. O dançarino passa de uma imobilidade a outra, dando-me tempo para a estupefação. E muitas vezes sua imobilidade súbita é a ressonância do salto anterior: *o ar parado ainda contém todo o tremor do gesto*.<sup>336</sup>

Além da beleza contida nesse trecho, encontramos o gesto (*a fantasmata*: suspensão da dança a qual alude Agamben<sup>337</sup>) que, por seu movimento, distende o espaço para que a sequência da dança possa advir. Nas palavras de Clarice: “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas”.<sup>338</sup> Mas nos atentemos: o mesmo movimento que imobiliza as coisas, ao passar, expõe

<sup>333</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 24.

<sup>334</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 35.

<sup>335</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 37.

<sup>336</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 400, grifo nosso.

<sup>337</sup> AGAMBEN, 2018, p. 3.

<sup>338</sup> LISPECTOR, 2020, p. 19.

no ar parado todo o tremor do gesto. O gesto e a sua capacidade de suspender os sentidos, dando a ver o que se dá apenas em sua passagem: o desaparecimento vibratório, tremor do gesto que se estende no ar parado. Sobre o poema e seu engendramento pelo gesto, movimento ágil, Blanchot aponta que o que há de mais real no poema é o inapreensível em movimento. Nas palavras do autor:

o que de mais real, de mais evidente e a própria linguagem é nele “evidência luminosa”. Essa evidência, entretanto, nada mostra, em nada assenta, *é o inapreensível em movimento*. Não é termos nem momentos. Onde acreditamos ter palavras, traspassamos uma “virtual rajada de fogos”, uma prontidão, uma exaltação cintilante, reciprocidade por onde *o que não é se elucida nessa passagem*, reflete-se nessa pura agilidade de reflexos onde nada se reflete. (...) Então, ao mesmo tempo que brilha para extinguir-se o frêmito do irreal convertido em linguagem, afirma-se a presença insólita das coisas reais convertidas em *pura ficção*, em pura ausência (...). Gostar-se-ia de dizer que o poema, como o pêndulo que marca o ritmo, pelo tempo, da abolição do tempo (...), oscila maravilhosamente entre a sua presença como linguagem e a ausência das coisas do mundo, mas essa mesma presença é, por seu turno, perpetuidade oscilante, oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e a realização total desse movimento, a linguagem convertida no todo da linguagem, aí onde se concretiza, como todo, o poder de rejeitar e de retornar ao nada que se afirma em cada palavra e se aniquila em todas, “ritmo total”, “com o quê o silêncio”.<sup>339</sup>

Nessa passagem de Blanchot quase temos a sensação de estar dentro de *Água viva*, de Clarice Lispector. Encontramos aí a conjugação do poema com o tempo que passa, e com aquilo que, em sua passagem, marca-se como irreal, como aparição evanescente que se faz em seu desaparecimento vibratório. O poema: “aquilo que não é se elucida em sua passagem”, “pura agilidade de reflexos onde nada se reflete”, “frêmito do irreal convertido em linguagem”, “presença insólita das coisas reais convertidas em pura ficção, em pura ausência”, “pêndulo que marca o ritmo, pelo tempo da abolição do tempo”.<sup>340</sup>

Encontramos uma relação existente entre a intervenção feita pelo poema em sua aparição-desaparição e a ficção: ambos, por sua soberania autônoma, desenham a simultaneidade de dois contrários: presença como linguagem e ausência da coisa no mundo. Ambos desenham, como quer Blanchot, “a oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e realização total desse movimento”<sup>341</sup>, realizando a conversão da linguagem no todo da linguagem.

Não seria esse todo da linguagem realizado pela ficção o que dá corpo ao livro, como a palavra do poema dá corpo à coisa? Parece-nos que é a consistência da palavra em ponto de poético, em ponto de letra, em sua materialidade de corpo, que permite o *efeito água viva* e

<sup>339</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 39.

<sup>340</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 39.

<sup>341</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 39.

sua permanente mobilidade que nunca tem fim enquanto se lê. Para entendermos essa dimensão do todo que se encerra no poema e na ficção, acompanhemos o que apresenta Blanchot e atentemo-nos, também, em como há indícios que aproximam o pensamento do poema e o “instante-já” clariceano:

No poema, a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa, porquanto no poema a linguagem afirma-se como todo e sua essência, não tendo realidade senão nesse todo. Mas, nesse todo em que ela é a sua própria essência, em que é essencial, é também soberanamente irreal, é a realização total dessa irrealidade, ficção absoluta que diz o ser, quando, tendo “usado”, “roído” todas as coisas existentes, suspenso todos os seres possíveis, colide com esse resíduo ineliminável, irreduzível. O que resta? “Apenas essa palavra: *é*”. Palavra que sustenta todas as palavras, que as sustenta deixando-se dissimular por elas, que, dissimulada, é a presença delas, a reserva delas, mas que, quando cessam, se apresenta (“o instante em que brilham e morrem numa flor rápida sobre alguma transparência como de éter”), “momento de raio”, “relâmpago fulgurante”.<sup>342</sup>

O poema, por se sustentar em um irreal, em uma realidade que apenas se apresenta pelo todo que afirma em sua essência, conforma-se em uma ficção absoluta que diz o ser. Mas essa ficção se faz com a matéria irreduzível: com a matéria roída das coisas existentes. Ela se faz pelo aprofundamento, pela erosão da palavra. Como explicita Blanchot, ela se faz pela suspensão dos seres possíveis, pela colisão com o resíduo ineliminável, irreduzível das coisas existentes. E o que compõe o irreduzível, o que resta? Segundo Blanchot<sup>343</sup>, apenas a palavra: *é*. Palavra que sustenta todas as palavras, palavra que aponta para o que existe, palavra que se sustenta pela dissimulação das outras, pela presença delas e que, quando cessam, ela se apresenta, como um relâmpago fulgurante. Ou, se quisermos falar com Clarice: “Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço (...) e no instante está o *é* dele mesmo. Quero capturar o meu *é*”.<sup>344</sup>

### 3.4 O “instante-já” e o estado bruto da visão

*O que te digo deve ser lido rapidamente  
como quando se olha.  
Clarice Lispector<sup>345</sup>*

Eucanaã Ferraz (2020) defende que podemos ler o “instante-já” clariceano como o que se depreende de um estado bruto da visão<sup>346</sup>. Segundo o autor, o instante fugidivo escrito por

<sup>342</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 39-40.

<sup>343</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 7-10.

<sup>344</sup> LISPECTOR, 2020, p. 7.

<sup>345</sup> LISPECTOR, 2020, p. 14.

Clarice é aquilo que passa tão rápido como a visão, que, logo visto, já se perde. Nas palavras da escritora: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais”.<sup>347</sup> Segundo o autor, a própria escrita convoca uma leitura que se realiza como ato, uma leitura que se faz com o corpo, com os sentidos físicos do corpo. Uma leitura assim estaria na direção da leitura convocada por um escrito feito para não se ler, um escrito para não ser compreendido.<sup>348</sup>

Nas palavras de Ferraz:

Se o texto de *Água viva* se quer abstrato como forma e material como presença no mundo, lê-lo supõe que ambas as dimensões se mantenham e se ativem. Imagino a leitura ideal deste livro como exercício de aproximação que, paradoxalmente, se coloque a distância: que, desprendida da caça ao significado, seja um *ato da visão*, um *procedimento físico*, uma atividade que implica a fisiologia antes da compreensão. Uma leitura que seja, a um só tempo, sinestésica – ativação de uma rede de percepções intercambiáveis – e cenestésica – reação somática profunda. (...) Ler como se vissemos – e ouvíssemos – um quadro (...). Em *Água viva*, estamos próximos do que seria, na escrita, um expressionismo abstrato.<sup>349</sup>

Uma aproximação que se coloque à distância: haveria outra forma de ler o ilegível? A leitura a que Ferraz se refere é aquela que se desprende da caça ao significado deixando-se atravessar por aquilo que emerge como fora-de-sentido, por um *ato da visão*, por um deixar-se tocar na leitura pelo *gesto poético* que se encena na emersão do poema, de cada imagem desenhada pelas palavras nas frases. Lemos em *Água viva*: “Novo instante em que vejo o que vai se seguir. Embora para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante: muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade una e rápida de um relance”.<sup>350</sup> O instante da visão não é possível de ser fraseado em palavras, ele é inapreensível. Com a condensação feita pela escritora, em sua palavra poética, que reúne em uma mesma palavra o “instante” e o “já”, “instante-já”, ela escreve:

Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude, com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já.<sup>351</sup>

<sup>346</sup> Ferraz (2020, p. 92) utiliza essa expressão para referir-se à escrita clariceana em *Água viva* pensada como uma escrita e uma leitura que se querem livres do significado.

<sup>347</sup> LISPECTOR, 2020, p. 7.

<sup>348</sup> Refiro-me ao posfácio ao *Seminário 11*, de Jacques Lacan. (LACAN, 1979, p. 263).

<sup>349</sup> FERRAZ, 2020, p. 91-92, grifo nosso.

<sup>350</sup> LISPECTOR, 2020, p. 45.

<sup>351</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11-12.

Lê-se nesse trecho uma imagem que, ao findar, já se desfaz. E há o chamado: “lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que se segue”.<sup>352</sup> Vejamos, ela diz que fará uma frase apenas dos instantes-já: os instantes-já, em sua inapreensibilidade, por sua ausência de significado, formam os caroços que arrastam a escrita pelo enovelado, é um dos elementos móveis, uma das letras, fios que conduzem a leitura do texto por sua opacidade resistente. Em outra passagem, lemos a relação entre o instante e a visão, como se um instante trouxesse a passagem para o próximo; como se lançasse uma ponte, marcasse um ponto no pano, para que a linha da escrita se teça:

Tente entender o que pinto e o que te escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.<sup>353</sup>

No entanto, essa linha que se tece, se tece em seu destecer, em seu contínuo desfazimento, fazimento e refazimento da forma, em sua incessante mutação. Por isso, o livro não cria uma história, como a própria narradora declara: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem”.<sup>354</sup>

### 3.5 O efeito de real

*Estou fruindo o que existe. Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada entendo – então adiro à vacilante realidade móvel. O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade.*  
Clarice Lispector<sup>355</sup>

Se tomamos o instante como apresenta Clarice, ou aquilo que fulgura como relâmpago, como propõe Blanchot (2011b), aproximamo-nos do poema como passagem, como o que faz corpo para a passagem de um irreal. Uma palavra circunscrita por uma sintaxe que, ao aparecer, dá corpo para aquilo que, sendo resistente ao sentido porque real e ininteligível, pode ser capturado em uma estrutura ficcional. Roland Barthes (2012), em texto intitulado *O efeito de real*, indica que:

<sup>352</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11-12.

<sup>353</sup> LISPECTOR, 2020, p. 62.

<sup>354</sup> LISPECTOR, 2020, p. 60.

<sup>355</sup> LISPECTOR, 2020, p. 61.



(...) A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível (...). Ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o “*ter-estado-presente*” das coisas é um princípio suficiente da palavra.<sup>356</sup>

Barthes localiza que a representação pura e simples do real, “daquilo que é”, ou de fato foi, por ser um relato a nu do que esteve presente, da coisa existente, já é um princípio suficiente da palavra. Ele localiza uma nuance entre esse real “que é” e o real que viria a representar uma realidade estável, calcada nos fatos históricos de uma vida, no vivido pessoal ou circunstancial da vida de um escritor. O autor localiza semioticamente esse relato a nu como um “pormenor concreto”. Esse pormenor concreto é constituído por uma “colusão direta de um referente e de um significante”<sup>357</sup> em que o significado fica “expulso do signo” e, assim, fica excluída também a possibilidade de desenvolvimento de uma forma do significado, comprometendo a própria estrutura narrativa.

Segundo Barthes, “é a categoria do ‘real’ (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo”.<sup>358</sup> É essa produção que se serve da carência do significado em proveito do referente que gera o *efeito de real* que, segundo o autor, é o fundamento da verossimilhança que forma a estética das obras correntes da modernidade.

O autor marca ainda uma diferença entre essa nova verossimilhança e a antiga, pois, segundo ele, a nova forma “procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão”.<sup>359</sup> Ele situa também que a plenitude referencial presente no realismo é regressiva em relação ao que está em causa na modernidade, a saber, a desintegração do signo. Nesta desintegração, trata-se de “esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação”.<sup>360</sup>

Essa discussão barthesiana interessa-nos ao tomarmos esse *efeito de real* como um componente presente durante todo o texto de *Água viva*. No livro, encontramos uma escrita que opera no sentido do esvaziamento do signo em sua mutação incessante de uma forma para outra. Segundo Ferraz (2020), há em *Água viva*, um “trânsito sintático [que] gera

<sup>356</sup> BARTHES, 2012, p. 187-188, grifo nosso.

<sup>357</sup> BARTHES, 2012, p. 189.

<sup>358</sup> BARTHES, 2012, p. 189.

<sup>359</sup> BARTHES, 2012, p. 190.

<sup>360</sup> BARTHES, 2012, p. 190.

aproximações repentinas, insólitas, e as imagens aparecem como manifestações de uma natureza prodigiosa ativada na própria palavra”.<sup>361</sup> Ele afirma, também, que a escrita em *Água viva* “é um ato no presente e as imagens repercutem a própria vivência da liberdade”.<sup>362</sup> Vejamos como a narradora expõe que sua escrita se aproxima ao traço do esboço de uma pintura. É interessante, no trecho a seguir, observar o trânsito sintático citado por Ferraz e a força que é ativada pela palavra escrita:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria do passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, *escrevo redondo, enovelado e tépido*, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical.<sup>363</sup>

Atentemos ao lugar que o elemento visual da arte adquire na escrita de *Água viva*. A narradora, por ser pintora, conserva a materialidade do traço. Como se pudéssemos acompanhar a passagem do traço do desenho dos esboços de pintura para o traço vibratório desenhado pela palavra em ponto de poema: “escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma”.<sup>364</sup>

---

<sup>361</sup> FERRAZ, 2020, p. 91.

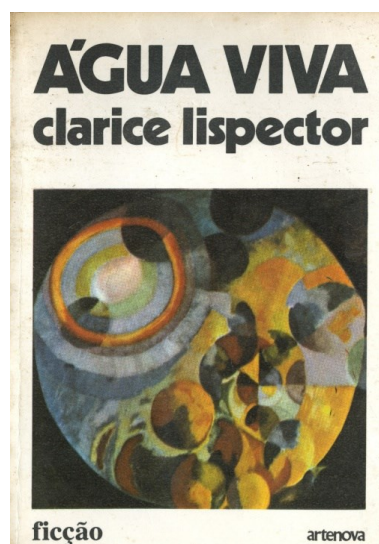
<sup>362</sup> FERRAZ, 2020, p. 91.

<sup>363</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11, grifo nosso.

<sup>364</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11.

### 3.6 Água viva – ficção

*Minha verdade fásca como um  
pingente de lustre de cristal.  
Mas ela é oculta.  
Eu aguento porque sou forte:  
como minha própria placenta.*  
Clarice Lispector<sup>365</sup>



Capa da 1ª edição de *Água viva*<sup>366</sup>

Em *O sopro Clarice*<sup>367</sup>, Lucia Castello Branco (2004) inicia seu texto dando relevo para o fato de que basta dar uma passeada pelas crônicas de Clarice Lispector, sobretudo aquelas incluídas em *A descoberta do Mundo* e *Para não esquecer*, para ver o relevo atribuído pela escritora ao “escrever”, à “escrita”, ao termo “escrevendo”, em detrimento do termo literatura. A autora propõe pensar que o que está em jogo para Clarice é a escritura, uma escrita do grito, do sopro, distinta do que comumente se entende por escrita literária.<sup>368</sup>

Na sequência de seu texto, a autora, ao ressaltar o fato de Clarice ter rejeitado durante toda sua vida o epíteto de escritora profissional, cita um trecho precioso de uma conversa entre João Guimarães Rosa e Clarice Lispector em que o escritor, ao citar alguns trechos de cor de livros de Clarice, faz com que ela os reconheça e indague: “Que é isso?” E ele responde: “É seu”, admitindo em seguida que lia Clarice para a vida e não para a literatura. Ela afirma em seguida: “Foi compensador”.

<sup>365</sup> LISPECTOR, 1998, p. 45.

<sup>366</sup> Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/agua-viva/>

<sup>367</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 201-215.

<sup>368</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 203-204.

Em sequência, Lucia Castello Branco traz uma articulação que nos interessa de modo próximo por se referir à obra *Água viva*, ao retomar que nesse livro a personagem<sup>369</sup> declara não querer ser autobiográfica, mas tão somente “bio”. E a isso ela completa: “Embora, curiosamente, nesse momento em que convergia radicalmente para a “bio” – a vida – sua obra estivesse se tornando cada vez mais uma escrita “em ponto de letra”<sup>370</sup>.

Lucia Castello Branco propõe pensar em um duplo movimento presente na escritura clariceana, um em direção a um suposto interior – a vida, o visceral, o orgânico –, movimento que sendo comum aos textos de Clarice já desenha um gesto em direção ao exterior, o gesto da letra em direção à escritura fora de si. Mas, segundo a leitura que a estudiosa propõe, esse processo decorre do fato de que há uma passagem traçada pela via da “escrita em si” que faz com que isso que poderia denominar-se como “escrita de si” (interior, portanto, agarrada ao vivido pessoal) pudesse, por ser “escrita em si”, alcançar, pelo gesto da letra, a “escritura fora de si”, o exterior. Nesse momento, a autora evoca a banda de Moebius para dizer que há algo desse dentro que já aponta para o fora, por ser letra e convocar o gesto da letra ao exterior.<sup>371</sup>

Essa formulação, faz consistir ainda mais nossa hipótese de que não há uma dicotomia entre *Objeto gritante* e *Água viva*, se pensamos, acompanhados de Castello Branco, que o esteio que atravessa o desejo da escrita em Clarice parte de uma tensão entre esses três polos – a saber: a escrita de si, a escrita em si e a escrita fora-de-si –, o que nos abre a uma terceira via de pensamento e nos retira de uma simplificação reducionista.

Podemos acrescentar ainda, se retomamos o traçado que estamos percorrendo, que algo da escritura de Clarice em *Água viva*, que por ser escrita “fora de si”, escrita do objeto, portanto, aberta ao exterior, alcança a palavra reduzida e decantada a seu ponto poético – ponto em que se atinge uma forma, uma letra depurada, subtraída de sentido, e que consegue, em seu movimento, apresentar o vazio.

Mais adiante, no mesmo texto, encontramos uma elaboração da autora acerca do subtítulo *ficção* colocado em *Água viva* (como se pode ver na imagem indexada no início dessa subseção). Castello Branco se refere às alterações sequenciais dos títulos durante os três anos de trabalho no datiloscrito – que se encerrariam com a publicação de *Água viva* em 1973 –, como um processo de decantação da letra. Acompanhemos o que nos apresenta a autora:

<sup>369</sup> Nessa parte, a autora acrescenta um parêntese e uma interrogação após a palavra personagem. De fato, não é possível definir se há em *Água viva* a construção de uma personagem com contornos minimamente delimitados, como o que se encontra em outras obras da escritora. (A título de exemplo: em *A paixão segundo G.H.*, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, embora mesmo nesses exemplos já encontremos o que se radicalizaria em seu estilo: a pulverização dos elementos de uma narrativa canônica). Se pudermos admitir uma voz narrativa em *Água viva*, é a da narradora pintora. (TROCOLI, 2015).

<sup>370</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 203.

<sup>371</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 203-204.

É curioso também que, justamente nessa obra que Clarice escolhe classificar como “ficção” – distinguindo-a, portanto, dos romances, das crônicas, dos contos e, evidentemente, de um relato autobiográfico –, a narradora afirma: “Não vou ser autobiográfica, quero ser bio.” (AV, p. 36); “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo, gênero não me pega mais.” (AV, p. 13); “Abro o jogo. Só não conto os fatos da minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura.” (AV, p. 44-45). Trata-se de uma travessia da “escrita de si” para a “escrita fora de si”, para a “escrita do objeto”. Mas trata-se também de uma travessia da impostura, na medida em que escrever esse objeto significa, paradoxalmente, escrever a “bio”, a vida em seu sentido mais visceral: a verdade. Todo esse percurso – essa tortura, como Clarice o define – remete-nos não só à noção lacaniana do sujeito como ex-sistência, mas ainda a outra de suas preciosas formulações: “A verdade tem estrutura de ficção”. Por isso, esse livro em que a verdade se escreve, esse livro não mais aprisionado pelos gêneros, esse livro que não quer a impostura, auto rotula-se “ficção”.<sup>372</sup>

Neste trecho, Castello Branco propõe que a escrita do objeto que está em jogo em *Água viva* confina com a escrita da vida em seu sentido mais visceral: a verdade, e se nos lembrarmos aqui da figura moebiana apresentada pela autora em que o dentro faz passagem pela escrita em si e atinge o exterior que já a constituía pela banda de Moebius, podemos admitir que essa é uma escrita que alça a capacidade de mostrar aquilo que do objeto é sempre evanescente, que aparece e desaparece por suas pulsações.

Em *A descoberta do Mundo*, lê-se o seguinte, em crônica intitulada *Ficção ou não*, de Clarice Lispector:

O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. (...) Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. (...) Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? não é autobiográfico nem biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: “Mas que vida! mal se pode chamar de vida”.<sup>373</sup>

Segundo Clarice, ficção é a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Podemos defender que a fidelidade de Clarice, em sua escrita, é sempre com a letra, com o real que ela é capaz de mover, captar no exterior, que como vimos com Castello Branco é também interior, pois não se faz escrita sem uma vida. Clarice declarou, também, que preferia, no entanto, escrever com o mínimo de truques, o que nos faz saber sobre o modo como ela trabalhava e lidava com a

<sup>372</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 210.

<sup>373</sup> LISPECTOR, 1999a, p. 271.

palavra, tomando-a em sua irredutibilidade, como palavra que se despe do imaginário realista. Clarice se aprofundava tanto no real em jogo na escritura que acabava por desnudar a palavra, mostra-a em sua nudez, no vazio que ela encerra.

### 3.7 Gesto poético: as interrupções e a continuação sem começo

*Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado? Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo. (...) O que vem é imprevisto. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã.*  
Clarice Lispector<sup>374</sup>

Podemos começar dessa vez pela epígrafe: até aqui, as epígrafes na pesquisa aparecem como fulgurações, trechos que se conectam aos temas das subseções e são formados por passagens da obra *Água viva* de Clarice Lispector e de outros autores que estamos trabalhando, mas não são retomados e desenvolvidos no corpo do texto. Após termos apresentado o que Barthes (2012) nomeou como *efeito de real* e ter mostrado a escolha da escritora em colocar o subtítulo *ficção* em seu livro, passemos ao tema das interrupções que marcam o texto. A narradora escreve: “parei para tomar água”, “continua lua cheia”, “o que vem é imprevisto”, “agora são seis e quinze da manhã”. Essas frases assim destacadas e colocadas em sequência lembram o “pormenor concreto” apresentado por Barthes (2012) em *O efeito de real*. Segundo o autor, o “pormenor concreto” é um relato a nu daquilo que esteve presente, daquilo que foi.

Em seminário intitulado *A preparação do romance*, ministrado no Collège de France, nos anos de 1978 e 1979, Roland Barthes (2005) traça um longo percurso teórico acerca do haicai. Ainda que *Água viva* não seja uma escrita versificada, que apresenta uma estrutura do que comumente se conhece como poema ou que não possua a rigidez métrica que se encontra no haicai, encontramos nas páginas escritas em prosa, a presença do poema, do poema como palavra reduzida, como palavra que se desprende de um significado fixado para se abrir ao movimento de perda e passagem do sentido. Além disso, encontramos aproximações entre o pensamento do haicai e a estruturação sintática de *Água viva*: o livro é marcado por frases que interrompem o fluxo narrativo para ser retomado de um outro ponto; sente-se que a todo

---

<sup>374</sup> LISPECTOR, 2020, p. 36.

momento a narradora se distrai com pensamentos e acontecimentos cotidianos, contingentes, que, na escrita, formam frases que quebram a sequência e criam ritmo no texto.

Segundo Barthes, em uma retomada de seu seminário *A preparação do romance* e de *O efeito de real*: “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz. Em certo sentido, efeito de real = legibilidade -> Qual é a *legibilidade* do haikai?”.<sup>375</sup> O haikai, assim como o pormenor concreto, também produz o efeito de real? Qual a sua legibilidade? Segundo Barthes (2005), sua proposta de trabalho “é que o haikai dá a *impressão* (...) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, *absolutamente*”.<sup>376</sup> Vejamos uma passagem de *Água viva* que está em consonância com essa proposição barthesiana: “Estou melancólica. É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras. E descanso na melancolia”.<sup>377</sup>

É instigante notar que essa frase: “conheço o segredo das manhãs puras” está presente em uma página solta de anotação do datiloscrito. Não é possível saber se ela foi diretamente anotada na superfície do papel ou se é fruto de um destacamento via cópia realizado pela escritora.<sup>378</sup> Mas a certeza sobre qual o gesto, que antecede ou prossegue ao outro, se se trata de cópia ou de anotação, não nos importa. Importa-nos o efeito da frase no livro. Tomemos proveito disso que circunscreve Barthes a respeito do que se apresenta pelo haikai: “[o Hai-cai é uma] forma exemplar de anotação do Presente”, um “ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, [...] dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante”.<sup>379</sup> Vale a pena reler a epígrafe desta subseção para conferir a convergência que há entre a escrita da narradora de *Água viva* e o haikai.

Barthes explicita também que o haikai “se eleva [a] uma transcendência (...), a nostalgia do instante *como que em relevo*, que não voltará mais -> o haikai dá, ao mesmo tempo, a vida do Fato e sua abolição”.<sup>380</sup> Em *Água viva* encontramos fenômeno semelhante de dissolução, em que o acontecimento se abole na própria passagem de uma frase para a outra, vejamos: “E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos – será que estou te dando uma ideia do que uma pessoa passa em vida?”.<sup>381</sup>

<sup>375</sup> BARTHES, 2005, p. 143-144.

<sup>376</sup> BARTHES, 2005, p. 148.

<sup>377</sup> LISPECTOR, 2020, p. 42.

<sup>378</sup> Não esquecer do Roteiro: “copiar as páginas soltas de anotação”.

<sup>379</sup> BARTHES, 2005, p. 48.

<sup>380</sup> BARTHES, 2005, p. 149.

<sup>381</sup> LISPECTOR, 2020, p. 15.

Pode-se realizar um gancho entre esta última pergunta feita pela narradora de *Água viva*: “será que estou te dando uma ideia do que uma pessoa passa em vida?”<sup>382</sup> e o que observa Barthes acerca da sensação de vida que podemos captar na presença contingente do haicai:

Como tudo isso *cola* no haicai! Criar (poeticamente) é esvaziar, extenuar, fazer morrer o choque (o som) em proveito do Timbre. (...) Esse caminho da *Nuance* (que partiu do Tempo que faz e que o segue): tem o quê, no fim? Pois bem, a *vida*, a sensação da vida, o sentimento de existência; e sabemos que esse sentimento, para ser puro, intenso glorioso, perfeito, necessita de um certo *vazio* realizado no sujeito; (...) quando a linguagem se cala, quando não há mais comentário, interpretação, sentido, é então que a existência é pura: coração “cheio” (que “transborda”) = conhecimento de um certo *vazio*.<sup>383</sup>

Criar poeticamente é fazer esvaziar, extenuar, fazer morrer o choque em proveito do timbre. É defrontar-se com o *vazio* exposto pelo gesto que age e cria forma. Encontramos aqui a possibilidade da poesia que se erige no momento em que a linguagem se cala e “não há mais comentário, interpretação, sentido”, momento em que “a existência é pura” e pode fruir sua passagem.

Não poderíamos supor que *Água viva* é uma sequência “interminável” desses *gestos poéticos* feitos pelo aparecimento de haicais? Barthes sugere que o haicai é a surpresa de um gesto: “*gesto* = o momento mais fugitivo, o mais improvável e o mais *verdadeiro* de uma ação, isto é, algo que é restituído pela anotação, produzindo um efeito de “*É isto!*” (=Tilt).” Este “é isto!” que se produz no gesto do haicai é lido como um “tilt”, momento incisivo que marca um efeito de suspensão do sentido, pois revela algo “em que não teríamos pensado em *olhar* em sua tenuidade”.<sup>384</sup> Um gesto: suspensão de sentido em que lemos e sentimos a “conjunção paradoxal do movimento e da imobilidade (o que diz bem, em suma, *imobilização*: pela escrita. O gesto é suspensão, ele deve fornecer a evidência de que vai logo ser retomado”.<sup>385</sup> Nas palavras de Clarice: “há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. (...) O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo”.<sup>386</sup>

O gesto, pensado assim, é interrupção, imobilização, que desencadeia o movimento abrindo espaço, ao mesmo tempo em que insere uma parada. Reencontramos, novamente, a *fantasmata*<sup>387</sup> extraída do movimento do dançarino por Agamben. Estamos também diante do

<sup>382</sup> LISPECTOR, 2020, p. 15.

<sup>383</sup> BARTHES, 2005, p. 98-99.

<sup>384</sup> BARTHES, 2005, p. 103.

<sup>385</sup> BARTHES, 2005, p. 103-104.

<sup>386</sup> LISPECTOR, 2020, p. 43.

<sup>387</sup> AGAMBEN, 2018, p. 3.



que marca a entrada e a saída de *Água viva* como livro no mundo: uma continuação sem começo. Nas palavras da escritora:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é it.<sup>388</sup>

É como se pudéssemos supor que esse halo que transcende as frases, que é mais importante que as coisas e as palavras, é a insistência reiterada do *gesto poético* presente em toda a duração do livro, promovendo encontros sucessivos do leitor com a surpresa de um novo gesto, de uma nova interrupção – *efeito água viva* que não cessa de emergir.

### 3.8 Re-corte no infinito: nascimento

*Mas eternamente é palavra muito dura: tem um “t” granítico no meio. Eternidade: pois tudo o que é nunca começou. Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno.*  
Clarice Lispector<sup>389</sup>

Após acompanharmos o processamento da forma percorrido pela escrita em *Água viva*, o trabalho de Clarice com a rasura, com a letra, com o poema em seu movimento de esvaziamento, de deslocamento de sentido, podemos supor que o livro chegou ao fim? Se a última frase do livro é justamente: “O que te escrevo continua e estou enfeitada”<sup>390</sup>, podemos supor que é de um outro desprendimento que se trata em uma escritura como a de *Água viva*.

No Roteiro, anexado pela escritora em sequência à folha de rosto do datiloscrito *Objeto gritante*, já era possível, pela leitura dos elementos listados, ler uma provisão do poema. Os procedimentos que foram utilizados no trabalho de edição de *Água viva* apontavam para o des-fazimento<sup>391</sup> da forma: *ler cortando, ler anotando, recopiar e rever, copiar as páginas soltas de anotação*. Como pudemos acompanhar, o trabalho com a rasura não é um trabalho de apagamento, antes, é um trabalho de criação, de inscrição dos traços que formam o corpo do texto. Talvez seja a rasura que, em seu procedimento, pelo “fracasso da

<sup>388</sup> LISPECTOR, 2020, p. 39.

<sup>389</sup> LISPECTOR, 2020, p. 21-22.

<sup>390</sup> LISPECTOR, 1998, p. 95.

<sup>391</sup> Grafado desta maneira para marcar que é um des-fazimento que também é refazimento.

reconstituição”, faça com que em alguns momentos tenhamos a sensação de ler o infinito da obra em *Objeto gritante*: escrita em palimpsesto, em infinitas sobreposições que não se apagam, que antes dão a ver o movimento da escritura.

Mas, se em *Objeto gritante* pudemos acompanhar uma escritura que ainda não havia se soltado do corpo da escritora, que considerou necessário mais um tempo de trabalho antes de publicá-lo, em *Água viva* encontramos uma escritura que continua, mas como *livro por vir*<sup>392</sup>, já separada do corpo da escritora, publicada e lançada ao mundo. Segundo Maurice Blanchot, em *O espaço literário*: “o livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez única”.<sup>393</sup> Após abrir-se ao exterior, o livro se abre a uma nova dobra, abre-se ao encontro único entre a escritura, como aquilo que não se lê por ser opaco, e o corpo do leitor. Blanchot propõe que o livro se sustenta não apenas por sua “realidade de papel e de impressão”, mas também por sua natureza, por sua afirmação feita do “tecido de significações estáveis”.<sup>394</sup>

Segundo Barthes (2005), o método é o *Tao*: “ao mesmo tempo, o caminho e o fim do percurso, o método e a realização”.<sup>395</sup> Pensar o método como caminho faz com que o realce recaia sobre o percurso, sobre o deslocamento operado pela escritura, como meio, desvio lento da língua: “o importante é o caminho, o andar, não o que se encontra no fim”.<sup>396</sup> Esse deslocamento da noção de método, pensado como caminho e não como fim, leva-nos a constatação de que o trabalho de um livro é uma tarefa mais complexa, disjunta das finalidades, dos resultados. O trabalho com a palavra poética é o de seguir o fio cortante da navalha até o ponto extremo de esvaziamento da tela, da página. Defrontar-se com o branco da página, com o infinito da escrita por vir<sup>397</sup>, feita pela dispersão aberta no livro ao exterior, ao corpo de outros leitores.

Dar vida ao que é vivo. Dar vida ao “it”, “elemento puro”, material do instante do tempo. Parece que em Clarice o que é escrito no Roteiro como: “esperar o enredo”, é como

---

<sup>392</sup> Fazemos uma referência ao *O Livro Por Vir* de Maurice Blanchot (2013). Nesse livro o autor se debruça sobre a obra do poeta Mallarmé. Não desenvolveremos a discussão realizada por Blanchot detalhadamente pois nos desviaríamos muito do nosso objeto de pesquisa.

<sup>393</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 211.

<sup>394</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 211.

<sup>395</sup> BARTHES, 2005, p. 42.

<sup>396</sup> BARTHES, 2005, p. 42.

<sup>397</sup> A hipótese é de que a obra não se encerra com o término de um livro, o livro que se separa contém em si um re-corte do infinito. A obra segue seu trajeto em outros suportes, em outras dobras: em um próximo trabalho de feitura de um novo livro, em sua dispersão nos corpos de outros leitores.

esperar a próxima frase, esperar o vazio móvel da letra, a pulsação da respiração, o movimento contínuo do sopra. Sobre o vazio e o nascimento da obra, Blanchot propõe que:

A leitura que adquire forma na distância da obra, que é a *forma desse vazio* e o momento em que este parece cair fora da obra, também deve ser, portanto, profundo retorno à sua intimidade, ao que parece ser seu *eterno nascimento*. A leitura não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, atrás da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está *vinculada à vida da obra*, está presente em todos os seus momentos, é um deles e, alternadamente e ao mesmo tempo, cada um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação.<sup>398</sup>

É interessante pensar como a leitura está intrincada ao processo da escritura. Ela faz-se presente durante o processo de criação da obra e depois é ela quem abrirá o caminho do livro ao seu infinito exterior. A vida da obra está ligada à leitura, ao seu eterno nascimento: hiância íntima que se faz a cada novo encontro entre escritura e leitura. Sobre o nascimento e a criação, lê-se em *Água viva*:

Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. (...) It é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. (...) Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria. E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia. Não. Não é fácil. Mas “é”.<sup>399</sup>

A narradora está dizendo do nascimento daquilo que é, do “it”, elemento da criação. E lê-se mais adiante: “Criar de si próprio um ser é muito grave. (...) Dói. Mas é dor de parto: *nasce uma coisa que é*. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, precívél, periclitante. Vida de matéria elementar”.<sup>400</sup> A coisa: aquilo que existe e resiste, porque real, possui a ductibilidade de uma pedra seca ao mesmo tempo que em seu âmago está a matéria viva e elementar, substância precívél e periclitante que se movimenta.

Ao lermos *Água viva* temos a impressão de ler a luta incessante para o conteúdo se formar<sup>401</sup>. Segundo Blanchot (2011b), “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro (...)”, e esse não saber sobre a realização da obra é que leva ao embate da forma, ao embate com o infinito da obra. O autor diz que esse infinito “é tão só o infinito do próprio espírito”, e que esse espírito quer realizar-se “numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história”.

<sup>398</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 222, grifo nosso.

<sup>399</sup> LISPECTOR, 2020, p. 28-29, grifo nosso.

<sup>400</sup> LISPECTOR, 2020, p. 37, grifo nosso.

<sup>401</sup> Referência a crônica *Forma e conteúdo* da escritora Clarice Lispector, em *A descoberta do mundo* (1999a, p. 254).

E completa dizendo que, “entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela *é*. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que *é* – e nada mais. Fora disso, não é nada”.<sup>402</sup> É essa afirmação precedida pela obra que se realiza por seu tecido de significações estáveis. Sérgio Laia (1997) aponta que:

Se a escrita acaba e não termina nunca, não é tanto porque ela serve para subjetivar, não é tanto porque o sujeito sem substância pode apreender – com a escrita de seu sintoma, de sua “fantasia fundamental” – um corpo que goza. (...) *A escrita acaba e não termina nunca sobretudo porque ela não serve*, porque o seu exercício exige daquele que escreve esse deslizamento da letra ao lixo, uma vez que é nesse deslizamento que o texto acabado é para o escritor rigoroso coisa a ser despossuída já que ela não é sua última palavra.<sup>403</sup>

Laia faz alusão ao equívoco de James Joyce retomado por Jacques Lacan (2003) ao início de *Lituraterra*: “de *a letter* para *a litter*, de letra/carta (traduzo) para lixo”.<sup>404</sup> Retenhamos a explicação do próprio autor, Laia: o deslizamento da letra ao lixo faz referência ao texto acabado para um escritor rigoroso, como James Joyce, como Clarice Lispector, que é coisa a ser despossuída em seu término, dado que ela não é sua última palavra. Como acena Clarice em *Objeto gritante*: “o melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”.<sup>405</sup> Blanchot diz que “se o escritor age bem realmente produzindo essa *coisa real* que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato, substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde *tudo é agora dado, e nada precisa ser feito* além de gozá-lo pela leitura”.<sup>406</sup> Leiamos, pois, esse trecho do livro *Água viva*:

Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso *é*.<sup>407</sup>

“Quer ver como continua?”<sup>408</sup> Assim:

---

<sup>402</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 12.

<sup>403</sup> LAIA, 1997, p. 155-156, grifo nosso.

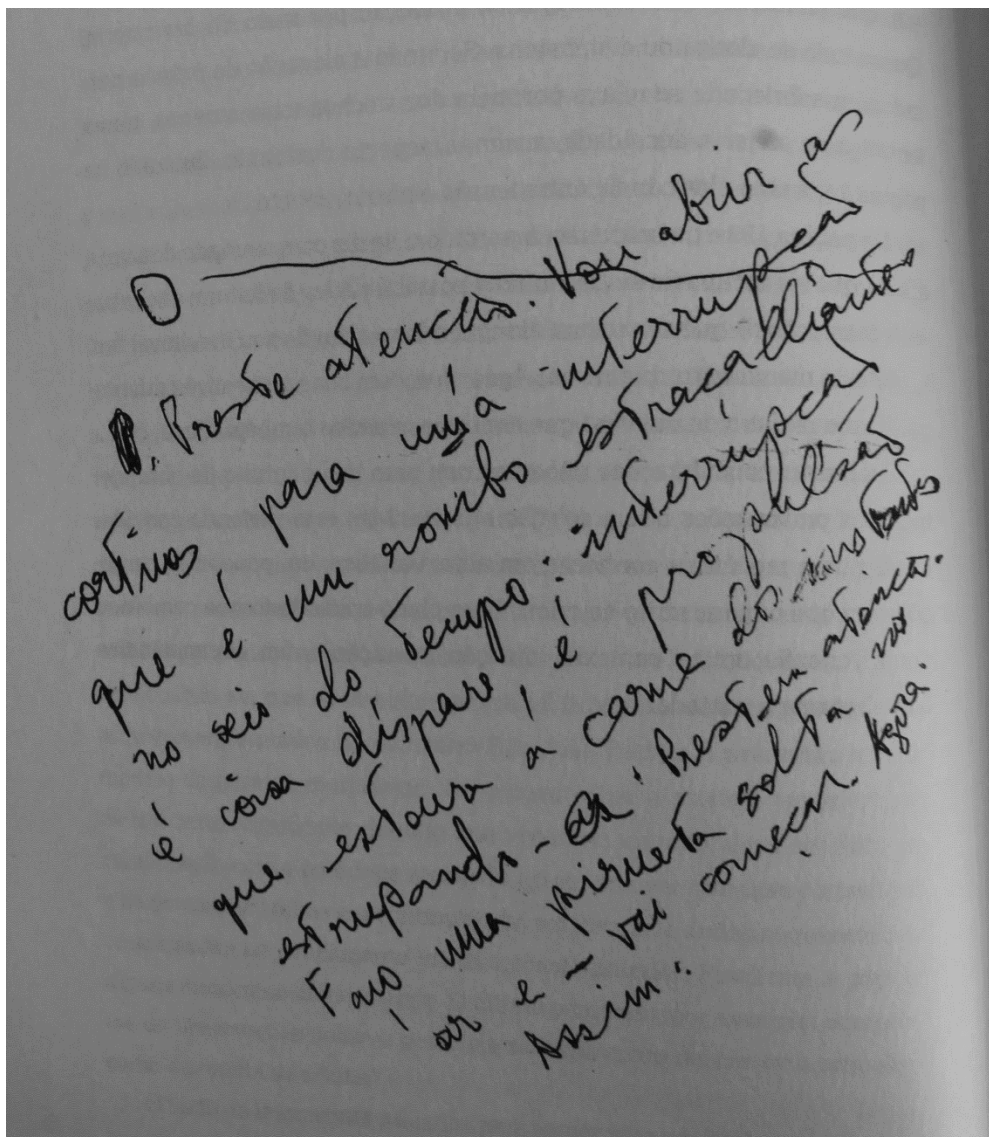
<sup>404</sup> LACAN, 2003, p. 15.

<sup>405</sup> LISPECTOR, 1971, s. p.

<sup>406</sup> BLANCHOT, 2011a, p. 325, grifo nosso.

<sup>407</sup> LISPECTOR, 2020, p. 78, grifo nosso.

<sup>408</sup> LISPECTOR, 2020, p. 78.



Trecho de *Objeto gritante* – datiloscrito – s.p.<sup>409</sup>

<sup>409</sup> LISPECTOR, 2019, p. 204. / “Preste atenção. Vou abrir as cortinas para uma interrupção que é um rombo estracalhante no seio do tempo: interrupção é coisa dispare, é propulsão que estoura a carne dos instantes estrupando-os. Prestem atenção. Faço uma pirueta solta no ar e – *vai começar. Agora. Assim.*”

*- vai começar. Agora. Assim:*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Ana Cláudia. *Objeto gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018.

ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. Maceió: EDUFAL, 2015.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. 2007. 242 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BARTHES, Roland. *A preparação do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Pref. Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a. p. 309-351.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O sopro Clarice. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 201-215.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de p. In: ANTÔNIO SILVA, Sérgio; ANDRADE, Paulo de. (Organizadores). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p. 14-27.

CHENG, François. Lacan e o pensamento chinês. Vários autores. Tradução Yolanda Vilela. In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 161-182.

FERRAZ, Eucanaã. Água de beber: Água viva. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 81-93.

FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Tradução Cláudia Dornbusch. 2. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.



LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 16: de um outro ao outro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 6: o desejo e sua interpretação. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LAIA, Sérgio. A escrita não serve. In: ALMEIDA, Maria Inês de. (Org). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997. p. 137-156.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. (Org.) Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Objeto gritante*. In: Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1971.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MANDIL, Ram Avraham. *Efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MANDIL, Ram Avraham. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de. (Org). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997. p. 103-117.

MOREIRA MARCOS, Cristina. A escrita da voz em Clarice Lispector: da escrita ao objeto. In: *Psicanálise & Barroco em revista*, v.13, n1: 89-102. Jul. 2015.

PAULA, Janaina de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

PESSANHA, José Américo Motta. *Carta a Clarice Lispector*. São Paulo, 05 de março de 1972. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

PORGE, Érik. *O arrebatamento de Lacan: Marguerite Duras ao pé da letra*. Tradução Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Aller Editora, 2019.

SEVERINO, Alexandrino. As duas versões de Água viva. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 115-118, maio 1989.

TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015.

TROCOLI, Flavia. Flor de amor que morde o peito: Lol. V. Stein e o efeito Duras. Vários autores. In: LEITE, Nina; AIRES, Suely (organizadoras). *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas, SP: Mercado de letras, 2016. p. 53-66.

## ENTREVISTA

Clarice Lispector (entrevista), *Textura*, n. 3. São Paulo. Letras/Universidade de São Paulo (USP), maio, 1974, p. 22-26.

LISPECTOR, Clarice. “Escritora mágica”, entrevista concedida a Isa Cambará. In: *Revista Veja*, São Paulo, 30 de julho de 1975, p. 88.