

TATIANE DA COSTA SOUZA

**Um percurso pelo litoral de *Água viva*:  
o ilegível na letra de Clarice Lispector**

Belo Horizonte  
2015

Tatiane da Costa Souza

**Um percurso pelo litoral de *Água viva*:  
o ilegível na letra de Clarice Lispector**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, elaborada sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Vania Maria Baeta Andrade.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L771a.Ys-p

Souza, Tatiane da Costa.

Um percurso pelo litoral de Água viva [manuscrito] : o ilegível na letra de Clarice Lispector / Tatiane da Costa Souza. – 2015.  
164 f., enc.

Orientadora: Vania Maria Baeta Andrade.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 154-164.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. Água viva – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Leitura – Teses. 4. Psicanálise e literatura – Teses. I. Andrade, Vania Maria Baeta. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Um percurso pelo litoral de "Água viva": o ilegível na letra de Clarice Lispector*, de autoria da Mestranda TATIANE DA COSTA SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

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

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof. Dra. Vânia Maria Baeta Andrade - UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Prof. Dra. Janaina Patricia Rocha de Paula

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

Belo Horizonte, 30 de abril de 2015.

Para Clarice Lispector, pelo *sopro da palavra*  
que deu vida a uma travessia.

## AGRADECIMENTOS

**Vania Baeta**, *acolhimento encantado e generoso* que *partiu luz* em minha leitura. Sem seu olhar a ler, os caminhos não se abririam.

**Mãe**, da falta que cobriu seu nome, despontam fios que tecem ramos de amor.

**Pai**, voz? Silêncio? Apenas ele, pai.

**Lucia Castello Branco**, *fulgor oscilante da leitura*, de seus gestos a ler, ainda ressoam aquelas palavras escritas em uma carta: *dobra a tua língua, articula*.

**Fernanda**, amiga de ontem, amiga de hoje, amiga de sempre, com ela componho tantas histórias.

**Janaína Costa**, amor e leveza bordam, com letras em voo, seu nome. A alegria de nosso encontro é uma graça.

**Maria Noviello**, tenho por ti um *fascínio azul*. Nossa amizade, como o ramo que me ofertaste, será sempre-viva.

**Vó Faustina e tia Izani**, afeto e abrigo nas passagens tempestuosas, resta-me dizer: obrigada.

**Tia Sônia**, pela leveza das palavras que me encorajaram no princípio.

**Luciano**, *ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. Todos os caminhos — nenhum caminho*. Eis a travessia.

**Janaína Rocha**, entre as *dobras e desdobras* do pensamento, um *Sim leve, silencioso e transparente* que abre espaços a ler.

**Maria Inês de Almeida**, pelo acolhimento inicial, quando ainda ingressava nos espaços lacunares de uma casa de letras.

**Renata e Thiago**, entre um afazer e outro, instantes preciosos de companhia.

**Cláudia**, compor um pensamento que escreva a leitura em sua *verdade inventada*, eis o seu dom.

**Danielle Starling**, pela generosidade de uma primeira leitura, quando só havia um sussurro da escrita.

**Vera, Maria Helena, Júlia Panadés, Júlia Machado, Maraíza, Sabrina, Bárbara, Raquel, Ana Senra**, por *comporem, com rigor, um ramo lilás*.

**Mauro**, pela delicadeza dos gestos e palavras.

**João**, ética da leitura, tarefa delicada da *legência*.

**Jonas Simões**, pela companhia de antes, nas idas e voltas de um caminho, quando o projeto era sonhado.

**Ram Mandil**, pelos *efeitos da letra-leitura* que espalharam sentidos pelos caminhos.

**Maria Carozzi e Raquel Adaid**, pela brisa dos breves encontros.

**Bernardo, Nicole e Tatiane**, que as instigações continuem nos acompanhando, seja em terra firme ou no além mar.

**Jonas Samúdio**, pelo encontro e pela alegria ofertados no momento final da travessia.

**Izabela**, o tecido que perpassa suas mãos abriga este ramo de escrita.

**Alba**, pelo olhar derradeiro que leu aquilo que des(a)pareceu.

**Letícia**, pela clareza nos momentos nebulosos de um “per-curso”.

Esta pesquisa foi financiada pela CAPES

De qualquer ponto em que se estava partia-se  
para o longe. Nunca se viu tanto caminho.

(Clarice Lispector)

## RESUMO

A partir de um indicativo de leitura — que faz menção ao voo, ao texto invisível e à distância — extraído de *Água viva*, de Clarice Lispector, esta dissertação pretende elaborar um posicionamento-pensamento que permita ler as marcas daquilo que não se lê — o ilegível da escrita clariceana. Privilegiando esse livro, a pesquisa buscará suas fontes teóricas na fortuna crítica (principalmente, com Lucia Castello Branco); na teoria psicanalítica subjacente ao conceito de letra (Sigmund Freud e Jacques Lacan); na teoria da literatura (principalmente, com Antoine Compagnon, Maurice Blanchot e Roland Barthes); na teoria da tradução (com Walter Benjamin); e na filosofia (principalmente, com Gilles Deleuze e Jacques Derrida).

**Palavras-chave:** Leitura. Letra. Ilegível. *Água viva*. Clarice Lispector.

## RÉSUMÉ

À partir d'une indication de lecture — qui évoque le vol sur un texte, invisible et pris à la distance — enlevée d'un extrait d'*Água viva*, de Clarice Lispector, cette dissertation aura pour but d'élaborer un positionnement-pensée qui permette lire des traces de cela qu'on ne peut pas lire — l'illisible de l'écriture claricéenne. Ce travail privilégiera donc l'ensemble d'*Água viva*, recherchant ses sources théoriques dans la fortune critique (principalement chez Lucia Castello Branco) ; dans la théorie psychanalytique concernant à la notion de lettre (Sigmund Freud et Jacques Lacan) ; dans la théorie de la littérature (principalement chez Antoine Compagnon, Maurice Blanchot et Roland Barthes) ; dans la théorie de la traduction (chez Walter Benjamin) ; et dans la philosophie (principalement chez Gilles Deleuze et Jacques Derrida).

**Mots-clés :** Lecture. Lettre. Illisible. *Água viva*. Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	6
RESUMO. ....	9
RÉSUMÉ.....	10
SUMÁRIO.....	11
Muitas histórias — nenhuma história ou do método que abriu caminhos de leitura .....	12
PRIMEIRO CAMINHO	
Começar.....	21
I - Era uma vez uma escrita, meu Deus .....	21
II - A estranheza – da palavra escrita .....	36
III - A possessão – da magia das letras.....	49
IV - A Ruína – do corpo-pensamento.....	59
SEGUNDO CAMINHO	
Prosseguir .....	69
I - <i>Água viva</i> .....	69
II - O relevo – das letras .....	77
III - A desarmonia – uma língua.....	83
IV - O dom – não entender .....	98
TERCEIRO CAMINHO	
Amplificar.....	115
I - "Ele", "ela", "ninguém" .....	115
II - "Eu", "tu", "it" .....	125
III - O pensamento dito "liberdade" .....	136
Um à parte ou uma letra-resto que escoia de <i>Água viva</i> .....	151
REFERÊNCIAS .....	154

**Muitas histórias — nenhuma história  
ou do método que abriu caminhos de leitura**

*Desde a pré-história eu havia começado a  
minha marcha pelo deserto, e sem estrela para  
me guiar, [...] só o descaminho me guiando.*  
(Clarice Lispector)

*Todos os caminhos — nenhum caminho  
Muitos caminhos — nenhum caminho  
Nenhum caminho — a maldição dos poetas.*  
(Manoel de Barros)

Escrevo, neste instante, para contar os passos que trilharam os caminhos de leitura; para contar nenhuma história, mas o percurso feito pelo relevo de uma escrita. Posso dizer que essa travessia teve início com um livro: *Água viva*, de Clarice Lispector. E, mais ainda, aquilo que dele escoou pelas curvas da leitura — palavras com as quais ela escrevia: “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.”<sup>1</sup>

Então, eis que um segundo escoamento, “co-incidente”, vindo do campo da psicanálise, surgiu como norteador teórico para a leitura, ainda sem norte, do texto clariceano. Nesse fragmento, extraído de “Lituraterra”, Jacques Lacan descreve uma visão que teve ao sobrevoar a planície siberiana:

E foi assim que me apareceu, irresistivelmente, numa circunstância a ser guardada na memória, isto é, entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado de planície siberiana, uma planície realmente desolada, no sentido próprio, de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, reflexos desse escoamento, que empurram para sombra aquilo que não reluz.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 27.

<sup>2</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 113.

Foi por meio desse ponto de invisibilidade que me lancei em uma leitura do ilegível. Diante de um *pas-à-lire*,<sup>3</sup> um “não a ler”, só restava me arriscar em um passo a ler, um passo de sentido — *pas de sens*.

Parti, então, guiada por esse “não a ler” da escrita; parti, no desejo de leitura, guiada por aquilo que se (re)velava entre as palavras no relevo do texto clariceano — “o escoamento das águas, único traço a aparecer”;<sup>4</sup> parti, enfim, guiada por uma questão. Desse modo, norteadas por uma visão em sobrevoo feita pelo relevo do texto, busquei pensar em como seria possível ler algo do invisível, do apagado, nomeado por mim de ilegível.

Da partida à incessante passagem pelos fragmentos dispersos da escrita de Clarice Lispector, deu-se uma primeira escolha: seguiria com um livro nas mãos — aquele do qual um fluxo aquoso de letras escorria: *Água viva*. Nesse momento, em meio à dispersão dos fragmentos, ainda sem saber como adentrar na tessitura desse livro, veio uma segunda decisão: da partida passei à forma — contaria histórias. Talvez ainda não soubesse, mas aí já se colocava um impasse, pois se a leitura provinha justamente do apagado, do ilegível, dessa escrita que se encontra no registro do incontável, como seria possível contar uma história daquilo que não se contou?

A primeira história tentou se escrever. Algo se (ar)riscou entre os muitos fios de traços pessoais emaranhados ao desejo de contar, mas essa tentativa foi fadada ao fracasso, pois não seria no excesso da personalidade do leitor que a leitura se escreveria. Isso me havia sido transmitido pela própria Clarice, já que para chegar à escrita final de *Água viva* foi preciso que ela cortasse as partes carregadas de traços autobiográficos; foi preciso que ela operasse com perdas e abandonos, para que, assim, algo aí se revelasse.

---

<sup>3</sup> Sobre a expressão *pas-à-lire*, desenvolvida por Jacques Lacan, lê-se no posfácio d’*O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise: “Assim se lerá — este livro eu aposto. Não será como meus Escritos, cujo livro se compra: dizem, mas é para não se ler. Não é de se tomar por acidente, porque eles sejam difíceis. Escrevendo Escritos no invólucro da coletânea, é que eu ouvia a mim mesmo prometer-me: um escrito, a meu ver, é feito para não se ler. [...] Colocar o escrito como o faço, note-se que em extremo se logra, se é que não farão disso seu estatuto. Tenha eu que ver com isto, um pouco, não impediria que esteja estabelecido bem antes de meus achados, pois que depois de tudo o escrito como não-a-ler, é Joyce que o introduz, eu faria melhor em dizer: o intraduz, pois a fazer da palavra treta para além das línguas, ele só traduz a penas, por ser por toda parte igualmente pouco a ler”. (LACAN. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 263- 264). Além disso, a palavra *pas* no francês comportará um duplo significado — pode ser traduzida como negação (não) ou como passo. Desse modo, *pas-à-lire* poderá tanto significar “não a ler”, como “passo a ler”. Esse deslizar da palavra *pas* para “não” e “passo” é trabalhado por Lucia Castello Branco, a fim de pensar que é “nesse movimento de *pas-à-lire* — não-a-ler —, que se pode efetuar o passo-a-ler”. (BRANCO. *Três digressões sobre o texto ardente e o feminino de ninguém*. (Texto inédito)). Ainda é possível pensar o “passo a ler”, a partir da noção de *pas de sens*, trabalhada por Jacques Derrida em *Torres de Babel*. Nesses passos se arriscariam modos de leitura, nos quais ter-se-ia “a noção de letra como *pas de sens*: como o não sentido que confina justamente com o passo de sentido”. (BRANCO. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita, p. 156). Essas expressões serão retomadas ao longo deste trabalho.

<sup>4</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, p. 113.

Nessa passagem delicada da leitura para a escrita, fez-se, então, necessário mudar o passo. Houve um período atravessado pelo corte, no qual busquei eliminar os excessos dessa que seria ainda a primeira história; depurar o texto; e, enfim, abrir um caminho para que a obra fosse (a)colhida com generosidade. A leitura, nesse tempo inicial, exigiu-me, uma tarefa nada fácil, um dom, uma passividade, um esvaziamento:

Ler nem mesmo requer dons especiais e faz justiça desse recurso a um privilégio natural. Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente, sobretudo, que não o é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui, e assim como ser “artista” é ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância em um dom que não é dado de antemão, que é preciso a cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo.<sup>5</sup>

Na busca por esse dom que não me foi dado de antemão, em vias graduais do esquecimento de mim mesma, ainda prossegui rumo a uma segunda história. Nesse momento, perdi o fio da meada do que contava, a narrativa não se sustentou, mas ainda assim, prossegui, pois foi somente na terceira história que se tornou impossível sustentar a forma até então escolhida. Percebi que os passos que se escreviam, compunham não mais histórias e, sim, vias pelas quais a leitura se amplificava. Do corte passei ao caminho — passagem que possibilitou a escolha de outra forma.

O caminho se tornou, então, um método<sup>6</sup> para percorrer a leitura. Creio que tenha sido pela mudança de passo, pelas vias abertas por esse gesto, que foi possível entrar na vastidão do texto de Clarice; escutar a voz que se escrevia e ressoava em uma língua outra; adentrar na paisagem de *Água viva*; e, por fim, chegar ao impessoal, ao *it*, ao ninguém, ao *Um* que a imagem não marca, a um pensamento sem autor — a um ponto intraduzível que se escreve em “X”.

Gradualmente, os passos de leitura tentaram alcançar a dimensão de uma passividade,<sup>7</sup> no vislumbre, quem sabe, de “uma distância altaneira, uma sabedoria órfã”.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 208.

<sup>6</sup> A etimologia da palavra método se encontra no latim *methodos* que, por sua vez, origina-se do grego *meta* (meta, objetivo) e *hodos* (caminho, percurso). O método faz, então, referência a um caminho que permite chegar a algum lugar — a um ponto.

<sup>7</sup> Aqui, lembro-me daquilo que se escreve, no começo de um *livro de asas*, sobre “a tarefa delicada” da leitura — “a legência”: “trata-se de uma categoria diferente de leitor que, longe do que preconizam as leis em voga na contemporaneidade, não se torna escrevente porque se tornou ativo diante do texto e o domina, mas antes porque alcançou, em um passo além, a dimensão de passividade. Passividade ao texto, assinala-se, que permitirá que se passe pela escrita, enquanto ela, a escrita — palavra feminina — passa em nós do real”. (BRANCO; ANDRADE. Para compor, com rigor, um ramo lilás. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, p. 10).

Nessa travessia, houve, também, a tentativa de leitura pela composição de mosaicos de citações. Do recorte de trechos da obra clariceana, muitos mosaicos se compuseram. No entanto, ainda que esse recorte fosse relevante, era preciso dar um passo além: “dobrar a língua, articular”.<sup>9</sup> Nesse movimento, mesmo “sonhando alto minha pesquisa”,<sup>10</sup> os pés se mantiveram no chão, sustentando, passo a passo, “a tarefa delicada” da leitura. Houve, entre renúncias e fracassos, um voo que se deu pela via do olhar que, distanciado, viu aquilo que não se via no relevo do texto. A dobra da leitura se deu nesse ponto, nada fez, mas foi 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>11</sup>

Para que essa liberdade, esse sim, acontecesse, para que a leitura se compusesse em texto, foi preciso tempo, pois escrever, como um dia Clarice contou, “é prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível”.<sup>12</sup> Diante da unicidade de cada partícula de letra que corria, perguntava-me:

“Por quanto **tempo** lês um pequeno período extenso?”

Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, ou toda esta vida? Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente.<sup>13</sup>

No prolongamento dos passos, foi preciso ler infinitamente para operar com o corte, o recorte, a reescrita, com o gesto de renomear os capítulos e este texto em seu todo, que é “não-todo”. Foi preciso ler infinitamente para que a obra fosse (a)colhida na passagem dos dias e noites, nas quais a escrita tecia, com fiapos de letras, a travessia pelo texto de Clarice. Foi preciso tempo para que a leitura seguisse pela permanência da “simplicidade de um Sim leve e transparente”:

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 vida aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade. A liberdade desse Sim presente, encantado e

---

<sup>8</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 210.

<sup>9</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Maria Gabriela Llansol: “Dobra a tua língua, articula.” (LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 10).

<sup>10</sup> Faço referência à expressão lançada por Roland Barthes, no livro *Aula*: “o professor não tem aqui outra atividade senão a de pesquisar e de falar — eu diria prazerosamente de sonhar alto sua pesquisa”. (BARTHES. *Aula*, p. 10).

<sup>11</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 210.

<sup>12</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 102.

<sup>13</sup> LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 116.

transparente, é a essência da leitura. Ela opõe-se ao lado da obra que, pela experiência da criação, toca na ausência, nos tormentos do infinito, na profundidade vazia do que não começa nem acaba nunca, movimento que expõe o criador à ameaça da solidão essencial e o entrega ao interminável.<sup>14</sup>

Sim, o ar faltou, o chão escapou, houve momentos tempestuosos, nos quais o texto parecia se fechar em seu “não a ler”, mas no centro de toda a tempestade, também havia “o Sim silencioso, encantado e transparente” que possibilitava prosseguir. Creio que a agitação causada pelas águas do texto clariceano tenha sido amenizada quando encontrei, no centro desse movimento, um “Sim” que possibilitava dar outra direção aos passos. Diria que entre o começo e o meio deste texto, houve uma travessia, importante e necessária, que amplificou o pensamento e permitiu que um caminho rumo ao ninguém da obra se abrisse.

Rumo a ninguém Clarice seguiu, entre as ramagens solitárias das palavras, lançando-se na escrita, ao tocar, como dito anteriormente, “na ausência, nos tormentos do infinito, na profundidade vazia do que não começa nem acaba nunca”. Sem tema, sem história, sem fatos, havia a solidão, havia o interminável, mas havia também aquilo que poderia se transformar:

vejo a luminosidade sem tema, sem história, sem fatos. Faço grande esforço para não ter o pior dos sentimentos: o de que nada vale nada. E até o prazer é desimportante. Portanto me ocupo de coisas. Eu tenho um problema: é o seguinte: quanto tempo duram as coisas? Se eu deixar uma folha de papel num quarto fechado ela atinge a eternidade? Tem uma hora em que as coisas não acabam nunca mais. Sua aura é petrífica. Se bem cuidado, um pedaço de papel não acaba nunca. Ou se transforma?<sup>15</sup>

Sim, tudo acaba, mas o que ela escreve continua.<sup>16</sup> Os pedaços de papéis se dispersam pelo espaço da obra e, nesse movimento, transformam-se, reescrevem-se. Se o texto de Clarice, como será trabalhado ao longo dos caminhos aqui abertos, compõe-se de fragmentos que se deslocam pelo rio da escrita, afluindo em margens-livros; se as narrativas, ao se dobrarem sobre si mesmas, avançam na tentativa sempre frustrada de captar aquilo que escapa, opera-se com um “saber em fracasso” (*savoir en échec*)<sup>17</sup> — há uma “vocação para o

---

<sup>14</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213-214.

<sup>15</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 108.

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 95.

<sup>17</sup> Há duas traduções para o “*savoir en échec*”: “saber em xeque” e “saber em fracasso”. No entanto, como propõe Lucia Castello Branco, “a segunda tradução é mais interessante, pois permite pensar em português naquilo que Lacan propunha com essa expressão. O saber em fracasso é diferente do fracasso do saber, e o primeiro pode ser pensado como uma *mise-en-abyme*, uma ‘figura em abismo’, uma ‘estrutura em abismo’”. (BRANCO. *A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”*. Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leiturano-amor-em-fracasso/>>).

abismo”.<sup>18</sup> E “saber em fracasso”, como profere Lacan, “é aí onde a psicanálise mostra o que tem de melhor. Saber em fracasso, como se diz figura em abismo. Isto não quer dizer fracasso do saber”.<sup>19</sup>

Se foi diante de um saber que operava em fracasso — como uma figura em abismo (*mise-en-abyme*) —, que Clarice Lispector se lançou em uma procura pela palavra, da qual nascia aquilo que ela não conhecia; dessa busca, ela voltou com as mãos vazias, sim, mas também voltou com o indizível dado através do fracasso de sua linguagem:

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.<sup>20</sup>

Da falha da construção, que ruía obedecendo a uma estrutura em abismo, a escrita de Clarice se compunha. E se é do buscar e não do achar que algo nasce, diria que foi na busca, nas tentativas que fracassaram, que voltei, da travessia pela escrita clariceana, com as mãos vazias, sem nenhuma história, mas com o percurso de uma leitura, na qual se operou com um “saber em fracasso”. Afinal, o saber da leitura também pode ser aproximado, como propõe Lucia Castello Branco, do que Lacan chamou, em “Lituraterra”, de “*savoir en échec*”.<sup>21</sup>

Sem encurtar caminho, ao realizar um percurso pela escrita de Clarice Lispector, hoje, posso afirmar que aquilo que se revela, aos poucos, dessa leitura, entre tempos e vias, letras e sulcos, somente se escreveu, porque se operou, no “saber em fracasso”, com a escolha mais sagrada de uma vida:

é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega

---

<sup>18</sup> Sobre isso, cabe conferir o texto de Lucia Helena “Vocação para o abismo”, no qual a autora, ao trabalhar a escrita de Clarice Lispector, denomina de a “vocação para o abismo” o procedimento de *mise-en-abyme*, que opera, em ponto de começo-recomeço, durante o processo de composição dos textos clariceanos. (HELENA. A vocação para o abismo. In: *Literatura e Sociedade*).

<sup>19</sup> LACAN. Lituraterra. In: *Che Vuoi*, p. 21.

<sup>20</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

<sup>21</sup> Sobre isso ver “A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”. Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leiturano-amor-em-fracasso/>>.

senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

**Primeiro caminho**

*Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas. Às vezes solenes em púrpura, às vezes abismais esmeraldas, às vezes leves na mais fina macia seda rendilhada. Queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas: “a lua de madrugada”, “jardins e jardins em sombra”, “doçuras adstringentes do mel”, “cristais que se quebram com musical fragor de desastre”. Ou então usar palavras que me vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua non masioty — ai de nós e você. Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite.*  
(Clarice Lispector)

## Começar

Era noite, o vento esfuziante sussurrava sopros inesperados. No pausado espaço das horas, na escuridão de um céu ausente de luar, as palavras escritas se apagaram pela terra seca. Mas deixaram marcas que se abrigaram em um aquoso fluxo de letras. O tempo se deslocou e um canto auroral anunciou o amanhecer. O sol precipitava seus primeiros raios pelos ramos das folhagens. Era um lugar feito de “poalhas de luz”, onde as árvores se reuniam — de um lado a outro — ao abrirem uma estreita passagem para aqueles que quisessem caminhar por ali. O espaço recendia a “clorofila do texto”. Escolheu seguir pelo meio de uma via de ramagens labirínticas. Eis que, um primeiro pedaço de palavra, trazido por um pássaro vindo de longe, caí no chão, na terra por onde daria leves passos. Era a primeira marca de uma queda que começava com uma pergunta.

### I - Era uma vez uma escrita, meu Deus

Como começo?

“o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante [...] o instante é de repente”.<sup>23</sup> Neste instante, decido começar esta escrita “sem aviso prévio”, com um “passo de letra”,<sup>24</sup> pois terei de caminhar sozinha, aqui. Neste repente, à medida que as primeiras linhas são escritas, o passo começa a ganhar um ritmo: não mais hesita. Como indica aquela que dará corpo a este texto, para algo nascer, para começar, é preciso “deixar de ser tão hesitante”.<sup>25</sup> Sem hesitar, em um repente, copio para esta página o seguinte apontamento: “O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.”<sup>26</sup> Se o livro é aquele que abriga histórias e estas, por o comporem, fazem-se de muitos começos, quem sabe, o

---

<sup>23</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 28.

<sup>24</sup> Sobre isso, ver BRANCO. Um passo de letra. In: \_\_\_\_\_. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 156-165.

<sup>25</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 36.

<sup>26</sup> LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 1.

ponto de partida para escrevê-las, dá-se em um eterno (re)começo — de uma escrita contínua, feita de uma *só*<sup>27</sup> narrativa que vai se partindo aos pedaços.

Na composição desse enredo, que abriga “uma história feita de muitas histórias”,<sup>28</sup> tecem-se textos inacabados e compostos por fragmentos. Essa escrita, que não parte do início, mas do meio,<sup>29</sup> parece conduzir a um ponto — em apagamento — no qual o texto perdura e “não cessa de não se escrever”.<sup>30</sup> Sendo assim, o escritor será aquele que se coloca, incansavelmente, diante da tessitura de novos fios para sua escrita, de novos (re)começos, pois, mesmo o ponto de partida sendo desconhecido, mesmo não se tendo de onde partir, o texto parte-se, reparte-se e, na errância, quando menos se espera, algo se escreveu. Nesse devir errante, nesse princípio precioso, abre-se um caminho que começa a percorrer, agora.

Era uma vez... Com estas palavras dou um “passo de letra”, para contar sobre uma mulher e uma escrita, sobre a origem de uma vida e, também, de um texto vivo. O começo dessa história começa a se escrever na Rússia, em meio ao caos da guerra civil, no dia 10 de dezembro de 1920. Esta foi a data do nascimento de Clarice (Haia) Lispector; filha mais nova de Marieta (Mânia) e de Pedro (Pinkhouss) Lispector; irmã de Elisa (Léia) e de Tânia Lispector. Assim ela “esclarece” sua origem de nascença e de língua:

nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava

---

<sup>27</sup> As palavras *só* e *sós*, que poderão eventualmente aparecer em itálico, fazem referência a uma frase de Maria Gabriela Llansol: “Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atraí, pouco a pouco, os absolutamente sós.” (LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 50). O *só/sós* se referirá à escrita como esse trabalho do “Um”, do “absolutamente só”. Este pensamento será construído, ao longo dos caminhos aqui abertos, a partir do que Jacques Lacan desenvolve sobre a inexistência do Outro e da ex-sistência do “Um sozinho”.

<sup>28</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Clarice Lispector: “Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias.” (LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p. 100).

<sup>29</sup> Clarice Lispector dizia que começava seus textos não pelo começo, mas pelo meio. Essa ideia, juntamente com a noção de ponto central, trabalhada por Maurice Blanchot, será desenvolvida adiante.

<sup>30</sup> N’*O seminário, livro 20*: mais, ainda, Lacan define aquilo que “não cessa de não se escrever” (LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 81) a partir da categoria modal do impossível. Segundo Ana Maria Portugal Saliba, “A ordem significante estabelece um ponto de detenção em que algo *cessa* ou *não cessa* pela função da barra. A operação da letra propõe o ponto de escrita, em que algo *se escreve* ou *não se escreve*.” (SALIBA. Quatro páginas de uma escrita que não cessa. In: BRANCO; BRANDÃO (Org.). *A força da letra*: estilo, escrita, representação, p. 104). Desse modo, aquilo que “não cessa de não se escrever”, pode ser pensado, segundo Lacan, a partir da impossibilidade de se escrever a “relação sexual”. Tal impossível se articulará ao estatuto de real e disso, desdobra-se uma “escritura fruto do Real, que não cessa de não se escrever”. (SALIBA. Quatro páginas de uma escrita que não cessa. In: BRANCO; BRANDÃO (Org.). *A força da letra*: estilo, escrita, representação, p. 106). Segundo Ram Mandil, faz-se necessário pensar sobre o fato de que “para a Psicanálise, sobretudo após Lacan, a escrita serve... para escrever o que não pode ser escrito. Essa resposta, para que não caia no paradoxo, necessita da distinção entre a *escrita*, de um lado, e *o que não pode ser escrito*, de outro. O que está indicado é que escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever”. (MANDIL. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA (Org.). *Para que serve a escrita?* p. 104).

grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. [...] Sou brasileira naturalizada, quando por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa minha língua interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro.<sup>31</sup>

Era uma vez uma criança: Clarice Lispector — a história conta que ela se chamou. Mas, no começo, antes de riscar seus primeiros traços, antes de escrever seus pequenos contos, ela ainda não sabia que enveredaria pelas dobras dessa língua portuguesa; assim como ela não sabia que, nesse gesto, as palavras a levariam a circunscrever um *pensamento mais íntimo*.<sup>32</sup> E, mais ainda, ela desconhecia que esse pensamento, à primeira vista íntimo, buscaria se transpor em traços pelo papel, através do “mistério do impessoal que é o ‘it’”.<sup>33</sup> Isso foi depois.

Acontece que, antes, essa criança, que fez *da língua portuguesa seu pensamento mais íntimo*, encantou-se pelo mundo das palavras abrigadas nos livros — espaço de páginas tão infinitas quanto o céu, composto por palavras tão incontáveis quanto são as estrelas. Ela parecia saber que, se as estrelas não se contam, as constelações se compõem no/do inumerável; e que a cadência delas resta no inenarrável. E, ainda: contar o incontável era tarefa para aqueles que sabiam que o céu é feito de solidão,<sup>34</sup> pois, mais tarde, seriam os traços dela que se lançariam no silêncio de uma página só.

Porém, antes desse traço se lançar, veio o rastro que a lançou, rastro dessas primeiras estrelas, rastro deixado por uma coisa preciosa, incandescente e viva. O livro, esse objeto de grande apreço, deixaria vestígios das palavras escritas diante dos olhos de Clarice — marcas que reluziriam no corpo daquela que um dia seria escrevente.<sup>35</sup> Mas a princípio, ela não sabia que havia um autor por trás daquilo que se escrevia nas páginas em branco. Sobre sua descoberta desse objeto precioso, ela conta:

---

<sup>31</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 319-320.

<sup>32</sup> De agora em diante, as palavras em itálico retomarão excertos de citações de Clarice Lispector, já recortadas, como nesse caso acima. Além disso, servirão para destacar expressões da escrita clariceana, como *it*, *atrás do pensamento*, *densa selva de palavras*.

<sup>33</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 30.

<sup>34</sup> Segundo Maurice Blanchot, há uma “solidão essencial” que atravessa aqueles que se colocam diante da obra inacabada, seja aquele que escreveu a obra, ou ainda, aquele que se tornou leitor da mesma. Nesse sentido, aquele “que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 12).

<sup>35</sup> O corpo escrevente pode ser pensado através da figura construída por Maria Gabriela Llansol do corp’a’screver. Esta figura sugere que a escrita tem um corpo (é viva), assim como “um corpo se constitui, sempre, de escrita, no movimento incessante do escrever”. (BRANCO. *Chão de letras: a literaturas e a experiência da escrita*, p. 15).

Depois quando eu aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: “Isso eu também quero”.<sup>36</sup>

Ainda acrescentará: “Quando criança, eu achava que livros não eram escritos por gente, eram como árvores que nascem sozinhas.”<sup>37</sup> Era o que ela pensava, os livros eram como plantas que brotavam da terra, como um animal que nascia. A escrita, nesse imaginário tenro de Clarice, toma o aspecto de algo vivo. Nesse pensamento de criança se vê um ponto precioso: o livro não seria algo feito por gente (humano), mas algo que existiria para além do humano — como a árvore, o animal. Nota-se, a partir dessa ideia, o apontamento para uma concepção da escrita como aquela que se compõe do não humano, do impessoal, da matéria do mundo, ou seja, faz-se em meio ao aberto da “paisagem”.<sup>38</sup> Essas primeiras impressões de Clarice serão importantes para conduzir o fio de meu pensamento, que se abre, gradualmente, rumo à leitura de *Água viva*. Mas deixo que a paisagem se abra aos poucos e volto ao encontro de Clarice com o objeto-livro.

Conta-se que, quando era criança, ela se encontrou com os livros e as histórias abrigadas por eles. Do encontro com esse objeto, ela descreve a lembrança da “sensação

---

<sup>36</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 126.

<sup>37</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 49.

<sup>38</sup> Maria Gabriela Llansol, em sua obra, não trabalha com a categoria de personagens, mas com a noção de figuras, “nós constitutivos” do texto, que “não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase [...] um animal ou uma quimera”. (LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 121). A isso ela nomearia, mais tarde, de “cenas fulgor”. Dentre essas figuras, escrevem-se: Fernando Pessoa (Aossê), Spinoza, Nietzsche, Ana de Peñalosa Jade, (seu cão), Prunus Triloba, (a árvore), dentre outras. Como é possível observar, não há “privilegio dos humanos”. (LLANSOL. *Na casa de julho e agosto* (entrevista), p. 165). Ou seja, não há uma humanização dessas figuras. Nos textos de Llansol há uma marca da paisagem que opera na escrita e no corpo que escreve. Sobre isso, lê-se na abertura d’*O livro das comunidades*: “O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda da memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.” (LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10). O que se escreve e escreve-se é “um corpo cem memórias de paisagem”, um corpo que se funde com a própria paisagem. Como observa João Rocha: “O corpo de que fala Llansol já não é um corpo simplesmente biológico. Trata-se, antes, de uma Outra Forma de Corpo. [...] O corpo a que se refere a autora traz consigo a força da paisagem. Traz consigo o exterior. Ele é, também, uma paisagem. [...] Um corpo sem memória, mas que, ao mesmo tempo, traz consigo ‘cem memórias de paisagem’. E esse significado só nos é possível por causa da troca de uma letra. A troca de um ‘s’ por um ‘c’, permite-nos um salto no significado. É, portanto, essa operação no corpo da letra que nos traz essa nudez do corpo e também sua entrada na Paisagem. Paisagem do Poema. Paisagem da Escrita”. (ROCHA NETO. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores*: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol. (Dissertação de mestrado), p. 42-43). Essa noção de “paisagem” deslizará na obra de Llansol e chegará ao que ela nomeia como o “terceiro sexo”. Na “boa nova anunciada à natureza” ela anunciará: “tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo”. (LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44). As noções de “terceiro sexo” e “paisagem” serão preciosas para pensar, aqui, a leitura do livro *Água viva*, no qual Clarice Lispector trabalha com passagens do não humano, do impessoal, que se escrevem, principalmente, a partir do pronome *it*.

quase física nas mãos ao segurar aquela preciosidade”:<sup>39</sup> um livro fino que contava a história do “Patinho Feio” e “A lâmpada de Aladim”. Um pouco mais tarde, seria a vez de *As reinações de Narizinho*, que ela conseguiu emprestado depois de muito persistir. Sobre este e outros livros que atravessaram seus passos de leitura, ela conta:

o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu te empresto”. Quando eu ia, com o coração literalmente batendo de alegria, ela me dizia: “Hoje não posso emprestar, venha amanhã”. [...] Não o li de uma vez, li aos poucos, algumas páginas de cada vez para não gastar. Acho que foi o livro que me deu mais alegria naquela vida. Em outra vida que tive, eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. [...] E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura. Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei, altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E, de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.<sup>40</sup>

Observa-se aí o fascínio de Clarice diante da lembrança desses livros de passagem — livros que acompanhariam seus passos iniciantes rumo ao desconhecido das palavras escritas. Como se, de cada passagem, restasse *o primeiro livro de cada uma de suas vidas* e, em cada página, abrisse-se uma surpresa, um movimento: o gesto de segurar esse objeto precioso; o ato de lê-lo demoradamente; a germinação das palavras lidas; a escrita que imita aquilo que se leu; uma história que prende com ardor o corpo daquela que lê. De tudo isso, um desejo: habitar esse lugar que abriga uma infinidade de palavras — essa inesgotável biblioteca.<sup>41</sup> E, ainda, a *Felicidade Clandestina*, o deslumbramento resultante desse encontro que ela dizia se dar, assim: “Às vezes eu me sentava na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.”<sup>42</sup> O fascínio do encontro de Clarice Lispector com o livro/palavra escrita lança luz sobre uma nova maneira dela ver/ler o mundo.

<sup>39</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 452.

<sup>40</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 452-453.

<sup>41</sup> Sobre esse espaço, Jorge Luis Borges escreve: “a biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos”. (BORGES. *A biblioteca de Babel*. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*, p. 94).

<sup>42</sup> LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p. 12.

Acontece que essa criança não se lançou apenas no mundo da leitura, ela também se lançou no espaço aberto da escrita. Este segundo movimento, se é possível ordenar esses movimentos, teve início por volta dos sete anos, quando ela começou a ler. Do livro à palavra escrita; da palavra escrita à leitura; da leitura à escrita — o escrever.<sup>43</sup> Para ela foi assim que as letras vieram: movimento ritmado por passos espacejados. No compasso desse ritmo, ela seria agraciada com uma semente, que viria a germinar, em ramos de letras, suas primeiras histórias. Desses ramos, despontam alguns fios: “fios de letras, fios de vozes, a que se acrescentam novas ressonâncias, novos timbres. Perceptível por ouvidos treinados a captar a pulsação da língua”.<sup>44</sup> A letra de Clarice começa a desejar se escrever em uma sucessão sem fim. Uma tessitura teria início aí.

Quando, aos sete anos, ela começou a inventar e fabular histórias infinitas, ainda não sabia que algo atravessaria para sempre seu corpo, uma força desconhecida a tomaria, e, diante disso, só restaria escrever. Mas ela começou contando, construindo com seu fio de voz uma história que se ampliava infinitamente. Nesse movimento, no qual as palavras perduravam, aquilo que era contado seguia existindo e resistindo — como a invenção de “uma história que não acabava nunca, uma história difícil de explicar”.<sup>45</sup>

Eu ensinei a uma amiga o modo de contar histórias. Eu contava uma história e quando ficava impossível de continuar ela começava. Ela então continuava, e quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: “Não estavam bem mortos”, E continuava. Com sete anos eu aprendi a ler.<sup>46</sup>

A história de Clarice seguia nesse movimento: começo, continuação, recomeço — pois mesmo quando *chegava em um ponto impossível*, prosseguia sendo contada. Desde criança, ela contava histórias e o incontável das mesmas e, eis que, em meio às fabulações das narrativas, um fio de voz se escreveria. O livro *O lobo da estepa*, sobre o qual ela diz ter escrito uma longa história, imitando-o, também foi algo assim: “não acabava nunca mais”.<sup>47</sup> Ela diz ter terminado rasgando-o e jogando fora. Percebe-se que a escrita de Clarice avança,

---

<sup>43</sup> Roland Barthes hipotetiza que para ocorrer uma passagem do prazer de ler ao desejo de escrever, “é necessária a intervenção de um diferencial de *intensidades*”. (BARTHES. *A preparação do romance II: a obra como vontade*, p. 12). A escrita se daria diante de “uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação”. (BARTHES. *A preparação do romance II: a obra como vontade*, p. 12). Adiante, o “desejo de escrever” será pensado através de uma palavra trabalhada por Clarice Lispector: “inspiração”.

<sup>44</sup> BRANDÃO. *A vida escrita*, p. 55.

<sup>45</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 173.

<sup>46</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 94.

<sup>47</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 185.

em um movimento contínuo e rumo a um impossível. Nesse prosseguir, tece suas linhas em busca de um ponto sem início e sem final, mas cujo centro concentra letras espaçadas.

As histórias do mundo contam sobre aquelas que infinitamente teciam: Penélope, aquela que teceu por vinte anos à espera de seu marido; Scherazade aquela que, para adiar a morte, contou, em *Mil e uma noites*, histórias contínuas e inacabadas. Sim, tecer. “É isso o que as mulheres fariam se fossem entregues a sua solidão. As mulheres gostam de tecer.”<sup>48</sup> Clarice teceu, infinitamente, ao criar com o fio de voz e com os fios de letras sua escrita, pois escrever é seguir esse movimento contínuo, no qual os fios se enredam — movimento que provoca, aos poucos, um deslocamento da obra. Diante disso que é ininterrupto, restaria a ela dizer: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.”<sup>49</sup>

Na continuidade desse pensamento, imagino a composição dos fios do texto como uma sucessão de passos rumo a um ponto infinito.<sup>50</sup> A escrita se dá, de acordo com Maurice Blanchot, em um espaço geograficamente desértico e árido, no qual o escritor divaga em busca de um ponto que ele mesmo não pode ver e, em um caminhar errante, segue com passos infindáveis. Nesse espaço, do “erro do infinito”,<sup>51</sup> residiria a verdade da escrita e da literatura.

A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> HOLK. *Patu*: Uma mulher abismada, p. 20.

<sup>49</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 95.

<sup>50</sup> A noção de infinito será trabalhada a partir de algumas formulações de Maurice Blanchot. Estas apontam para a literatura, a obra, a escrita como aquelas que buscam um ponto de infinito: um “escrever sem fim, escrever a partir do infinito”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 305).

<sup>51</sup> Sobre esta expressão de Blanchot, “erro do infinito”, lê-se na tese de Érick Gontijo Costa, a seguinte formulação: “A letra faz-se, na operação de transposição, um erro do infinito, em que o finito se expande e deriva rumo ao grande Livro — a obra ou corpo por se fazer — letra a letra, texto a texto, livro a livro, acurando-se. [...] Com alguma técnica de abertura, a escrita incide no erro do infinito, medindo, contando e, afinal, comportando o infinito. O livro, material de resistência poética, pode ser a sustentação dos corpos que se abrem nos textos e neles se conformam pouco a pouco, em aberto: o livro é, ele próprio, um ponto irredutível diante do aberto, fazendo a consistência, suportando todo o aberto”. (COSTA. *acurar-se da escrita — Maria Gabriela Llansol*. (Tese de doutorado), p. 135).

<sup>52</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 136-137.

O espaço verdadeiramente infinito: “E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente.”<sup>53</sup> Sobre esse espaço — obscuro, infinito e que se torna um deserto bíblico —, recorto uma passagem de Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*:

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando — até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco mas me cegando com a irradiação de sua existência simples, ali faiscando em glória que me doía nos olhos. Dentro do escrínio o segredo: Um pedaço de coisa. Um pedaço de ferro, uma antena de barata, uma calça de parede.<sup>54</sup>

A literatura e, mais ainda, a escrita tangem esse lugar. Nesse sentido, aquele que escreve está incumbido de caminhar por um deserto labiríntico (de uma página *só*) e vaguear por um espaço, no qual o tempo não corre. Nessa travessia, *sem estrela para guiar*, não há como calcular as distâncias que serão percorridas, pois a passos lentos, *desde a pré-história*, que podem ultrapassar uma vida, só se sabe que é preciso seguir.

Diante dessa infinidade da escrita, Clarice costumava dizer: “Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.”<sup>55</sup> Nessa passagem de períodos, ao percorrer o deserto das palavras, ela se colocava na infinitude e à espera de um texto sempre por vir ou de um passo sempre por dar. O movimento de seu caminhar na escrita era contínuo, assim como um livro que “mantém o começo prosseguindo”.

Mas breve é o começo de um livro — mantém o começo prosseguindo.  
Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.  
Basta esperar que a decisão da intimidade se pronuncie.  
Vou chamar-lhe fio \_\_\_\_\_ linha, confiança, crédito, tecido.<sup>56</sup>

Os fios do texto de Clarice formam começos, prosseguem e outro livro ou história poderá advir.<sup>57</sup> No entanto, para que essas linhas compusessem o tecido de seu texto, foi

---

<sup>53</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 105.

<sup>54</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 136-137.

<sup>55</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 134.

<sup>56</sup> LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 1.

<sup>57</sup> Na escrita de Clarice há esse movimento de um começo inacabado que prossegue. Em um conto chamado “A quinta história”, observa-se isso. O texto começa com a seguinte afirmação: “Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei, então, pelo menos três histórias verdadeiras, porque nenhuma delas mente à outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.” (LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 147). E o fio dessa história prossegue: “A primeira ‘Como matar baratas’, começa assim, queixei-me de baratas. [...] A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa assim: queixei-me de baratas. [...] A terceira história que ora se inicia é a das ‘Estátuas’. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. [...] A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. [...] A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia’. Começa assim, queixei-me de baratas”. (LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 147-150).

preciso que ela continuasse a “marcha errante”, no *descaminho*. E parece ser ela, a escrita, aquela que atrairá o corpo escrevente para o espaço desconhecido da página — esse lugar no qual uma folha de papel se desdobra em 1001 folhas.

Na errância, também dou meus passos. No curso desse movimento, encontrei um animal. Esse encontro aconteceu durante a leitura dos textos de Clarice Lispector — textos que abrigavam em suas páginas letras ilegíveis. Os traços deixados por ela no papel, assim como a água que corre pela *densa selva de palavras*, restavam em apagamento.<sup>58</sup> Desse modo, a ilegibilidade do texto clariceano abriu um primeiro caminho de leitura que me faz seguir por estas linhas.

Para falar sobre esse animal que cruzou meus passos, recorto um fragmento escrito por Maria Gabriela Llansol. Trata-se de uma história começada com “era uma vez”:

era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos,  
obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de  
todos os animais, em segundo,  
a matriz das plantas e,  
em terceiro,  
a matriz de todos os seres existentes.

Constituído por sinais fugazes, tinha  
milhares de paisagens,  
e uma só face,  
nem viva, nem imortal. Não obstante,  
o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade  
aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem.<sup>59</sup>

Escrita: *animal*<sup>60</sup> de “uma só face, nem viva e nem imortal”, mas que se constitui de “milhares de paisagens”; *animal* que atravessa o caminho daqueles que se encontram, de

---

Como observa Affonso Romano de Sant’Anna, de alguma forma, “a estrutura de ‘A quinta história’ é o modelo reduzido de um processo que se repete em toda a sua obra. Os textos se remetem a si mesmos”. (SANT’ANNA. O ritual epifânico do texto. In: NUNES (coord.). *A paixão segundo G.H.* Edição crítica, p. 242-243). Esse movimento da escrita clariceana, de um começo (ou excerto do texto) que se repete, quase similar ao original, é um importante ponto de leitura, principalmente, para pensar a construção do livro *Água viva*, que será trabalhada adiante.

<sup>58</sup> As palavras apagamento e desaparecimento, que poderão aparecer ao longo deste primeiro caminho, referem-se a um conceito que será base para pensar a leitura do ilegível: a noção de letra formulada por Lacan. O desenvolvimento deste conceito começa a se escrever nos textos “O seminário sobre a carta roubada” e a “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. No entanto, nos dois textos citados, Lacan ainda não tinha clareza da distinção entre significante e letra, pois, como indica Ritvo, “o conceito em psicanálise não é conceito metodológico, [...] porque se o significante está estruturado em torno de um equívoco fundamental que remete a um ponto de impossibilidade, é óbvio que construir uma teoria unívoca seria a melhor forma de censurar a trama do inconsciente. Dizendo de outra forma, nosso discurso é, pelo menos parcialmente, isomorfo à formação do inconsciente”. (RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 10). É somente no texto “Lituraterra” que Lacan constrói importantes formulações que dão nitidez à distinção entre significante e letra. Essas formulações serão retomadas ao longo deste trabalho.

<sup>59</sup> LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

<sup>60</sup> A palavra *animal* e a expressão *um animal chamado escrita*, que aparecerão em itálico, ao longo deste primeiro caminho, referem-se ao trecho já citado de Maria Gabriela Llansol, em *Causa amante*, p. 160.

uma maneira muito singular, com as palavras escritas. Ao me guiar por essas palavras, percebo que já não se trata de colocar “em sua autoridade, a figura do escritor, mas a da escrita”.<sup>61</sup> Sim, ela é a matriz, fonte, origem de todos os animais, das plantas e os demais seres existentes.

Era uma vez um *animal*, uma escrita, *meu Deus*.<sup>62</sup> Estas duas últimas palavras são pronunciadas em tom de espanto. Afinal, a escrita, a marca que incide de uma letra, poderá atravessar o corpo daquele que lê ou/e escreve e operar uma mudança repentina no mesmo. Sobre isso, um dia, escreveu Maria Gabriela Llansol: “Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens.”<sup>63</sup> Isso não acontece sem que se seja surpreendido, pois o encontro com o texto, que envolve a escrita e a leitura, abriga pontos de uma operação inesperada<sup>64</sup> e, também, arrebatadora: escrever incessantemente; divagar pelo deserto labiríntico; ser raptado por aquilo que fulgura do texto; ser arrebatado pela experiência com as letras. Sim, o texto de Clarice desencadeou esse efeito: de arrebatamento.

\*\*\*\*\*

Abro, aqui, uma fenda para falar sobre esta palavra: arrebatamento. Há um testemunho precioso escrito por Jacques Lacan sobre isso, em um texto chamado “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. Com palavras arrebatadas, ele escreve:

Arrebatamento — essa palavra constitui para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo em que Lol V. Stein a determina? Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera. Desse sentido ao alcance da mão iremos desembaraçar-nos como for possível, com algo do símbolo. Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa. Os dois movimentos, no entanto, enlaçam-se numa cifra que se revela por esse nome sabiamente formado, pelo contorno de sua escrita: Lol V. Stein. Lol V. Stein: asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra — no jogo do amor tu te perdes. Respondemos: Ó, boca aberta, o que quero eu ao dar três saltos na água, em impedimento no amor, em que mergulhado estou? Essa arte sugere que a

---

<sup>61</sup> BRANCO. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita, p. 69.

<sup>62</sup> Aproximo, aqui, a expressão de Llansol, “um animal chamado escrita”, da seguinte frase de Clarice Lispector: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 22).

<sup>63</sup> LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 126.

<sup>64</sup> Escrever, como indica Maria Gabriela Llansol, a partir do título de um de seus livros, é *O encontro inesperado do diverso*. Nesse encontro, pode-se pensar que alguns textos, como os de Clarice, não se abrigam próximos a uma literatura confortável e previsível, pois acontecem como algo inesperado e diverso. Afinal, trabalhar com a escrita é não saber o que se escreverá, pois é ela, escrita, que ditará as palavras. Sobre isso, ao se referir a uma passagem de *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector diz: “É, fugiu do controle quando eu, por exemplo, percebi que a mulher de G.H. ia ter que comer o interior da barata. Eu estremeci de susto.” (LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 145).

arreatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados. Mas se, ao calcarmos nossos passos nos passos de Lol, que ressoam em seu romance, nós os ouvimos a nossas costas sem haver encontrado ninguém, será porque sua criatura se desloca num espaço desdobrado, ou será que um de nós passou através do outro, e quem dela ou de nós deixou-se então atravessar? Onde se vê que a cifra deve ser enlaçada de outro modo — porque para aprendê-la, é preciso contar três.<sup>65</sup>

A palavra arrebatamento constituiria, tal como Lacan o indica, um enigma que portaria dois movimentos: de um lado, estariam os arrebatados, e do outro, os arrebatadores. Esses movimentos, segundo ele conta, “enlaçam-se numa cifra” que se (re)vela pelo contorno deste nome: Lol V. Stein. Para apreender essa cifra, constituída de um nó, “é preciso contar três” — “asas de papel, tesoura, a pedra” — três saltos, três atravessamentos e uma cifra que se enoda às letras que escrevem, no aberto, o nome: Lol V. Stein. Ao que ele conclui sobre a escrita de Marguerite Duras: “Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados”.

Através da escrita de Marguerite Duras, ele avançava sobre algo que Freud já havia dito: que os “escritores criativos” sempre precedem o psicanalista, pois “estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência”.<sup>66</sup> Lacan, como Freud, interessou-se pela literatura e por aquilo que envolvia a escrita, entretanto, Lacan ruma para outros caminhos e, através desses passos, ele não se guia apenas pela literatura, mas pelas letras.<sup>67</sup> Talvez tenha sido

---

<sup>65</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*, p. 198-199.

<sup>66</sup> FREUD. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: \_\_\_\_\_. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. (1906-1908), p. 20.

<sup>67</sup> Segundo Ram Mandil, é possível distinguir pelo menos duas vias pelas quais a Psicanálise, a partir de Freud, teria se relacionado com a escrita. Na primeira via, Freud busca as relações entre psicanálise e literatura no sentido de aproximar a formação do analista da “ciência da literatura”. (FREUD. *A questão da análise leiga: conversações com uma pessoa imparcial*. In: \_\_\_\_\_. *Um estudo autobiográfico; inibições sintomas e ansiedade; a questão da análise leiga; outros trabalhos*. (1925-1926), p. 236). Desse modo, Freud busca no campo da literatura, uma leitura iluminadora que possibilite refletir sobre a teoria e prática psicanalíticas. Um exemplo que advém dessa leitura está presente no texto freudiano “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”. Neste texto, Freud tece considerações sobre os escritores criativos a partir de um livro do escritor alemão Wilhem Jensen. Em uma segunda via, “a aproximação entre Psicanálise e escrita surge de uma inflexão produzida por Lacan a partir de certas pistas deixadas por Freud. É no contexto das interpretações literais de Freud que pode ser pensada uma outra relação entre a Psicanálise e escrita, a partir de *uma leitura do que se ouve do inconsciente*. Através de Freud, e um pouco contra Freud, Lacan teria acentuado uma nova relação entre Psicanálise e escrita, não mais mediada, pura e simplesmente, pela literatura, mas tendo como referência *as letras*. Será através da dimensão da letra [...] que a escrita poderá ser avaliada quanto a sua função no discurso da Psicanálise”. (MANDIL. *Para que serve a escrita?* In: ALMEIDA (Org.). *Para que serve a escrita?* p. 105). Sobre a relação entre a psicanálise e a escrita, cabe evocar a seguinte questão feita por Lacan no texto “A instância da letra ou a razão desde Freud”: “Como esquecer, de fato, que Freud sustentou com constância e até seu fim a exigência primordial dessa qualificação para a formação dos analistas, e que apontou na *universitas litterarum* de sempre o lugar ideal para sua instituição?” (LACAN. *A instância da letra ou a razão desde Freud*. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 497). Sobre isso, cabe conferir também a leitura feita por Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe desse texto lacaniano, em *O título da letra: uma leitura de Lacan*, p. 24.

nesse caminhar errante que um dia ele se permitiu ser arrebatado e escrever: “Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino.”<sup>68</sup>

Sim, a escrita precede e deixa rastros desde tempos imemoriais. A escrita provoca, através de um atravessamento das palavras, o efeito de arrebatamento. Sobre esta palavra, o dicionário também diz: “Arrebatamento. 1. Ato ou efeito de arrebatar (-se); 2. Precipitação, excitação; 3. Fúria súbita, exaltação, irritação, ira; 4. Estado de quem se acha arrebatado; 5. êxtase, enlevo, transporte, arroubo.”<sup>69</sup> Destaco esta última definição que o dicionário aponta, pois parece que são esses efeitos aos quais Lacan se referia: efeitos que operaram naqueles que se nutrem da fonte da escrita, sejam eles “arrebatadores ou arrebatados”.

Penso na leitura. Alguns textos podem produzir o arrebatamento — “extasiar, encantar, raptar e transportar” o corpo daquele que lê para outro lugar. Afinal, ler é deixar que o corpo se entregue ao texto, é dar-se e receber aquilo que é escrito; ler é deixar que o corpo do texto atravesse o próprio corpo, permitir-se ser tomado pela escrita; ler, tal como escrever, é vivenciar uma experiência de arrebatamento. Isso aconteceu com Lacan, com Clarice e tantos outros, que se arriscaram pelos caminhos da leitura e da escrita.

\*\*\*\*\*

Pelo que se conta, o *animal* — “matriz de todos os animais”<sup>70</sup> — atravessou cedo o caminho de Clarice. Desde pequena, ela não sabia escrever se não fosse tocada pela inspiração. Ainda na infância, no curso primário, ela se recorda que quando a professora pedia aos alunos para fazerem uma redação, sobre “um naufrágio, um incêndio ou sobre o Dia da Árvore, [...] escrevia com a maior má vontade e com dificuldade: já não sabia seguir senão a inspiração”.<sup>71</sup> O “desejo da escrita”<sup>72</sup> estava lá: das primeiras redações aos últimos textos. Diante disso, já não seria possível para ela escrever mediante a encomenda de um tema determinado, pois os fios de letras já rumavam para outros lugares — fios desejosos que escapavam circunscrevendo, no enredamento do texto, sentidos diversos. Clarice conta uma história, *feita de muitas histórias*, na qual se observa esse efeito da escrita.

---

<sup>68</sup> LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*, p. 200.

<sup>69</sup> ARREBATAMENTO. In: FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário de língua portuguesa*, p. 170.

<sup>70</sup> LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

<sup>71</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 318.

<sup>72</sup> Esta expressão “desejo da escrita”, trabalhada por Lucia Castello Branco, será desenvolvida adiante.

Chama-se “Os desastres de Sofia” e o que se tece, na urdidura desse conto, será o seguinte: um professor lê um fragmento de um texto e pede para que os alunos componham algo a partir do que ele contara. Essa história fala sobre um homem pobre que sonhara ficar rico ao encontrar um tesouro. Esse homem percorre o mundo em busca de riqueza, mas não encontra o que queria, então, volta para sua casa e começa a plantar em seu quintal e, com isso, o tesouro chega até ele. “Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna.”<sup>73</sup> No entanto, há aquela que compõe, a seu modo, algo a contrariar a “moral da história”. Na escrita de Clarice, e na voz da menina Sofia, lê-se:

Eu estava no fim da composição e o cheiro das sombras escondidas já me chamava. Apressei-me. Como eu só sabia “usar minhas próprias palavras”, escrever era simples. Apressava-me também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala — o professor acabara por me isolar em quarentena na última carteira — e entregar-lhe insolente a composição, demonstrando assim a minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que, eu tinha certeza, o professor só podia admirar. [...] A história que eu transcrevera com minhas palavras era igual a que ele contara. Só que naquela época eu estava começando a “tirar a moral das histórias”, o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez. Com alguma faceirice, pois, havia acrescentado as frases finais. Frases que horas depois eu lia e relia para ver o que nelas haveria de tão poderoso a ponto de enfim ter provocado o homem de um modo como eu própria não conseguira até então. [...] acho que falei em sujos quintais com tesouros. [...] Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava.<sup>74</sup>

A menina Sofia escreve algo que deixa o professor surpreso: palavras simples de uma criança, mas que versam o contrário do sentido real daquilo que se esperava ler. Algo escapa ao enredo de uma narrativa compreensível e o que se escreve não é um texto que gere naquele que lê o entendimento dos acontecimentos.

Para Clarice, escrever era simples, pois só o fazia usando suas próprias palavras, aquelas evocadas pela inspiração e, então, *um sentimento simples* poderia se tornar um *pensamento complicado*, mas isso nunca importou para ela. O que importava era escrever e, para isso, não era preciso adornar a escrita com frases encadeadas e compreensíveis, pois as palavras nasciam desvestidas e nuas. Com seu vocabulário “triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico”,<sup>75</sup> ela costumava dizer: “Escrevo muito simples e muito nu. Por isso

---

<sup>73</sup> LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p. 105.

<sup>74</sup> LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p. 105.

<sup>75</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 16.

fere. Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria.”<sup>76</sup> Diante dessa paisagem, as palavras nuas de si mesmas se formavam. Na simplicidade que parece constituir a escrita, as letras de Clarice se compunham, ao passarem do cinza do céu ao branco azulado do papel. Há um saber em suspenso que opera na feitura desses traços, como escreve Marguerite Duras: “A escrita é o desconhecido. Antes de se escrever, nada se sabe do que se vai escrever. Em total lucidez. É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo.”<sup>77</sup>

A escrita causa estranhamento. O corpo escreve, mas este ato está para além dele. Como se cada nova palavra, cada novo texto, cada novo livro fosse uma viagem, mas “uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados — a mordança nos olhos, o terror da escuridão é total”.<sup>78</sup> Nessa viagem, há o risco de ficar à deriva por estranhos mares, mas como a escuridão toma conta do céu e das águas e nada se vê, o que resta é deixar: levar-se pelos sopros vindos do desconhecido; que o texto atravesse a *paisagem cinzenta e azul*; escrever, pois nesse movimento, “a escrita vem como o vento”.<sup>79</sup>

Quando criança, Clarice tentou escrever de maneira diferente, menos simples e mais adornada. As histórias começavam com “era uma vez”, como são as fábulas que se contam para as crianças. Ela as escrevia e enviava-as para uma página infantil de um jornal do Recife, mas nunca publicaram nada seu. Em tom de espanto, ela conta sua experiência com o “era uma vez”:

gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus.”<sup>80</sup>

Ela bem quis começar uma história qualquer, na qual se escrevesse apenas: “era uma vez”. Mas a força da escrita já estava presente ali e o tom de espanto ressoava: *meu Deus*. Ela escrevia, então, sem contar *uma história com fatos necessários a uma história*, o movimento de seu texto sempre foi outro: as palavras se esvaziavam de sentido. Do “era uma

<sup>76</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 16.

<sup>77</sup> DURAS. *Escrever*, p. 47.

<sup>78</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 16.

<sup>79</sup> DURAS. *Escrever*, p. 48.

<sup>80</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 21-22.

vez”, que serviria para começar essas narrativas, compreensíveis e termináveis, voava um pássaro que, com asas abertas, caía no infinito das palavras. Diante da escrita, do pássaro e do infinito, só restaria dizer isto: *meu Deus*.

*Meu Deus*, tão criança, tão menina, mas já traçava riscos pelo céu, pela terra e, porventura, pelas águas; já se enveredava pelo deserto labiríntico das palavras; já havia sido tomada por esse *animal chamado escrita*. Escrever era preciso, contar coisas, com fios da voz e da letra, também, pois ao que me parece, “estamos sempre a contar coisas uns aos outros”.

Peço-vos que atenteis neste ponto de partida:

**nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.**

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidências em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham

porque,

nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem — e fulgem.

[...]

Porque, por detrás das histórias, por detrás da magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos.<sup>81</sup>

Algumas vezes, “histórias de furor e sangue” são contadas; outras vezes, são narrativas sobre *o trabalho árduo para se chegar a ter fortuna*; mas, de vez em quando, acontece como “aos amantes nus que falam de coisas anódinas” — a troca de pequenas confidências, o fulgor da palavra inútil; e, de quando em vez, escreve-se sobre *sujos quintais com tesouros*. A escrita de Clarice não poderia se escrever apenas na terra encantada do “era uma vez”. Quem sabe, o pássaro, aquele que caiu no infinito das palavras daquela criança, tenha voado longe, para buscar com suas asas abertas não o reino do “era uma vez”, mas o reino de *palavras pobres*, que se escrevem sem importância, de vez em quando, de quando em vez. Sim, a escrita, *meu Deus*. É o que posso dizer por ora.

---

<sup>81</sup> LLANSOL, Para que o romance não morra. In: \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1 — o encontro inesperado do diverso*, p. 118.

## II - A estranheza – da palavra escrita

Volto a falar sobre o *animal chamado escrita* — aquele que mencionei ter encontrado, em meio às letras de Clarice, em meu caminho de leitura. Por um lado, penso na estranheza causada pelo encontro com esse *animal* — com a palavra escrita — que deixa vestígios de sua passagem, através de traços, muitas vezes, ilegíveis. Por outro lado, apesar do espanto diante dos rastros deixados por esse *animal*, são impressões que sempre estiveram presentes. Desde tempos imemoriais, manifestações da escrita têm sido deixadas por diferentes superfícies, já que “a escrita habita desde sempre a palavra e, sem a primeira, a segunda não seria abordável”.<sup>82</sup> A passagem desse *animal* pelos arredores do mundo será aquela que deixa marcas — o vestígio ilegível de um passo: *pas-à-lire*.

Acontece que, antes dos primeiros sinais da palavra escrita, havia a voz e dela se originou um canto que ressoava neste tom: “E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro.”<sup>83</sup> Da voz nasceu um canto *primevo*, um canto de *aleluia*. Nesse momento, as palavras começaram a cantar no papel. O canto começou a se escrever, ganhar corpo e constituir corpos de palavras.

É justamente aqui que se trata de captar mais de perto a relação da significância à estrutura visual, a qual se encontra, por força das coisas, a saber, pelo fato de que parece, até nova ordem, que nós não teremos nunca nenhum rastro de voz dos primeiros homens, é certamente do estilo da escrita que nós encontramos as primeiras manifestações nele da palavra.<sup>84</sup>

Dessas manifestações, nasceram os primeiros grafismos e deles um traço se escreveu: traço que, como o poema, ficou gravado “numa árvore, por exemplo, ou inscrito na terra seca, ou tatuado então na pele humana. Claro que não está apenas escrito. Passou pelo tremor da escrita, foi assim que apareceu primeiro”.<sup>85</sup>

No tremor da escrita, de um grafismo seco na parede, Clarice descreve o encontro de G.H. com *os contornos de uma nudez vazia*:

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural. Na parede caiada, contígua à porta — e por isso eu ainda não o tinha visto — estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma

<sup>82</sup> MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p. 222.

<sup>83</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

<sup>84</sup> LACAN citado por MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p. 222.

<sup>85</sup> HELDER. *As magias*: alguns exemplos — poemas mudados para o português, p. 10.

mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco.<sup>86</sup>

A escrita marca, nesse movimento trêmulo e com vestígios de letras que caem dos corpos, a matéria que compõe o mundo — árvore, terra seca, parede, pele humana. Disso que cai e resta como inscrição numa superfície, observa-se a cadência de um movimento que tremula e busca, em deslocamentos, atingir o *ponto tenro e nevrálgico da palavra*. Talvez tenha sido assim que a escrita apareceu primeiro, em marcas deixadas na matéria que constitui o mundo, através de um texto pré-histórico e feito de *palha úmida*. Nas letras de Clarice:

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida.<sup>87</sup>

Depois do *canto de aleluia*, uma palavra tenra se lançou, feita dessa *palha úmida*. Afinal, é necessário que se faça um primeiro traço para que aquilo que é incessante emerja e o que não cessa deseje continuar se escrevendo. No entanto, o gesto de lançar a palavra no papel nem sempre se dá com facilidade. O primeiro traço pode resistir em ser feito. O corpo e a mão que escrevem poderão recuar diante desse gesto de segurar um lápis e deixar uma marca no papel.

Lembro-me, aqui, de *A maçã no escuro*, livro no qual Clarice conta sobre um homem que recuou diante do primeiro traço. Conta-se que esse homem se chamava Martin e que trabalhava no campo, entre as plantas e os animais, mas, um dia, ele sentiu que precisava “transformar o crescimento do trigo em algarismos”.<sup>88</sup> E, no cair da noite, subitamente, o impulso da escrita começa a tomá-lo.

Nessa noite, pois, ele acendeu a lamparina, pôs os óculos, pegou uma folha de papel, um lápis; e como um escolar sentou-se na cama. Tivera a sensata idéia de pôr ordem nos pensamentos e resumir os resultados a que chegara nessa tarde — uma vez que nessa tarde ele finalmente entendera o que queria. E agora, assim como aprendera a calcular com números, dispôs-se a calcular com palavras. A exaltação que de tarde lhe viera do sol já o abandonara. Ele era agora um homem lento e aplicado, com o rosto que uma mulher tem ao enfiar a linha na agulha. Sua cara estava concentrada no penoso.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 38.

<sup>87</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>88</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 170.

<sup>89</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 170.

Do centro da agulha ao lápis que fia letras no texto. Mas o lápis lhe pareceu delicado demais. Martin não sabia que “para escrever era preciso começar por se abster da força e apresentar-se à tarefa como quem nada quer”.<sup>90</sup> Ele hesitou, ao morder a ponta do lápis, ao revirá-lo, “duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita. Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desprazer de rabiscar a primeira palavra”.<sup>91</sup>

A escrita parecia querer lhe tirar algo: como uma ventania que arranca as folhas de uma árvore e faz restar apenas o tronco desfolhado. Deparar-se com a folha de papel em branco, ali, naquela noite, na qual apenas o sopro do vento lhe fazia companhia, era um gesto solitário. Naquele momento, Martin se sentia despido e à sua volta se circunscrevia um vazio desolador — a solidão daquele que cria algo através de traços. “E como um velho que não aprendeu a ler ele mediu a distância que o separava da palavra. E a distância que de repente o separou de si mesmo.”<sup>92</sup> Distante de si mesmo e na tentativa de se aproximar de uma palavra, ele procurou novamente atravessar o centro da agulha com uma linha da letra. Então,

Não acreditando no que não poderia explicar, franziu as sobrancelhas como se isso ajudasse a enfiar a linha na agulha. Que esperava com a mão pronta? pois tinha uma experiência, tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo — ninguém nunca teve mais que isto. No entanto era o ato mais desamparado que ele jamais fizera. E de tal modo ele não podia, que o não poder tomara a grandeza de uma Proibição. E só em pensar em quebrar a Proibição, ele recuava, de novo opondo a imaterial resistência de um duro instinto, de novo cauteloso como se houvesse uma palavra que se um homem dissesse... Essa palavra ausente que no entanto o sustentava.<sup>93</sup>

Papel em branco; agulha sem linha; palavra ausente. Talvez Martin não soubesse que para tecer palavras na folha de papel seria atravessado pela solidão, já que o texto se faz de pontos *sós*. Talvez ele desconhecesse que a palavra escrita era assim: gesto de ausência a se escrever, silêncio que não se explica, um “abismo onde se perder e se reencontrar”.<sup>94</sup> Mas Clarice, que tinha um lápis e um papel, atravessou o silêncio solitário da página e fez um primeiro traço, depois do primeiro, veio o segundo e muitos outros — mais e mais palavras se lançaram a fim de comporem a tessitura de sua obra. “E assim é, desde o início até o fim: os

---

<sup>90</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 170.

<sup>91</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 170.

<sup>92</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 171-172.

<sup>93</sup> LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 172.

<sup>94</sup> SANT’ANNA. O lápis e a folha em branco. In: \_\_\_\_\_; COLASANTI. *Com Clarice*, p. 188.

primeiros contos, o último livro, são eles todos marcados pela espera de uma *palavra começante*.<sup>95</sup>

Para falar sobre essa “palavra começante”, essa estranha linguagem, tão ausente, tão presente, trago à memória um texto chamado *A besta de Lascaux*. Neste texto, Maurice Blanchot tece uma linha de pensamento, a partir da leitura do *Fedro*<sup>96</sup> de Platão, no que se refere ao mito de origem da escrita e da “palavra começante” — palavra que demarcará com letras silenciosas o aparecimento de um “ninguém” que fala:

Eis que alguém fala e contudo ninguém fala; trata-se da palavra, mas ela não pensa no que diz, diz a mesma coisa, incapaz de escolher seus interlocutores, incapaz de responder se eles a interrogam e de se socorrer se a atacam: destino que a expõe a rolar de todos os lados, ao acaso, e que expõe a verdade destinada a se tornar semente de acaso; confiar-lhe o que é verdadeiro é, de fato, confiá-lo à morte. Sócrates propõe, então, que dessa palavra nos afastemos o máximo possível, como de uma perigosa doença, e que nos atenhamos à verdadeira linguagem, que é a linguagem falada em que a palavra está segura de encontrar viva na presença daquele que a pronuncia uma garantia.<sup>97</sup>

Eis que haverá uma estranheza de Sócrates diante da palavra escrita, “do saber impessoal do livro”,<sup>98</sup> porque, ao contrário da linguagem falada, na qual a palavra está assegurada através da presença daquele que a profere, na linguagem escrita, ninguém fala, é a ausência que se escreve. Eis que tal palavra, nesse lugar onde algo se cala, risca-se no devir do silêncio. A escrita aguarda por isso e essa espera é preciosa, pois “ainda mais rara é a palavra que, em seu silêncio é reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto de nosso fim, na direção da força do começo”.<sup>99</sup> Palavra em devir e por vir — contornada pelo silêncio da ausência ou, quem sabe, um “escrito de ninguém”.

Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus. Sócrates permanece assombrado com esse silêncio que fala.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice*, p. 25.

<sup>96</sup> *Fedro* (no original grego, *Φαῖδρος*) é o nome de um texto escrito por Platão, por volta de 385-370 a.C. Nesse texto, construído através de um diálogo, Platão tratará de uma linguagem estranha — a linguagem escrita — e da desconfiança de Sócrates diante de um possível encontro com essa palavra que se escreve.

<sup>97</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 53.

<sup>98</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 54.

<sup>99</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 61.

<sup>100</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 55-56.

O oráculo estaria próximo da palavra escrita e começante, pois nele habita a ausência da voz do divino — a “ausência de deus”. O assombro e o espanto diante desse silêncio que se enuncia, sem justificativas, sem explicações, sem defesas, emerge da ausência de uma presença suscitada pelo silêncio da escrita. Trata-se do aparecimento da palavra oracular e pura, com a qual Sócrates se sente ameaçado. O oráculo fala sem falar,<sup>101</sup> “deus” está ausente e sua falta marca algo, mas com a escrita, com o oráculo e com “deus”, não há diálogo, apenas, como escrevera Clarice, silêncio:

Silêncio.  
Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.  
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.<sup>102</sup>

Assim sendo, na “palavra começante” e na palavra oracular, diante desse ninguém que as sustenta, paira um silêncio grande e, ao mesmo tempo, indicativo — tão grande *que nem o pensamento pensa*.

Em meio a essas palavras escritas, começantes e silenciosas, eis que há um momento de encontro de Blanchot com a poesia de René Char, que, por sua vez, evoca palavras do pensamento de Heráclito — momento demarcado por um ponto “indicativo”. Heráclito também vislumbra, na palavra impessoal do oráculo, uma ameaça, ao reconhecer que o mesmo não exprime, nem dissimula, mas indica.

O termo “indica” regressa aqui à sua força imagética e faz da palavra o dedo silenciosamente orientado, o “*indicador cuja unha foi arrancada*” e que, nada dizendo, nada escondendo, abre o espaço, abre-o a quem se abre a essa chegada. Sócrates sem dúvida tem razão: o que ele quer não é uma linguagem que nada diga e por trás da qual nada se dissimule, mas uma palavra segura, garantida por uma presença [...]. E assim, deliberadamente, com uma prudência que não se deve desprezar, ele renuncia a toda linguagem voltada para a origem, tanto ao oráculo quanto a obra de arte através da qual uma voz é dada ao começo, chamado dirigido a uma decisão inicial.<sup>103</sup>

A palavra representada por esse dedo indicador abrirá espaço. No caminho que se abre, o texto canta “o canto do pressentimento, da promessa e do despertar”.<sup>104</sup> O silêncio continua a se disseminar pelos grafos da escrita e chega à pintura e, com isso, o incômodo de

---

<sup>101</sup> Maurice Blanchot aproximará a coisa escrita da palavra sagrada, “de cuja estranheza ela parece ser a portadora na obra, da qual ela herda a desmedida, o risco, a força que escapa a qualquer cálculo e que recusa toda garantia. Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, desse modo, envia a algo de mais original”. (BLANCHOT. A besta de Lascaux, In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar* p. 55).

<sup>102</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 86.

<sup>103</sup> BLANCHOT. A besta de Lascaux. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 58-59.

<sup>104</sup> BLANCHOT. A besta de Lascaux. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 60.

Sócrates se estende do oráculo para a obra de arte. O ponto perturbador que transpassa da escrita à pintura, residirá no fato de que, em ambas, há a inscrição de um silêncio. Esse “silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas, essas forças que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras”.<sup>105</sup>

Dessa força sagrada que abre caminhos através de traços, emerge o silêncio, que pode ser, como Clarice indica, *substrato dos olhos*: “Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo.”<sup>106</sup> Realmente, não há garantias, pois algo escapa, o tempo todo, diante das *palavras acotoveladas* de Clarice. Mas o texto, mesmo quando silencioso, abre caminhos, aponta. Ela, a escrita, a abrir um horizonte que se desenha em uma linha infinita, com seu traço primeiro. Ele, o texto, a atravessar mares desconhecidos. Neste instante, lembro-me das palavras de Maria Gabriela Llansol: “bem-aventurado sejas tu, ó texto, porque nos abres a geografia dos mundos”.<sup>107</sup>

Enquanto escrevo isso, uma ideia passa pelo pensamento: quem sabe, possa se desdobrar desse texto, de Clarice, que abre a “geografia dos mundos”, uma geografia da própria palavra, ou seja, das marcas que as letras deixam pela região do texto. Creio que quando se diz que as palavras escritas se sustentam na superfície da página, sem a presença daquele que as escreve, apesar de haver uma marca do corpo escrevente lá, pode-se pensar que elas são feitas de matéria — como uma *dura escritura*. Sobre isso, em meio às cores e às palavras, Clarice escreve:

Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?<sup>108</sup>

“A palavra é o dejetto do pensamento. Cintila.”<sup>109</sup> Nessa cintilação, a linguagem, a qual constrói essa escritura, faz-se como “uma coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo”.<sup>110</sup> Nesses momentos, nos quais *o mais inatingível* era convertido em uma *dura escritura*, as palavras de Clarice se lançavam rumo ao sem sentido, como coisas soltas

---

<sup>105</sup> BLANCHOT. A besta de Lascaux. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 56.

<sup>106</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 72.

<sup>107</sup> LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 147.

<sup>108</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>109</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 95.

<sup>110</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, p. 47.

— “objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura”.<sup>111</sup> A materialidade da palavra toca nesse ponto e se faz, insensatamente, como uma “coisa” que se escreve:

a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas.<sup>112</sup>

Sim, a linguagem é essa “coisa escrita”, essa “massa fragmentada” feita de um pedaço “de argila em que subsiste a realidade da terra”. Essa linguagem, feita de palavras “presentes fora delas mesmas”, pode causar estranhamento. Mas participar desse “feitiço” que obriga as coisas a se escreverem, para aquela que fazia “encantações no solstício”,<sup>113</sup> não seria algo estranho. Nesses momentos de “feitiço” das palavras, ela escrevia aquilo que escapava ao entendimento: “frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida”.<sup>114</sup>

Na escrita de Clarice, a linguagem deixa o sentido cair, e se faz na insensatez. Como em um “feitiço” estranho, em um gesto insano, o verbo descomeça a se escrever, como nesses versos delirantes do poeta:

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo  
O delírio do verbo estava no começo, lá  
Onde a criança diz: Eu escuto a cor dos  
Passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não  
Funciona para a cor, mas para o som.  
Então se a criança muda a função de um  
Verbo, ele delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz  
De fazer nascimentos...  
O verbo tem que pegar delírio.<sup>115</sup>

“No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia”<sup>116</sup> e, então, “teve que pegar delírio”. E se “O nosso verbo, por exemplo, é escrever”,<sup>117</sup> ele se

<sup>111</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 42.

<sup>112</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 315.

<sup>113</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 71.

<sup>114</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 95.

<sup>115</sup> BARROS. *Poesia completa*, p. 276-277.

escreverá num delírio incessante e, nesse movimento, já não importará se não há ninguém para assegurar a palavra escrita, se “a criança escuta a cor do pássaro” ou se *borboleta e máquina de costura* se aproximam em um traço. Isso não importará, pois a palavra, nesse gesto de insensatez, só quer se escrever.

O texto se constrói, em meio a essas palavras soltas, delirando os sentidos, em um tempo deslocado. Nesse sentido, como nos versos esparsos de uma poesia, a palavra escrita “fala sob o rosto da paixão, de sua essência sempre futura, de seu arrebatamento sempre por vir em seu presente mais real e mais ardente: está ligada, nisso, ao desejo que é, com ela, a efervescência de todo o futuro na ardência do instante”.<sup>118</sup> Nesse deslocamento do tempo, nesse sem sentido do verbo, as letras sonâmbulas de Clarice se escreviam:

Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais.<sup>119</sup>

A escrita de Clarice atingia, nesse estado sonâmbulo, um ponto de ilegibilidade: a caligrafia não se dava a ler. Havia uma desconexão entre as frases, como se nesse instante de sono-escrita, o pensamento se partisse, aos poucos, em busca de palavras dispersas. Esse corpo sonâmbulo, que divagava no silêncio da página, lançava frases no papel, mesmo que não houvesse nada a dizer. Ainda assim, as mãos insistiam e moldavam as palavras, como nessas letras que se compõem em torno de algo secreto e com as quais ela escreve:

Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer. O som de minha máquina é macio. Que é que eu posso escrever? [...] A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos. Sempre achei que o traço de um escultor é identificável por uma extrema simplicidade de linhas. Todas as palavras que digo — é por esconderem outras palavras. Qual é mesmo a palavra secreta? Não sei é porque a ousou? Não sei porque não ousou dizê-la?<sup>120</sup>

Apesar de não conseguir pronunciar isso que é secreto, ela tenta moldar *as palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos pensamentos*. Afinal, a palavra e a forma

---

<sup>116</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 30.

<sup>117</sup> LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, p. 42.

<sup>118</sup> BLANCHOT. A besta de Lascaux. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 62.

<sup>119</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 72.

<sup>120</sup> LISPECTOR citada por BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 84-85.

seriam a tábua onde ela boiaria “sobre vagalhões de mudez”.<sup>121</sup> Nesse movimento, em torno do silêncio da escrita, ela buscava “ir mais além”,<sup>122</sup> ao lançar palavras que atravessavam a barreira do som. Há um “abismo de loucura”, nesse “mais além”, para o qual se lançam as letras.

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece atéia.<sup>123</sup>

Aproximar-se desse trabalho com a palavra, é margear um lugar abismal e, porventura, misterioso — como as notas de uma voz que, em um canto desconhecido, rolam pela imensidão de um abismo. A escrita de Clarice, nesse sem sentido das palavras, parece cantar: como naquela história do pássaro que, com asas de letras, atravessou suas palavras de criança. Ela quis contar o voo vertiginoso, mas a palavra se desencantou e cantou — como “um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila”.<sup>124</sup> Houve passagem: da voz que conta à voz que canta.

Para explicar sobre esse apontamento do canto, farei uma digressão, rumo ao aberto do mar e ao encontro daquelas que cantavam na imensidão das águas — as sereias.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Clarice Lispector: “se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez”. (LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 18).

<sup>122</sup> Sobre o “mais além”, escreve Silvina Rodrigues Lopes, a partir da poesia de Hölderlin: “Das raízes profundas que as ligam à terra, as árvores retiram a força de se erguerem, cada uma com a sua figura própria, sem qualquer razão, apenas como dádiva. Estar ao pé do rio, da montanha, do monumento, é respeitar a sua força de ser, é vê-los, senti-los, fora de qualquer finalidade formulável. Dessa interrupção do mundo, dessa irreabilidade do real, irrompe, entre o sofrimento e a alegria, a convicção de que ‘não há na terra uma medida’. Com ela vem a única ‘responsabilidade’ do poeta, ir mais além.” (LOPES. Apresentação. In: HÖLDERLIN; COSTA. *Pelo infinito*, p. 11).

<sup>123</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 98.

<sup>124</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 13.

<sup>125</sup> Sobre as sereias, lê-se no *Livro dos seres imaginários*: “Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do livro XII da *Odisséia*, não conta como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e da metade do corpo para baixo são aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráutica), ‘metade mulheres, metade peixes’. Não menos discutível é o seu gênero; o dicionário clássico Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros, e o de Grimal que são demônios. Moram numa ilha poente, perto da ilha de Circe, mas o cadáver de uma delas, Partênope, foi encontrado na Campânia e deu seu nome à famosa cidade que agora se chama Nápoles, e o geógrafo Estrabão viu sua sepultura e assistiu aos jogos ginásticos celebrados periodicamente para honrar sua memória. [...] O idioma inglês distingue a sereia clássica (siren) das que tem cauda de peixe (mermaids). Na formação desta última imagem teriam influído por analogia os tritões, divindades do correio de Poséidon. No livro X da República, oito sereias presidem à revolução dos oito céus

\*\*\*\*\*

Na história da *Odisséia*, conta-se que elas atraíam os navegantes com seus cantos sedutores e os levavam para um espaço desconhecido — além da superfície do mar. Nesse lugar, eles eram arrastados para a imensidão das águas e desapareciam rumo à própria morte. No livro XII, da *Odisséia*, antes do aparecimento das sereias, há o seguinte conselho dado por Circe, a filha do Sol, a Ulisses:

Pois bem; atende agora, e um deus na mente  
Meu conselho te imprima. Hás de as sereias  
Primeiro deparar, cuja harmonia  
Adormenta e fascina os que as escutam:  
Quem se apropínqua estulto, esposa e filhos  
Não regozijará nos doces lares;  
Que a vocal melodia o atrai às veigas,  
Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
Ossos e podres carnes. Surde avante;  
As orelhas aos teus com cera tapes,  
Eusurdeçam de todo. Ouví-las podes  
Contanto que do mastro ao longo estejas  
De pés e mãos atado; e se, absorvido  
No prazer, ordenares que te soltem,  
Liguem-te com mais força os companheiros.<sup>126</sup>

Ainda no livro XII, as sereias começam a entoar uma cantilena para Ulisses e para os demais tripulantes que navegavam próximos à costa da ilha.

Eis, a alcance de um grito, elas, que atentam  
O impelido baixel, canoro entoam:  
“Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses;  
Nenhum passa daqui, sem que das bocas  
Nos ouça a melodia, e com deleite  
E instruído se vai. Consta-nos quanto  
O Céu vos molestou na larga Tróia,  
Quanto se faz nos consta n’alma terra”.<sup>127</sup>

Ulisses consegue enganar as sereias, ao cobrir com cera os ouvidos dos remadores e ordenar que o amarrassem ao mastro. Mesmo assim, “para tentá-lo, elas lhe ofereceram o conhecimento de todas as coisas do mundo”.<sup>128</sup> Mas, de pés e mão atados, ele resistiu ao “feitiço” do canto. No entanto, é inegável o arrebatamento causado por aquelas vozes. A superfície do mar demarcava o início do canto, o qual ressoava pelas lonjuras das águas, ao

---

concêntricos. Sereia: hipotético animal marinho, lemos num dicionário brutal”. (BORGES. *O livro dos seres imaginários*, p. 188-189).

<sup>126</sup> HOMERO. *Odisséia*, p. 222.

<sup>127</sup> HOMERO. *Odisséia*, p. 226.

<sup>128</sup> BORGES. *O livro dos seres imaginários*, p. 188.

indicar que o cantar ainda não havia terminado. E, com “seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam os navegantes em direção a um espaço onde o cantar começava de fato”.<sup>129</sup>

Pelo que as histórias contam, esse lugar era marcado pelo desaparecimento, pois os homens e as sereias desapareciam — como letras que se apagam na superfície das páginas. Portanto, trata-se de um espaço abismal — um ponto voraz<sup>130</sup> — que se abria na superfície do mar e devorava aqueles que por lá passassem. Mas esse lugar somente existia, porque da voz nascia um canto inumano.

era um canto inumano — um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano?<sup>131</sup>

Canto estranho e entoado por esses seres — sere(ia)s — que não pertenciam à ordem humana e, justamente por isso, era superior, divino, fascinante e, com ele, nascia “a suspeita da inumanidade de todo canto humano”. Nesse fascínio, os navegantes se deixavam seduzir pelo maravilhamento que ressoava daquelas vozes vorazes.

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.<sup>132</sup>

Diante dessa “fala feita de voragem”, desse “canto real”, o desaparecimento se dava como em um redemoinho. As correntes d’água, ou correntes do canto, arrastavam os homens para o além-mar, para um “mais além” da superfície. Sim, as sereias, esses seres arrebatadores, haviam de ter seus mistérios.

---

<sup>129</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 3.

<sup>130</sup> Sobre o ponto-voraz, Llansol diz: “Os meus textos, como já, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei cenas fulgor porque o que me aparece como real é feito de cenas, e porque surgem com um caráter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas cenas fulgor se verificam sempre na proximidade do que chamo ponto-voraz, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a cena fulgor, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva \_\_\_\_\_ a cena desaparece, e o olhar cega.” (LLANSOL. *Lisboaleipzig I — o encontro inesperado do diverso*, p. 128).

<sup>131</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 4.

<sup>132</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 4.

Encontro, ao abrir *O livro dos seres imaginários*, no capítulo que trata das sereias, o seguinte:

No século VI, uma sereia foi capturada e batizada no norte de Gales, e aparece como santa em certos almanaques antigos com o nome de Murgem. Outra, em 1403, passou por uma brecha de um dique e viveu em Haarlem até o dia de sua morte. Ninguém a compreendia, mas ensinaram-na a fiar e ela venerava a cruz como por instinto. Um cronista do século XVI argumentou que ela não era peixe porque sabia fiar, e que não era mulher porque podia viver na água.<sup>133</sup>

Ninguém compreendia as sereias: elas sabiam fiar e, por isso, não poderiam ser peixes, mulheres também não eram, pois poderiam viver nas águas. Nem peixe, nem mulher, mas um ser inumano que cantava e tecia, com as notas da voz, cantos vorazes.

\*\*\*\*\*

Penso naquela que canta por meio da escrita, Clarice, e que escrevia ter “a estranha impressão de que não pertencia ao gênero humano”.<sup>134</sup> Afinal, ela sabe contar histórias intermináveis, que se escrevem em *mil e uma noites*, adentrando a solidão de uma escrita inacabada. Ela conta o incontável e, dessa voz escrita, advêm notas de um canto que poderá arrastar aquele que lê para um redemoinho de *Água viva*. Ela sabe entoar “um cântaro de onde borbulha água fresca”.<sup>135</sup> Quem sabe, nesse sentido, seja possível ler o que um dia escreveu Alberto Dines, em sua carta a Clarice, sobre o livro *Água viva*: “É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia.”<sup>136</sup>

Certa vez, Jorge Luis Borges, aquele que também enveredou pelo infinito da escrita, disse algo importante sobre isso. Ao falar sobre *o ofício do verso*, Borges contará que os povos antigos, quando pensavam no poeta como um “fazedor”, acreditavam nele não apenas como aquele que profere “agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história”.<sup>137</sup> Ou seja, contar uma história e declamar um verso convergiam para um mesmo ponto. Como observa Borges, “se o narrar uma história e o cantar um verso pudessem se reunir outra vez, uma coisa muito importante talvez acontecesse”.<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> BORGES. *O livro dos seres imaginários*, p. 189.

<sup>134</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

<sup>135</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 63.

<sup>136</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 283.

<sup>137</sup> BORGES. O narrar uma história. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*, p. 51.

<sup>138</sup> BORGES. O narrar uma história. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*, p. 60.

Acho que o romance está em declínio. Acho que todos aqueles experimentos bastante ousados e interessantes com o romance [...] todos eles conduzem ao momento em que o romance não estará mais entre nós. Mas existe algo com a história, com a narrativa, que sempre estará presente. Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido. Talvez eu seja um homem antiquado do século XIX, mas tenho otimismo, tenho esperança; e como o futuro comporta várias coisas — como o futuro comporta, talvez, todas as coisas —, acho que a épica voltará para nós. Creio que o poeta haverá de ser outra vez um fazedor. Quero dizer, contará uma história e também cantará. E não consideraremos diversas essas duas coisas, tal como não pensamos que são diversas em Homero ou em Virgílio.<sup>139</sup>

As notas líricas de uma narrativa, no caminho rumo à dignidade do verso, compõem-se. A escrita de Clarice segue essa direção: um conto-canto composto com palavras soltas, uma partitura de letras que se espalham. Sim, as letras ressoam e dispersam-se por um caminho contínuo. Nesse sentido, os ecos desse canto inumano continuarão a acompanhar meus passos. Então, que o canto seja, aos poucos, escutado, para que a voracidade que dele emerge, não cause um efeito de desaparecimento, mas, sim, um aparecimento gradual.

Na continuidade deste caminho, uma questão se lança sobre a linha da voz-escrita: que força operava em Clarice que a fazia emitir essas notas de voz-letra? O que a fazia desejar cantar/tecer as palavras? Creio que tenha sido, como indica Benedito Nunes, “antes de tudo por força de uma vocação, no sentido de *vocare*, chamamento, que nasce de impulso irrefreável, objeto de desejo penetrando na linguagem e reproduzindo-se através do tempo”.<sup>140</sup>

Diante desse *vocare*, não interessava a Clarice o fato de ser reconhecida como uma profissional. Na verdade, ela se sentia desconfortável quando a chamavam de intelectual ou literata. Afinal, o chamamento vinha de outro lugar, da própria escrita e, diante desta, já não importava se era escritora ou não. Ela se considerava, antes de tudo, uma *amadora*, aquela que escrevia apenas quando houvesse um sopro da palavra<sup>141</sup> que lhe ditasse notas. Aos olhos dessa mulher, um outro lugar para a escrita era vislumbrado — lugar que fosse possível olhar com ardor e paixão o além, o “mais além”, e mais ainda.

Uma vez perguntaram a Clarice se a literatura era importante e com palavras, não de uma profissional, mas daquela que era conduzida pela voz da inspiração, ela respondeu:

Sim. Mas não a literatura dos literatos, e sim a dos apaixonados. Eu me considero uma apaixonada. Os literatos são os de fraque e cartola. Os outros, os que não são intelectuais, são os que têm a magia. Me considero uma apaixonada porque não sei

<sup>139</sup> BORGES. O narrar uma história. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*, p. 61-62.

<sup>140</sup> NUNES. A resposta de Clarice. In: GULLAR; PEREGRINO. *Clarice Lispector: a hora da estrela*, p. 55.

<sup>141</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Clarice Lispector: “Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros.” (LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 97).

escrever por obrigação. Só considero escrever por inspiração. Odeio a popularidade, é algo pernicioso para os escritores.<sup>142</sup>

Dou mais um passo ou um espaço. Passo a essa paixão, a essa “magia”: a inspiração.

### III - A possessão – da magia das letras

Eis um lampejo, aquilo que inspira surge repentinamente. Enquanto isso, uma força desconhecida percorre o texto: escuta-se um chamado vindo de longe, um sussurro e um *sopro da palavra* emerge — sopro que vem de uma fonte desconhecida, mas mágica. Desse lugar, surgem palavras que percorrem o papel — como a água (com suas gotas espriadas) que se espalha pela superfície. Há um encantamento que atravessa o corpo daqueles que escrevem. Parece-me ser, nesse sentido, a distinção feita por Clarice de dois modos de literatura: dos *litteratos* (de fraque e cartola) e dos *apaixonados* (aqueles que têm a magia).<sup>143</sup>

Por isso, todas as vezes que ela dizia somente considerar *escrever por inspiração*, tais dizeres encerravam qualquer compromisso de obrigatoriedade com a literatura, pois a exigência de que as palavras se lançassem no papel, era vinda da voz da inspiração. Diante de um chamamento, via-se operar através das letras dessa mulher “não exatamente um efeito literário, mas um ‘efeito de escrita’”.<sup>144</sup>

Na vida de Clarice algo chamou<sup>145</sup> desde muito cedo: a escrita, dentre tantas outras coisas, arrebatou-a primeiro. Em palavras ardentes, ela descreve o aparecimento da chama da vocação: “Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui.”<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 121.

<sup>143</sup> No texto “Quem me chama? Inspiração, talento e vocação da escrita”, Lucia Castello Branco distingue a vocação/inspiração do talento. Nesse sentido, é a vocação, a chama da escrita e não os escritores talentosos, que interessam, pois, segundo Lucia Castello Branco, nesse ponto, é do desejo que se trata. “Porque a inspiração, sabemos, tem a ver com o sopro e com o espírito — o ruah, como Maria Gabriela Llansol escreveu.” (BRANCO. “Quem me chama? Inspiração, talento e vocação da escrita”. Disponível em: <<http://fiodeagua.dotexto.wordpress.com/2012/08/31/conversas-com-llansol-3/>>).

<sup>144</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 71.

<sup>145</sup> Sobre o chamado, cabe evocar duas perguntas de Maria Gabriela Llansol, quando a mesma cita Nietzsche: “Perguntar ‘quem sou’ é uma pergunta de escravo; perguntar ‘quem me chama’ é uma pergunta de homem livre.” (LLANSOL. *Um falcão no Punho: diário I*, p. 120-121). Aqui, interessa a segunda pergunta, “quem me chama”, pois neste caso, trata-se do desejo da escrita que produz um chamado.

<sup>146</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 101.

Desde criança, ela foi aquela em cuja vida habitou uma incumbência: escrever, “apenas escrever”.<sup>147</sup>

Ela seguiu a vocação, o chamamento, mesmo “sem saber” a razão pela qual o fazia. Mas a escrita não é simples, mesmo que venha de um sopro, mesmo que seja fruto de um chamado, é preciso entrega para fazê-la acontecer. Pode-se ter talento, *um fraque, uma cartola*, mas não ter vocação para que a “magia” aconteça. Como Clarice costumava dizer: “Escrever sempre me foi difícil, embora eu 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>148</sup>

Mas ela vai e segue errante, embora houvesse sempre uma nota de inspiração a conduzir seus passos. Ainda assim, o arranjo das letras se dava em um movimento claudicante: as palavras escapavam, faltosas. Mediante as faltas e deslizamentos, não era o talento que importava, mas, sim, a entrega do corpo à experiência com a escrita. Afinal, escrever é se abster de um saber absoluto, pois a escrita é como uma renda, constitui-se de buracos — furos no saber.

Diante da impossibilidade da linguagem de tudo dizer/escrever,<sup>149</sup> haverá sempre uma palavra que escapa da folha, uma pátina de silêncio nas letras, um fio solto e fora do enredo. Sobre isso, lê-se em Clarice: “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair.”<sup>150</sup> Sem enredo, fragmentária e diante do fracasso da linguagem,<sup>151</sup> ela caminhava sobre o abismo rendado de sua escrita — tecendo um ponto, desmanchando outro e, quando preciso, recomeçando. Se, às vezes, havia a glória de cair, outras vezes, havia o desejo em se equilibrar nesse tecido esburacado: “E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande.”<sup>152</sup>

Em um movimento que avançava rumo aos limites da linguagem e de frente para a folha em branco, ela se perguntava: mas “como é que se escreve? Que é que se diz? [...] E

---

<sup>147</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 174.

<sup>148</sup> LISPECTOR. *A descoberta do Mundo*, p. 286.

<sup>149</sup> Nesse ponto, lembro-me da seguinte frase de Jacques Lacan: “Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, inclusive, que a verdade tem a ver com real.” (LACAN. *Televisão*. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*, p. 508).

<sup>150</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>151</sup> Ainda sobre o fracasso da linguagem, cabe retomar aquilo que desenvolve Ruth Silviano Brandão, no livro *A vida escrita*: “Clarice Lispector tinha esse desejo: de ir à coisa. Sua escrita tem o desejo de letra, o vislumbre do real, do impossível de dizer. A dura escritura. É a consistência de que a palavra falta, de que há uma falha na linguagem que, paradoxalmente, realiza-se na escrita que nasce de um não saber e da recusa dos saberes feitos. E o olho agudo, a letra inconfundível são a causa de sua escrita, ato de criação feita a partir de perdas, de pequenos objetos a, restos, vestígios no nada”. (BRANDÃO. *A vida escrita*, p. 111).

<sup>152</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo? Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo”.<sup>153</sup> Afinal, ela *tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo — ninguém nunca teve mais que isto*. A respeito do impulso da escrita e o “encantamento” que operava quando Clarice escrevia, conta-se:

Para datilografar, sentava-se invariavelmente no pequeno sofá de dois lugares, próximo ao terraço, sempre atulhado de manuscritos, cadernos de telefone, correspondências e livros recebidos, a bolsa da qual nunca se separava e a máquina de escrever portátil. Esticava as pernas numa banquetta e dirigia o olhar para fora da janela, sem se deter no pequeno jardim de folhagens. Ligava então o pequeno rádio, sempre a mão, na rádio MEC ou na Rádio Relógio.<sup>154</sup>

E o movimento seguia:

colocava um disco na vitrola: em geral Bach, Beethoven, Stravinski ou Debussy. Sentava-se e acomodava a máquina no colo e datilografava diligentemente uma tradução ou prosseguia em um conto interrompido dias antes. Nesses momentos a criação era febril, nada nem ninguém quebrava o encantamento. Nunca vacilava numa frase, a inspiração vinha num ímpeto avassalador e as folhas em branco eram preenchidas com sofreguidão, parecia que, como o movimento das mãos, tentava alcançar a vertiginosa rapidez do seu pensamento.<sup>155</sup>

Para Clarice, a experiência de escrever vinha de uma força exigente que a possuía, como um encantamento inquebrável ou, ainda, como uma “exigência da obra”.<sup>156</sup> Nesses momentos, um impulso sôfrego a fazia tentar alcançar com as mãos as palavras que cruzavam o pensamento. Diante de um imperativo da escrita, de uma força ligada à “tormenta da impetuosidade criadora, cuja razão se desconhece”,<sup>157</sup> só restava escrever. E ela escrevia, e os traços a levavam para lugares desconhecidos como, por exemplo, um congresso de magia na Colômbia.

Em Bogotá, no dia 26 de agosto de 1975, Clarice foi convidada a proferir algumas palavras em um congresso de bruxaria. Desse convite, ela se lembra vagamente: “isso foi um crítico, não me lembro de que país, que disse que eu usava as palavras não como escritora, mas como bruxa”.<sup>158</sup> Antes de embarcar para a Colômbia, quando perguntada sobre sua participação no congresso, ela responde: “pretendo mais ouvir do que falar. [...] mas falarei

---

<sup>153</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 157.

<sup>154</sup> BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 75-76.

<sup>155</sup> BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 32-33.

<sup>156</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 42.

<sup>157</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 42.

<sup>158</sup> LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 119.

sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde e brilhante”.<sup>159</sup>

Para a apresentação, ela havia preparado duas versões de uma conferência chamada “literatura e magia” — texto que pretendia usar como introdução para uma posterior leitura de seu conto “O ovo e a galinha”, considerado por ela própria como hermético. No entanto, não há introdução, ela mantém o silêncio e pede para que alguém faça a leitura de seu conto. Ela não fala, mas escreve. Dessas versões da conferência de “literatura e magia”, feitas por Clarice, faço um recorte de dois excertos, cuja escrita chama atenção para uma palavra: inspiração.

Na primeira versão do texto, ela escreve:

Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável.<sup>160</sup>

Em uma segunda versão, um pouco mais longa, ela continua chamando a atenção para a palavra mágica:

A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. Os críticos consideram que escrevo o que chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa.<sup>161</sup>

Escrever é “ir mais além”;<sup>162</sup> é trabalhar em um pensamento sôfrego com as palavras; é criar uma melodia de letras com notas vindas de lugares *atrás do pensamento*<sup>163</sup> —

---

<sup>159</sup> LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 120.

<sup>160</sup> LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 121.

<sup>161</sup> LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 124.

<sup>162</sup> Sobre essa expressão “ir mais além” (LOPES. Apresentação. In: HÖLDERLIN; COSTA. *Pelo infinito*, p. 11), cabe retomar também o pensamento que desenvolve Vania Baeta Andrade em sua tese de doutorado: “Mas a representação não basta ao poeta, à pulsão da escrita, pois sua única responsabilidade não é ir *mais além*? Ele quer saber até onde as palavras podem nos transportar. E vai, levado. A força pulsional não obriga a escrever, a ir *mais além*? Abisma-se. Há o poço, além do jogo, ele sabe. Passa a soletrar as imagens. Só letra.” (ANDRADE. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. (Tese de doutorado), p. 287). Esse “mais além”, como trabalhado por Vania Baeta Andrade, na tese citada, é pensado a partir da expressão “pulsão da escrita” desenvolvida por Maria Gabriela Llansol. Escrever, conforme tratado aí, é um movimento pulsional, na medida em que a escrita opera no corpo do escritor, incessantemente, exigindo que as palavras se escrevam. Cabe lembrar que o conceito de pulsão é desenvolvido também na psicanálise, primeiro por Freud nos

como o mais tênue sussurro que ecoa do meio de uma estranha e *densa selva de palavras*. A escrita de Clarice é tecida por sopros vindos de lugares distantes, que *parecem ter sido pensados por desconhecidos*. As palavras, como estrelas, faíscam no espaço e passam rápido pelo corpo escrevente e aquelas que cruzam os arredores do pensamento tentam ser convertidas em traços. Há um impulso desejoso da escrita. Como disse Clarice: *escrever de verdade é completamente mágico*. Há “magia” nesse impulso que vem de uma força desconhecida. Há “magia” nesse chamado imperioso que toma posse de um corpo. Há “magia” na escrita. A respeito dessa pulsação que movimentava o corpo escrevente de Clarice, recorto o seguinte fragmento de Llansol:

quando me sobrevém a pulsão da escrita,  
muitas vezes faz meus trabalhos  
como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária.<sup>164</sup>

Do sopro da inspiração, do impulso que exige que se escreva, da mão que não consegue soltar o lápis, emergiria uma “pulsão da escrita”. Essa força é insensata e acontece abruptamente. Com Clarice aconteceu um pouco depois das pequenas histórias que ela, ainda criança, escrevera. Sobre *a posse da vontade de escrever* e o efeito da mesma, ela conta: “Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever — eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino — [...] vi-me de repente num vácuo”.<sup>165</sup> Mas será que diante desse “vácuo” ela tomou posse da vontade de escrever ou foi a escrita quem a possuiu? Será que houve uma “possessão do sujeito pela letra”?<sup>166</sup>

Pelo que se sabe, a escrita a tomou até o último suspiro: do primeiro sopro, que daria *vida aos sussurros*, até a última linha que a inspiração lhe ditara. Olga Borelli, grande amiga de Clarice, conta que em 9 de dezembro de 1977, no leito do hospital, quando o ar já lhe faltava, ela ainda ditava ideias. Esses últimos sopros ressoam nestas palavras:

---

textos “Pulsões e destinos da pulsão” e “Além do princípio do prazer”, e posteriormente, ao longo do ensino de Jacques Lacan.

<sup>163</sup> Essa expressão, *atrás do pensamento*, é retomada com frequência em *Água viva*, como se a mesma indicasse para o leitor a existência de uma dimensão que está para além do raciocínio, ou seja, de um lugar em que não é possível entrar em contato pela via de uma compreensão clara e objetiva. Sobre isso, Clarice escreve: “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for parar de raciocinar — o que é terrivelmente difícil — que me acompanhe.” (LISPECTOR. *Água viva*, p. 33). Ou seja, trata-se de um pensamento que não segue a lógica do raciocínio, mas de um pensar que se abre e amplifica-se como “um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam”. (LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 38).

<sup>164</sup> LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 32.

<sup>165</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 286.

<sup>166</sup> BRANCO. *Chão de letras*: as literaturas e experiência da escrita, p. 71.

— Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo.

Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei. É que você sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força. Me dê a sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto.

Segurei forte a sua mão e ela ainda escreveu:

[...] Meu futuro é a noite escura e eterna. Mas vibrando em elétrons, prótons, nêutrons, mésons — e para mais não sei, porém, que é no perdão que eu me acho.

Eu serei a impalpável substância que nem lembrança de um ano anterior substância tem.

Sussurrei-lhe bem devagar a palavra *paz*; eram dez e meia da manhã de véspera de seu aniversário. Acabava de morrer.<sup>167</sup>

Mesmo diante do último suspiro, mesmo diante dos últimos instantes de vida, ela escreveu. Ela atendeu ao chamado da escrita que lhe ditou palavras até os momentos finais — até que a chama da voz se apagasse. Nesse ponto ao qual se chega, nesse “mais além”, “já não se pode falar apenas em desejo da escrita como um desejo de escrever, mas como o desejo da escrita a operar naquele que por ela é possuído”.<sup>168</sup> A escrita deseja e possui e, se o texto tem de dar provas de que ele a desejava, essa prova era a própria “escritura”.<sup>169</sup>

As últimas palavras de Clarice, ditadas no leito de morte, dão testemunho dessa “exigência imperiosa”. No último pulsar da escrita, era como se ela (através da voz que ditava as palavras para que outro as escrevesse) segurasse um lápis e não conseguisse soltá-lo. Tal ato cumpre, no último pulsar, o movimento que as mãos tinham realizado durante a vida. — mãos que presenciaram, ao som macio da máquina de escrever, a inseparabilidade da escrita. Isso aconteceu com ela. Isso acontece a alguns.

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de “preensão persecutória”.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> LISPECTOR citada por BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 61-62.

<sup>168</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 73.

<sup>169</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Roland Barthes: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura.” (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 11). Ou seja, a “escritura”/escrita deseja.

<sup>170</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 15-16.

Agarrar o lápis e, no “sonho de que temos a linguagem”,<sup>171</sup> “pegar com a mão a palavra”.<sup>172</sup> O deslizamento da mão sobre o papel seria uma tentativa de atender ao chamado de uma voz que não cessa de ditar algo, mesmo que em silêncio murmurante. Afinal, “isso é sem fim, isso fala, isso não para de falar, linguagem sem silêncio, porque nela o silêncio se fala”.<sup>173</sup> A escrita se compõe a partir dessa voz da inspiração<sup>174</sup> que só-letra coisas e lança o escritor rumo ao incessante das palavras. Pois diante “desse murmúrio infinito aberto junto de nós, sob a nossa fala comum e que parece uma fonte inesgotável”,<sup>175</sup> o sussurro da voz não cessa, como o curso de “uma longa noite de insônia”. Não há descanso, não há pausas voluntárias: o dia assim como a noite são tomados pelo impulso de escrever. Como indica Blanchot, a partir de Kafka, “se não existissem as noites de insônia, não se escreveria”. Sem repouso, tomado por algo que não cessa, escreve-se, incessantemente.

Kafka diz por diversas vezes a Gustav Janouch: “Se não existissem essas medonhas noites de insônia, em geral eu não escreveria”. É preciso entendê-lo profundamente: a inspiração, essa fala errante que não pode ter fim, é a longa noite de insônia, é para defender-se dela, para esquivar-se-lhe, que o escritor acaba por escrever verdadeiramente, atividade que o entrega ao mundo onde pode dormir. Também é por isso que o surrealismo, confiando-se ao sonho, não foi ao sono que confiou: se existe uma relação entre a inspiração e o sonho, é que este constitui uma alusão à recusa de dormir no seio do sono, à impossibilidade de dormir que desvia o sono para o sonho. [...] A inspiração impele-nos suave ou impetuosamente para fora do mundo e, nesse exterior, não existe sono, tal como não há repouso. Talvez deva chamar-se-lhe noite, mais precisamente a noite, a essência da noite, não nos deixa dormir. Nela, não é encontrado refúgio no sono. O sono é uma saída pela qual não procuramos escapar ao dia, mas à noite que é sem saída.<sup>176</sup>

Os livros se compõem em silenciosas “noites de insônia”. A escrita, na sombra da noite, é sem saída, pois não há como escapar de uma fala que se prolonga no espaço do tempo. E, mesmo quando há momentos de hiatos, nos quais há de se esperar que a inspiração advenha, eles são vivenciados como insuportáveis. Clarice costumava dizer que quando não escrevia era como se estivesse morta.<sup>177</sup> Desse modo, nas noites sem repouso, restava a ela, diante de letras *sós*, escrever: “São três horas da madrugada, estou com uma de minhas

---

<sup>171</sup> LLANSOL. O sonho de que temos a linguagem. In: *Revista Colóquio-Letras*.

<sup>172</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>173</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 197.

<sup>174</sup> Segundo Blanchot, a inspiração teria como característica “ser inesgotável, porquanto é a abordagem do ininterrupto. Aquele que está inspirado — que crê estar — tem a sensação de que vai falar, vai escrever sem fim. Rilke comenta que, quando escrevia *O livro de horas*, teve a impressão de que não podia mais parar de escrever. E Van Gogh diz que não pode mais parar de trabalhar”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 197).

<sup>175</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 197.

<sup>176</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 201.

<sup>177</sup> Sobre isso, cabe conferir a última entrevista de Clarice Lispector concedida ao repórter Júlio Lerner, em 1977. LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 177.

insônias. Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. [...] Esta noite está diferente porque, enquanto vocês dormem estou falando com vocês”.<sup>178</sup> Sem um pingo de sono, o que pingavam eram as letras, em ínfimas porções. Nesses momentos, a insônia era um dom:

Mas quantas vezes a insônia é um dom. De repente acordar no meio da noite e ter essa coisa rara: solidão. Quase nenhum ruído. Só o das ondas do mar batendo na praia. E tomo café com gosto, toda sozinha no mundo. Ninguém me interrompe o nada. É um nada a um tempo vazio e rico. E o telefone mudo, sem aquele toque súbito que sobressalta. Depois vai amanhecendo. As nuvens se clareando sob um sol às vezes pálido como uma lua, às vezes de fogo puro. Vou ao terraço e sou talvez a primeira do dia a ver a espuma branca do mar. O mar é meu, o sol é meu, a terra é minha. E sinto-me feliz por nada, por tudo.<sup>179</sup>

Ela escreveu até o último instante: por aquilo que pulsava da escrita, pela inspiração, pela letra que a possuiu. Por tudo isso, Clarice Lispector não podia se considerar uma literata ou intelectual, mas uma *amadora*. Por isso tudo, há de se considerar a chama, o chamado, a voz — pontos preciosos para aqueles que escrevem. E por tudo, veio o cansaço diante de um certo modo da literatura operar. Através da voz do narrador, em *A hora da Estrela*, ela escreve o seguinte esgotamento: “Estou absolutamente cansado de literatura [...]. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro”.<sup>180</sup> Mas antes disso, ela teria dito que “escrever é procurar”.<sup>181</sup> Talvez ela procurasse a *palavra no escuro*: em meio às longas noites de insônia, aos dias sem repouso e sempre diante da exigência da escrita.

A partir de tais indicativos, indago-me sobre qual lugar a literatura ocupava para Clarice ou para sua obra? Para refletir sobre isso, retomo, aqui, uma importante passagem trabalhada por Lucia Castello Branco no livro *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Ao colocar lado a lado dois fragmentos, de Maria Gabriela Llansol e do poeta Mallarmé, “que anunciam pontos-limite de uma experiência da escrita”<sup>182</sup> e sustentam a construção de um pensamento (argumento) nesse livro, a autora propõe averiguar a aparente contradição entre esses dois pensamentos. Recorto tais excertos a fim de prosseguir nessa discussão. Primeiramente, lê-se em Llansol: “Não há literatura. Quando se escreve, só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”<sup>183</sup> Em

<sup>178</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 104.

<sup>179</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 69.

<sup>180</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 70.

<sup>181</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 29.

<sup>182</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 23.

<sup>183</sup> LLANSOL. *Um falcão no punho: diário I*, p. 52.

seguida, lê-se em Mallarmé: “Sim, que a literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo.”<sup>184</sup>

Há, ainda, durante a reflexão dessas proposições, através de um “movimento de torção”,<sup>185</sup> como proposto pela autora, no qual as noções de *literatura*, de *real* e de *existência* vacilam, o recorte de um terceiro fragmento d’*O Livro por vir*, de Maurice Blanchot: “Para onde vai a literatura?”<sup>186</sup> Ao que ele responde também com espanto: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”.<sup>187</sup>

Quem sabe se a literatura existiria (apareceria) justamente naquilo que dela desaparece — nas letras. Afinal, serão estas a constituírem ramos de escrita que sulcam uma via que não afluirá no literário como uma “acomodação de restos”,<sup>188</sup> mas, sim, no próprio sulco, nessa marca em desaparecimento.

Por um lado, diria, então, que há um campo da literatura que abriga os *litteratos de fraque e cartola*: aqueles que escrevem histórias *com os fatos necessários a uma história* e que começam e terminam, sem nenhuma surpresa, na calma do reino do “era uma vez”; histórias nas quais não há voos vertiginosos acompanhados de *cantos de aleluia* e expressões de espanto, *Meu Deus*; histórias que se contam sem ser atravessado ou possuído pela escrita. Por outro lado, é possível pensar que essa literatura, quando é feita pelos *apaixonados*, aqueles *que têm magia*, aqueles que com ardor são tomados pela força de um chamado, possa acontecer “uma dissolução do próprio literário”.<sup>189</sup> Nesse movimento, “a literatura caminha rumo ao desaparecimento”, não mais existe, mas “re-existe” (e/ou resiste),<sup>190</sup> quem sabe, como proferiu Lacan, como uma “litureterra”,<sup>191</sup> ou ainda, no indicativo de Llansol, como

---

<sup>184</sup> MALLARMÉ citado por BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 321.

<sup>185</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 24.

<sup>186</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 285.

<sup>187</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 285.

<sup>188</sup> LACAN. Lição sobre *Litureterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 106.

<sup>189</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 72.

<sup>190</sup> Lúcia Castello Branco, no texto “O desejo da escrita”, a partir da leitura de alguns fragmentos das obras de Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e Marguerite Duras, observará que nos textos dessas escritoras o conceito de literatura é isolado para dar espaço aos conceitos de escrita/escritura. Diante dessa “dissolução do literário”, o texto não constituiria mais um sentido, mas diversos sentidos o percorreriam, de modo que “o conceito de Literatura torna-se insuficiente para comportar essa travessia da escrita que termina por desembocar na escritura”. (BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 72). Aqui, essa dissolução será pensada a partir de uma “re-existência” (e/ou resistência) da literatura, sustentada pelo posicionamento de recusa de Clarice em ser considerada intelectual e/ou escritora e, também, pela seguinte frase de Llansol: “Seja como for, eu não invento a escrita. Como eles (os escritores) também não inventarão. Eu re-nasço dela e, escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de existência.” (LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 211).

<sup>191</sup> Refiro-me, aqui, ao seguinte comentário de Lacan: “a literatura talvez esteja virando litureterra”. (LACAN. Lição sobre *Litureterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 111).

aquela que irá “abrir caminho a outros”. A literatura “re-existe” na inspiração que dita ideias, no corpo escrevente que modela frases, naquilo que resta na página *só* — a letra.

Nessa solidão, na qual se tecem as palavras e que faz “re-existir” aquilo que seria a literatura, não existem textos, como indica Roland Barthes, legíveis (aqueles que não poderiam ser reescritos) e nem escriptíveis (aqueles que se lê com dificuldade, exceto se forem transferidos completamente a um regime de leitura). Na “re-existência” da literatura, abrir-se-ia uma “terceira entidade textual”:

existe talvez uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como o *receptível*. O *receptível* seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função — visivelmente assumida por seu escriptor — seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado, armado por um pensamento do *impublicável*, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o *recebo*, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática.<sup>192</sup>

Diante desse texto ilegível, ardente e que enigmaticamente desorganiza, a literatura só poderia rumar passos ao desaparecimento; ela só poderia “re-existir” ou não seria possível escutar o chamado; ou se deixar tocar pelas fagulhas que saltam de um texto feito com ardor. Faz-se necessária a “re-existência”, para que, em um gesto de recebimento, passos de leitura se arrisquem.

Se a literatura “re-existe”, ela resta *só* e (a)colhida nessa “terceira entidade textual”. Para alcançar esse espaço ternário, Clarice precisou fazer uma travessia: da solidão da página em branco; da espera por aquilo que era ditado; do nascimento da palavra. Dessa solidão da escrita “só sabem aqueles que, despossuídos da literatura e do desejo da literatura, foram por ela, um dia, habitados”.<sup>193</sup> Sim, despossuídos da literatura e possuídos pela escrita, pela letra. Talvez era o que restava a ela diante de um silêncio solitário: fiar de um ponto a outro, letra a letra, as dobras da palavra e do texto. Ela escreve e, na equidistância dos pontos traçados por seu texto, almeja o inalcançável: entre um traço e outro, entre o começo e o final, o meio — o centro. Vislumbra-se, no infinito das constelações<sup>194</sup> de letras, um “ponto que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”.<sup>195</sup> Esse lugar “onde o infinito do céu está presente em cada estrela, e onde a infinidade de estrelas não estorva, mas torna sensível a

---

<sup>192</sup> BARTHES. Legível, scriptível e mais além. In: \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 135.

<sup>193</sup> BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 73.

<sup>194</sup> Sobre isso, ver ROSA. *Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro*.

<sup>195</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 51.

liberdade da extensão infinitamente vazia”.<sup>196</sup> Olhar o céu em busca desse centro é procurar onde se lança, na agulha da escrita, um fio da palavra.

“Olhando para o céu fiquei tonta de mim mesma”,<sup>197</sup> ela escrevera certa vez. Quem sabe se Clarice aprendera, desde cedo, que as palavras apareceriam como as estrelas, constituindo constelações. Quem sabe se ela aprendera que “pela límpida abstração de estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar”.<sup>198</sup> Quem sabe ainda se ela aprendera que, desse rastro incandescente, como o de uma estrela cadente que cruza o céu, restaria um traço. E, nesse instante de *des-astre*,<sup>199</sup> dessa queda vertiginosa de um astro, um fragmento seria (a)notado e rolaria para a superfície do papel.

#### IV - A ruína – do corpo-pensamento

Em pedaços de papel, Clarice anota: as palavras que nascem de um momento de inspiração; aquilo que passa rápido como uma estrela cadente; os rastros deixados em cintilação pelo seu pensamento. As anotações buscam traduzir o instante de fulgor, elas nascem entre meios, do *instante-já* da palavra e da “magia” da escrita. Mas será que diante desse movimento mágico de composição, diante da infinitude, haveria um ponto de começo para essas notas? Qual seria o ponto de partida, para que Clarice Lispector começasse a tecer a sua escrita?

Talvez, o ponto de partida, fosse o próprio meio...

Clarice escrevia textos inacabados, sem início nem fim, ao começar seus livros não pelo começo, mas, sim, pelo meio. Nesse movimento, ela anotava o que o pensamento captava, sem a preocupação de que isso fosse propriamente um início. Um começo pelo meio, ou um meio-começo, que se escreve de fragmentos (re)colhidos para a página em branco. Sobre isso, ela dizia: “Deus me livre começar a escrever um livro de primeira linha. Eu vou

---

<sup>196</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 87.

<sup>197</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 367.

<sup>198</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

<sup>199</sup> No livro *L'écriture du désastre*, Blanchot trabalha com a ideia da escritura próxima do fragmento, “o fragmento é a própria escritura do desastre, ou o desastre é o limite da escritura”. (BARBOSA. Texto sem porvir. In: BRANCO; \_\_\_\_\_. SILVA (Org.). *Maurice Blanchot*, p. 119). Como observa também Emmanuel Lévinas, desastre “não significa nem morte nem infelicidade, mas, como se o ser se separasse da sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, de toda existência cosmológica, um *dés-astre*”. (LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 42).

juntando notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio.”<sup>200</sup>

A primeira linha se perde diante dos fragmentos espalhados. Parte-se do descontínuo. Nessa desordem das palavras, a linearidade de uma história com começo, meio e fim, não se escreve. O que importa é o que se risca entre uma palavra e outra, em meio às linhas dispersas. Essa linha que acompanha um ponto, esse “ponto de furo”<sup>201</sup> que leva ao infinito, um infinito para o qual letras voam rumo ao silêncio de um horizonte aberto.

Partir daquilo que é partido ou pelo meio, é também, partir de uma linha da chama, da ardência, “uma linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia”.<sup>202</sup> Nesse percurso se é lançado em direção a um espaço intersticial e a uma fenda que se abre entre dois pontos:

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.<sup>203</sup>

No intervalo que se abre há um “ponto de furo” que “corta uma superfície”.<sup>204</sup> Deste ponto que indica o meio, esboça-se uma linha contínua na qual se (a)rrisca um: um fato,

---

<sup>200</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 69.

<sup>201</sup> No texto “Palavra em ponto de p”, Lucia Castello Branco pensa esse meio do começo do texto de Clarice Lispector como um ponto, mas não um ponto final e, sim, um “ponto de furo”. Este ponto infinito leva Lucia para outra superfície ilegível: os bordados feitos por Arthur de Bispo do Rosário. “Louco assumido”, interno da Colônia Juliano Moreira, onde passou grande parte da vida, “dedicou-se, sob as ordens de Deus, a sua reconstrução do mundo, através de um trabalho em artes plásticas em que se faz evidente o extenuante exercício com o significante, com a grafia e com a letra: com a escrita em seu ponto de furo”. (BRANCO. Palavra em ponto de p. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Coisa de Louco*, p. 34-35). Bispo bordava “pequenas imagens e palavras, ou pequenas imagens recobertas por linhas e palavras, coisas ordinárias do mundo cotidiano que ele renomeava, redefinia, relançava, a ponto de dicionário. Sobre uma telha recoberta de linha azul, escrevia: ‘telha — cobre vossa moradia’. Sobre um pedaço de muro coberto de cacos de vidro, escreveu: ‘Assim eu devo construir o muro que fica no fundo de minha casa’”. E desse modo, a escrita se fiava em seu ponto de furo. (BRANCO. Palavra em ponto de p. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Coisa de Louco*, p. 34-35). Pode-se aproximar esse ponto de furo, de infinitude, da topologia construída por Lacan através do modelo do “nó de borromeu”. Neste, Lacan pensa os registros do imaginário, simbólico e real, como enodados, constituindo um círculo. Isto o leva a concluir que: “supor a consistência de qualquer uma destas três funções — simbólico, imaginário e real — como fazendo um círculo supõe um furo”. (LACAN. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, p. 24). Dessa forma, a construção de um enodamento desses três registros “resulta de uma consistência que só é afetada pelo imaginário, de um furo fundamental proveniente do simbólico, e de uma ex-sistência que, por sua vez, pertence ao real”. (LACAN. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, p. 36). Nesse sentido, o nó, o furo, a ex-sistência do real poderiam culminar naquilo que “não cessa de não se escrever” ou o ponto de furo (imaginário) do real na escrita.

<sup>202</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 97.

<sup>203</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 97.

<sup>204</sup> Refiro-me ao seguinte excerto de Lacan: “O que corta uma linha é o ponto. Como o ponto tem zero dimensão, a linha será definida como tendo uma. Como o que a linha corta é uma superfície, a superfície será definida como tendo duas. Como o que a superfície corta é o espaço, o espaço será três. [...] espaço como um corte, e que

um espaço, uma linha ardente — um meio que é feito de silêncio e solidão. Na busca em alcançar esse espaço deslocado, o corpo escrevente de Clarice margeava as letras, pouco a pouco, num risco sem saída.

O lugar do extravio ignora a linha reta; nele não se vai de um ponto a outro; não se parte daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a caminhada. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir.<sup>205</sup>

No lugar da linha-risco que “ignora a linha reta”, recomeça-se sempre, porque não há saída, mas uma “má infinidade”. Nesse movimento, volta-se “sempre sem nunca ter partido”. Entre esses intervalos, a escrita de Clarice se faz de começos interrompidos, recomeços por vir, disso que “não cessa de não se escrever”. Portanto, se começar pelo meio, por esse “ponto de furo”, era de onde ela tentava partir, o início ou o fim não seriam interessantes, “o interessante é o meio. [...] Recomeça-se pelo meio”.<sup>206</sup>

Enquanto os recomeços se dão, na infinitude do tempo e do espaço, busca-se por aquilo que é impossível de ser encontrado, mas, ao mesmo tempo, é pelo vislumbre desse inacessível que as palavras se escrevem. Ela seguia, então, em uma busca penosa: escavando as superfícies com as próprias “mãos que são grossas e cheias de palavras”.<sup>207</sup> Nesse movimento, os traços tentavam atingir um lugar de claridade intensa, de branco inominável, do número zero:

Quero pintar uma tela branca. Como se faz? É a coisa mais difícil do mundo. A nudez. O número zero. Como atingi-los? Só chegando, suponho, ao núcleo último da pessoa. Estou tentando abrir um túnel na rocha bruta. Eu sei, sei que é penoso. Mas qual é a busca que em si mesma não traga sua pena?<sup>208</sup>

Quem sabe se, nesse núcleo último — o centro —, imaginariamente, não restariam as ruínas do que se dispersou no tempo e no espaço, o que sobrou dessa claridade fulgurante, o incontável das coisas — o zero. O traço procura esse lugar de branco inominável e a escrita se arrisca nessa busca. Portanto, será isso que está fora do alcance que atrairá as

---

faz furo, quer dizer, separa um interior de um exterior”. (LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 165-166).

<sup>205</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 137.

<sup>206</sup> DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 52.

<sup>207</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 158.

<sup>208</sup> LISPECTOR citada por BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 14.

notas dispersas de Clarice pelo espaço fragmentário da obra. Sobre esse centro, ou esse ponto central,<sup>209</sup> Blanchot escreve:

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo, também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido.<sup>210</sup>

Nesse sentido, como observa Vania Baeta Andrade, a “literatura seria fatalmente desviada por um movimento fascinante que a faz dobrar-se infinitamente em torno de um centro, sempre deslocado”.<sup>211</sup> Nesse sentido, o livro fragmentário é atraído por um centro e este se desloca e, por isso, tornar-se-á sempre “mais central, mais esquivo, mais imperioso”. Ainda que se escreva em busca desse centro, atingi-lo será sempre ilusório. Quando se olha, ao longe, ele parece estar lá, mas a distância não diminui, pois quando se aproxima está sempre a desaparecer, como uma miragem ao longe, um devaneio. O centro existe, mesmo ilusoriamente, porque a obra o faz existir. Creio que esse meio pode ser pensado em um duplo movimento na escrita de Clarice: um primeiro, no qual a escrita começa pelo meio e, um segundo, no qual ela buscava com a escrita atingir um meio. Afinal, se ela tentava circunscrever esse centro através de suas notas, estas poderiam ser uma tentativa de captar algo desse “ponto central”.

As notas eram imprescindíveis para que o corpo do texto de Clarice ganhasse contorno. Ela (a)notava em seus papéis soltos o mundo, a paisagem que se desenhava ao seu redor e as impressões de afetos que a perpassavam. As anotações faziam parte do seu “método” de composição do texto e ela as fazia a qualquer hora do dia ou da noite. Sobre isso, ressoa da voz dela:

Quatro e meia, cinco horas eu acordo. Fico fumando, tomando café, sozinha sem nenhuma interferência. Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente.<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> O ponto central seria aquele no qual a realização da linguagem coincide com seu desaparecimento — o incessante, o interminável. Esse ponto representa a própria ambiguidade que aproxima aquilo que a obra realiza, o que ela afirma (a própria presença da obra), de um aquém, aquilo que jamais começa, o sem saída, o que se torna preocupação por ser busca sem fim. Portanto, centro, concentração da ambiguidade, pois “só a obra, se caminhamos para esse ponto pelo movimento e poder da obra, só a plena realização da obra o torna possível, em última instância”. (BLANCHOT. *O espaço Literário*, p. 39).

<sup>210</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 7.

<sup>211</sup> ANDRADE. De uma morte sem fim. In: BRANCO; BARBOSA; SILVA (Org.). *Maurice Blanchot*, p. 74.

<sup>212</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 177-178.

Aquilo que podia se escrever entre o silêncio de uma xícara de café e um cigarro, da passagem da noite ao raiar do dia. Não havia um lugar específico para anotar, já que a escrita era vinda desse impulso nada previsível. A frase nascia quando menos se esperava, daquilo que menos se esperava ou, ainda, como ela costumava dizer, da própria espera: “Às vezes pensam que eu não estou fazendo nada. Estou sentada numa cadeira e fico. Nem eu mesma sei que estou fazendo alguma coisa. De repente vem uma frase...”<sup>213</sup> O trabalho de Clarice vinha do inesperado: “o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros”.<sup>214</sup>

Talões de cheque, lenços de papel, envelopes — superfícies que (a)colheriam as palavras. Esses papéis soltos podem ser pensados como o bloco de notas ou o caderno — lugares para os quais o texto captaria o *instante-já* das palavras —, pois “o caderno não é o escrevente do texto mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre”.<sup>215</sup> Esse lugar, tão precioso, de páginas descontínuas, abrigaria os primeiros sopros, silêncios e traços — marcas daquilo que poderia, um dia, tornar-se o livro.

A tentativa de anotar seria uma maneira de “captar a realidade íntima das coisas e a magia do instante”.<sup>216</sup> Mas para que algo seja (re)colhido disso que atravessa o corpo escrevente “é fundamental que a mão se meta no pensamento”.<sup>217</sup> Nesse gesto, o corpo, diante da própria solidão e do silêncio da página em branco, encontrará uma forma da escrita nascer. Foi assim que Clarice diz ter descoberto seu próprio “método”:

Eu tive que descobrir meu método sozinha. [...] 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 é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, quando eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã seguinte no papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de tudo aquilo que me ocorria.<sup>218</sup>

A frase já vem feita, nasce. Sobre isso, lampeja para minha memória, um fragmento escrito por Clarice, cujo nome é “inspiração”. Neste breve texto, ela conta a história de uma mulher que acreditava não poder ser uma escritora, pois era *muito resumida*.

---

<sup>213</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 138.

<sup>214</sup> BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 82.

<sup>215</sup> LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 12.

<sup>216</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 121.

<sup>217</sup> LLANSOL. *A beira do rio da escrita*. In: \_\_\_\_\_; JOAQUIM; BARRENTO; SANTOS. (Jade — cadernos llansolianos 1), p. 17.

<sup>218</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 130.

Mas um dia, houve o inesperado, a inspiração passou por ela e aquilo que lampejou foi anotado em um “caderno de despesas”. “Só algumas palavras, ela era resumida.”<sup>219</sup> Passado um tempo, numa tarde, em um repente, lembrou-se das frases que havia escrito. Decide procurar o antigo caderno para o qual haviam corrido as palavras. Procura os papéis por entre as cartas, em caixas de sapato, mas tamanho é o seu sufoco por não achá-lo. Encontrar essas palavras escritas era importante, pois “agora era mais do que o caderno de despesas, procurava o que a inspiração lhe ditara”.<sup>220</sup> Diante do caderno perdido, resta a lembrança das palavras escritas e a humilde conclusão: “— Quando eu era mais moça, eu escrevia.”<sup>221</sup>

Sim, aquilo que a inspiração dita e que se escreve, em uma superfície, é precioso, talvez por isso, a mulher tenha se inquietado ao se deparar com a ausência do “caderno de despesas”. A inspiração e a anotação se enlaçam: como fios de um mesmo ponto, convergindo para o mesmo centro. Pois se não houvesse a inspiração para ditar coisas, as notas não se dariam e se não houvesse as anotações, *o sopro da palavra* se dispersaria na imensidão do espaço. Desse modo, os papéis ou o livro seriam guardiões dessas palavras preciosas. Por isso, cada coisa que perpassava Clarice, em cada instante, era transformada em nota. Sobre isso, ela escreve: “cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la”,<sup>222</sup> pois “cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. [...] Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido”.<sup>223</sup>

Anotar, como o apontou Roland Barthes,<sup>224</sup> seria um trabalho de fazer a escritura com o instante. Esse trabalho será o que torna possível “escrever o presente anotando-o — à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta)”.<sup>225</sup> A anotação, além de um método, é também uma forma de “capturar uma lasca do presente”,<sup>226</sup> uma tentativa de colher esses fragmentos que vislumbram desabar sobre a página. Sobre essa prática de anotar, escreve Barthes:

---

<sup>219</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 287.

<sup>220</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 287.

<sup>221</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 287.

<sup>222</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

<sup>223</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

<sup>224</sup> Na *Preparação do Romance Volume I*, Roland Barthes, ao tratar da questão da anotação e do romance, se pergunta como seria possível passar da anotação, da nota, ao romance, do descontínuo ao fluxo? Ou seja, como “conceber um romance por fragmentos, um romance fragmento”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 38). A fim de desenvolver essa questão, Barthes dialoga com o Haikai (forma de poesia japonesa cuja estrutura é composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas e que costumam fazer referência às estações do ano ou à natureza). Desse modo, o Haikai, em sua brevidade, seria uma maneira exemplar de anotação do presente.

<sup>225</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 36-37.

<sup>226</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 185.

Por um lado, a *Anotação*, a prática de “anotar”: *notatio*. Em que nível ela se situa? Nível do “real” (o que escolher), nível do “dizer” (que forma, que produto dar à *Notatio*?) O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida — que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto — e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.). A Anotação: intersecção *problemática*? Sim: é o problema do realismo que é colocado pela anotação.<sup>227</sup>

No instante em que passam, os fragmentos deslizam pelos espaços e em um “gesto sagrado”, marcam os lugares por onde passam. Essas notas podem constituir longas histórias ou breves versos, como um haicai. Recorto do livro de Barthes alguns exemplos dessas breves anotações (Hacais):

A alvorada: *A alvorada do dia*  
*Sobre a ponta da folha cevada*  
*A geada da primavera*  
(Issa)

Meio dia: *Campânulas resplandecentes de*  
*meio dia*  
*Chamas*  
*Entre os pedregulhos*  
(Issa Coyaud)

Noite: *Os prados estão brumosos*  
*As águas silenciam*  
*É a noite*  
(Buson, Munier).<sup>228</sup>

Desse modo, se as folhas soltas guardam marcas daquilo que um dia será o livro, há dois lugares, pelos quais a escrita ou, ainda, os traços se abrigarão: as notas (o álbum) e a concatenação dos fragmentos (o livro).

As páginas soltas seriam, como indica Barthes, uma espécie de álbum, ao passo que o livro representa uma unidade — lugar no qual se reúnem os fragmentos (re)colhidos. Haverá, então, uma afluência entre esses dois lugares, pois a junção de notas, de palavras dispersas, “forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o álbum, por seu designo virtual, já é o Livro”.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 37.

<sup>228</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 85.

<sup>229</sup> BARTHES. *A preparação do romance II*: a obra como vontade, p. 132.

O “Álbum repousa sobre a anotação”,<sup>230</sup> já que ele é fruto daquilo que é escrito desordenadamente. E mesmo que essas partes busquem abrigo em uma unidade, “uma espécie de pulsão nos leva a espedaçar o Livro, a fazer dele, uma renda”.<sup>231</sup> Desse modo, se a anotação é o fragmento, se o fragmento é o descontínuo e o descontínuo pode se tecer como uma renda, o futuro do livro será se fazer em ruínas.

O Livro de fato está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas: é como um torrão de açúcar derretido na água: certas partes se achatam, outras permanecem de pé, certas, cristalinas, puras e cristalinas, puras e brilhantes. É o que se chama de relevo cárstico (em geografia). O que resta do livro é a citação: o fragmento, o relevo que é transportado *alhures*. [...] O que vive em nós do Livro, é o álbum: o Álbum é o *gérmen*; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*.<sup>232</sup>

O Álbum é o *gérmen*, a semente que dará origem ao livro e este, por sua vez, é fruto da dispersão dos fragmentos. Afinal, o livro se faz de destroços das palavras, ou seja, ele só se tornará o que é se houverem sementes (notas) que deem vida ao mesmo. O destino de um livro poderá ser o de se decompor em ruínas, em restos, pois se ele é o que resta do álbum, se constituirá enquanto desconstituído, formar-se-á de notas dispersas. O livro se comporá desse “relevo cárstico”,<sup>233</sup> de páginas escritas pela própria erosão e que se apresentam nas saliências das marcas deixadas pelo escoamento dos fragmentos.

Esse era o trabalho de Clarice: escutar o que vinha da inspiração, anotar, compor o livro com fragmentos — com destroços de palavras. Como ela indicava: “Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.”<sup>234</sup> O livro, feito de ruínas, é relevo, é sulcagem das letras no papel, é lugar por onde um fluxo de palavras se move.

É como água que flui; água que corre; água que cai.

É água, sim. É *Água viva*.

---

<sup>230</sup> BARTHES. *A preparação do romance II*: a obra como vontade, p. 127.

<sup>231</sup> BARTHES. *A preparação do romance II*: a obra como vontade, p. 134.

<sup>232</sup> BARTHES. *A preparação do romance II*: a obra como vontade, p. 133-134.

<sup>233</sup> Sobre isso, ver CARSTE. “Terreno formado pela corrosão de rochas calcárias, caracterizado por leitos subterrâneos, cavernas, dolinas, grutas etc.” (HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*).

<sup>234</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

## **Segundo Caminho**

*Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia,  
convulsão da linguagem. Transmito-te não uma  
história mas apenas palavras que vivem do som.  
Digo-te assim: “Tronco luxurioso”. E banho-me  
nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na  
terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras  
soltas que são em si mesmas um dardo livre:  
“selvagens, bárbaros, nobres decadentes e  
marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala.  
(Clarice Lispector)*

## Prosseguir

Outro tempo se lançava na curva da escrita. Do caminho percorrido, um fio denso da palavra fora atravessado — como se atravessasse quase metade de uma vida. Prosseguia. Aquele “espaço desértico e labiríntico” era silencioso. Mas havia um som que quebrava o silêncio daquele tempo: *Água* corrente que emanava da leitura. Decidiu sustentar o corpo escrevente e “ler a energia” que provinha dessa *Água* que, em fluxo, soprava vida. Aspirou o ar. Retomou o fôlego.

### I - *Água viva*

Respiro. Prossigo.

No caminho que continua se abrindo, entre o que corre do tempo e o que resta dos instantes percorridos, há um fluxo aquoso que brota de uma fonte. *Água viva*: fio que corre pelo branco das páginas, ao deixar um sulco pela superfície. Esse “fio de água”,<sup>235</sup> pensando no que escreve Maria Gabriela Llansol, em a *Restante vida*, guia meus passos de leitura e será sobre a história do movimento desse “líquido incolor, [...] essencial á vida”<sup>236</sup> que falarei, agora.

Há deslocamento em *Água viva*: a alteração dos títulos; os cortes que renunciam a alguns traços pessoais de Clarice; os fragmentos que correm pela margem do livro. Apesar de dar a impressão de ter sido escrito, por suas palavras de fluxo aquoso, “num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. Ela passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo”.<sup>237</sup> A primeira versão de *Água viva* foi publicada no ano de 1973, todavia, para que se entenda a história que percorre as águas do mesmo, será necessário voltar três anos antes — antes da *Água* se tornar *viva*.

A primeira versão extensa, que a princípio parecia ser definitiva, foi escrita por Clarice no ano de 1971. Esta versão, ainda um verso de um rascunho, intitulava-se *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Entretanto, o título não prevalece. Com a mudança “uma

---

<sup>235</sup> LLANSOL. *A restante vida*, p. 112-113.

<sup>236</sup> ÁGUA. In: FERREIRA. *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa, p. 26.

<sup>237</sup> BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 88.

peessoa fala o tempo todo”,<sup>238</sup> algo parece gritar e, nesse novo chamado, um *Objeto gritante*<sup>239</sup> espera nascer. Mas o devir desse objeto é tomado com inquietação, pois paira um desassossego em Clarice durante o processo de depuração do objeto-livro. Em uma carta, como resposta a sua decisão de não publicar o *Objeto gritante*,<sup>240</sup> ela escreve:

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 a uns meses eu trabalhe no *Objeto Gritante*.<sup>241</sup>

Trabalho de corte e redução, pois para a versão final ela teria eliminado mais de cem páginas.<sup>242</sup> A razão de Clarice cortar parte do que já havia sido escrito resultava de uma preocupação em eliminar os dados de caráter mais pessoal ou autobiográficos.<sup>243</sup> Na versão

---

<sup>238</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 67.

<sup>239</sup> Alexandrino E. Severino trabalha com a ideia de que as duas versões de *Água viva* constituiriam uma só, pois “embora a autora a considerasse pronta a ser publicada, a primeira versão é uma obra de transcrição”. (SEVERINO. As duas versões de *Água viva*. In: *Remate de Males*, p. 118). Desse modo, para Severino seria uma transcrição, na medida em que haveria, através dos cortes e recortes, uma reescrita do livro. No entanto, como ele ressalta, há uma eliminação de partes de caráter demasiado pessoal na passagem de *Objeto Gritante* para *Água viva*, ou seja, trata-se de um avançar da escrita rumo ao impessoal. No livro, *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice, Sônia Roncador trabalha com a ideia de que *Objeto Gritante* não seria mera transcrição, mas constituiria um “projeto independente abandonado”. Para tal, ela examina os aspectos desse manuscrito “abandonado”, a fim de pensar nas diferenças existentes entre *Objeto Gritante* e *Água viva*. Com relação a *Objeto Gritante*, Roncador afirma que se trata também de um relato pessoal da vida cotidiana de Clarice Lispector e que se assemelha à estrutura de suas crônicas, às quais Clarice chamava de “conversas informais”, ou, “brainstorms”. Segundo Roncador, esse “projeto abandonado” seria importante para os projetos elaborados posteriormente por Clarice Lispector nos anos 70. (RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice).

<sup>240</sup> A primeira versão intitulada em *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida foi entregue, em 1971, a Alexandrino A. Severino para que fosse traduzido para o inglês. Entretanto, Clarice Lispector interrompe o trabalho e escreve a carta, cujo trecho é citado acima, para esclarecer o motivo da interrupção.

<sup>241</sup> LISPECTOR citada por SEVERINO. As duas versões de *Água viva*. In: *Remate de Males*, p. 115.

<sup>242</sup> Teria sido necessária uma passagem, esse tempo que dista entre *Objeto Gritante* e *Água viva*, para que algo fosse se depurando, para que a passagem do pessoal ao impessoal fosse se escrevendo. “Das 151 páginas originais somente as primeiras cinquenta e as últimas três têm algo em comum. Cem páginas foram simplesmente eliminadas; ou por conterem passagens demasiado subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas.” (SEVERINO. As duas versões de *Água viva*. In: *Remate de Males*, p. 117). Das referências autobiográficas foram eliminadas, por exemplo, passagens que faziam alusão ao incêndio que lhe causou sérias queimaduras: “A mão enxertada por causa do incêndio”; ou a seu casamento e separação: “A grande dor de sua vida”.

<sup>243</sup> Sobre isso, é possível pensar sobre o desenvolvido por Lucia Castello Branco no texto “O sopro Clarice”. Neste texto, Lucia tratará, a partir dos livros *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida*, da passagem da “escrita de si” (o “si” tomado como a própria Clarice Lispector e por isso, uma escrita de caráter pessoal) à “escrita fora de si” (o “si” pensado no lugar o qual ocupa a própria escrita, para onde a mesma se lança, nesse caso, uma escrita fora da autobiografia, fora da vida de Clarice, escrita fora dela mesma, que se lança ao exterior) para a “escrita em si” (o desejo da escrita em si mesma). (BRANCO. O sopro Clarice. In: \_\_\_\_\_; BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 203). Cabe pensar, então, se na redução de *Objeto gritante* para *Água viva*, operaria essa passagem da “escrita de si” para a “escrita fora de si”, ao culminar na “escrita em si”. Ou seja, uma passagem do pessoal ao impessoal que lança aquela que escreve para fora de si e em direção à própria escrita. Sobre isso, ver também ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si*: uma leitura de *Objeto Gritante* e *Água viva* de Clarice Lispector. (Tese de doutorado).

final, esse corte aparece através da escrita de um movimento da “bio”,<sup>244</sup> de um vivo — “a vida em seu sentido mais visceral”.<sup>245</sup> Com a eliminação dessas páginas, o livro recebe outro título: *Água viva*. Sobre isso, ela profere:

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>246</sup>

*Água viva* pode ser pensado, então, como “água, mar, medusa, fogo, matéria viva escaldante, plasma plástico e cromático”<sup>247</sup> — água que, em sua ardência, borbulha na nascente de onde se origina. Do *Objeto Gritante* à *Água viva*, um salto, um estranhamento da própria Clarice diante desse trabalho de depuração. Sobre isso, ela enuncia: “*Água viva* talvez seja um trabalho novo e por isso estranho. Acho que foi um salto que eu dei. Há anos este livro existe em mim, todo vago, todo confuso. E, de repente, senti os trabalhos de parto.”<sup>248</sup> Da vaga confusão que a acompanhou por anos, do longo trabalho que se deu através de cortes, restariam os fragmentos recortados e a espera de que deles um livro nascesse.

Mas *Água viva* parecia tão vago e confuso que mesmo depois de “terminado”, Clarice ficou sem saber se o publicaria ou não. Em 1976, em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, José Salgueiro e Marina Colasanti, ela fala sobre o adiamento da publicação do livro, pois achava que era ruim “porque não tinha história, não tinha trama”.<sup>249</sup> Porém, quem sabe se, como “amantes nus que falam de coisas anódinas”,<sup>250</sup> nesse livro, a palavra se escreva e se faça existir sem importância útil, sem trama, apenas na urdidura de fios desencontrados. Quem sabe se era isso o que ela vislumbrava sem saber: “sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário”.<sup>251</sup>

*Água viva* não foi nomeado por Clarice de romance ou novela, mas de ficção. É um livro sem história, sem trama, sem personagens, narrado em uma primeira pessoa que se endereça a um “tu” desconhecido. Sobre isso, ela conta:

---

<sup>244</sup> Refiro-me, aqui, à frase de Clarice Lispector: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio.” (LISPECTOR. *Água viva*, p. 35).

<sup>245</sup> BRANCO. O sopro Clarice. In: \_\_\_\_\_; BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 210.

<sup>246</sup> LISPECTOR citada por GOTLIB. In: \_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 510-511.

<sup>247</sup> SÁ. *A escritura de Clarice Lispector*, p. 205.

<sup>248</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector (encontros)*, p. 81.

<sup>249</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector (encontros)*, p. 136.

<sup>250</sup> LLANSOL. Para que o romance não morra. In: \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1 — o encontro inesperado do diverso*, p. 118.

<sup>251</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

É ficção sim. Pois não me aconteceu nada em relação à personagem, além do fato de eu jamais ter sido pintora. Minha ambição era essa coisa quase impossível: captar o instante que passa. Para isso, quase nunca me referi ao passado ou ao futuro. Tinha que ser um livro, por assim dizer, do momento atual.<sup>252</sup>

Desse modo, não é uma história com começo, meio e fim que se deve “captar”, mas os instantes que escapam da página aberta e as palavras que correm pelas linhas fugazmente — como “os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem”.<sup>253</sup>

Além dessas mudanças pelas quais o livro passou, há outro ponto importante de sua composição. Do corte, passo ao recorte e deste à colagem. *Água viva* se construiu assim: através do recorte de fragmentos — ponto precioso para a leitura. Para compor esse livro Clarice se serviu da colagem de outros textos, como por exemplo, de “Fundo de Gaveta” (que compunha uma parte do livro *A Legião Estrangeira* e depois foi publicado com o título de *Para não esquecer*), de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e, por fim, *A descoberta do mundo* (composto por crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*).

Há, então, na operação desse livro o que poderia chamar, a princípio, de recorte e colagem. A seguir, recortarei três excertos escritos por Clarice, a fim de indicar como se dá o deslocamento dos fragmentos já escritos de outros textos para o livro *Água viva*.

Primeiramente, ela escreve “A pesca milagrosa” em *Para não esquecer*:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”.<sup>254</sup>

Algum tempo depois, um fragmento muito parecido, chamado “Escrever as entrelinhas”, reaparece em *A descoberta do mundo*:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente*.<sup>255</sup>

Por fim, este fragmento se reescreve em *Água viva*:

---

<sup>252</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 81.

<sup>253</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>254</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 24.

<sup>255</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 385-386.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.<sup>256</sup>

Esses três fragmentos que parecem similares, aparecem em três lugares diferentes (primeiro, na parte de “Fundo de gaveta” [1964] — publicado no Livro *A legião estrangeira* e que foi reeditado mais tarde em *Para não esquecer*; segundo, em uma crônica escrita para o J.B [1971] e presente em *A descoberta do mundo*; e, por último, em *Água viva*) e algumas mudanças se operam. A palavra “ler”, no primeiro trecho, em contraponto a palavra “escrever” no segundo trecho. Além de haver uma mudança nos sinais gráficos, pois a palavra distraidamente que aparece primeiro entre aspas, passa a se escrever através de uma letra inclinada (itálico).

Além de “fundo de gaveta” e a *Descoberta do mundo*, há um terceiro livro cujos fragmentos se deslocam para *Água viva*. Este primeiro excerto recorto de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável.<sup>257</sup>

E, novamente, o deslizamento do mesmo para *Água viva*:

Tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança de pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável.<sup>258</sup>

Diante do movimento de recorte e colagem desses excertos, pergunto-me, ao seguir os rastros deixados por Edgar César Nolasco, que “prática escritural”<sup>259</sup> é essa operada

---

<sup>256</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 21-22.

<sup>257</sup> LISPECTOR. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 135.

<sup>258</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 88.

<sup>259</sup> No livro *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, Edgar César Nolasco propõe que há na escrita de Clarice uma “prática escritural”. Para tal, ele examina minuciosamente os deslocamentos (cortes e colagem) dos fragmentos dos livros *Para não esquecer*, *A Descoberta do mundo* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* para o livro *Água viva*. Nolasco propõe, assim, que haveria uma “fragmentação escritural” em *Água viva* à medida que esse deslizar dos fragmentos comporia o “desenho escritural” do livro. Ou seja, “há relações ‘entre’ textos: um texto menor — um fragmento — relaciona-se com outro texto menor — outro fragmento —, e, assim, encaminham-se todos os fragmentos para a construção da escritura do livro que não se quer escrita nem

por Clarice Lispector que leva “um texto, ou um fragmento, de um lugar para outro lugar, para outro texto; às vezes, reescrevendo-o, outras vezes recopiando-o”<sup>260</sup>

As partes recortadas são fragmentos que se escrevem “distraidamente”, ao se descolarem e flutuarem pela superfície dos papéis. Nesse fluxo aquoso, nas ondulações espiraladas produzidas pelo movimento da escrita, as palavras correm e escorrem na dispersão dos espaços. Por meio desse escoamento, que se espraia por diferentes lugares, Clarice “intertextualiza seus próprios textos, entrelaçando ficção, crônicas, entrevistas, anotações soltas, revisitando a si mesma, e elaborando um processo narrativo que toma a forma (fluida) de um *corp’ a’ screver* de citações nômades e fugidias”.<sup>261</sup> Os fragmentos contam sem contar, “como se fosse, a todo tempo, começar uma história (um outro texto) ali mesma interrompida”.<sup>262</sup> Sem começo, sem final, uma história sempre por vir.

Anota, escreve, recorta, cola, reescreve. Esses gestos de recortar e colar circunscrevem um manuseio com o papel e com os traços — quem sabe, um “manejo da letra, do traço, onde o significante opera cortado da significação”.<sup>263</sup> As mãos se tornam tesouras que modelam aquilo que é recortado, linha a linha, traço a traço, letra a letra — gestos que refletem os efeitos de uma “prática do papel”.<sup>264</sup>

No movimento que circunscreve a “prática do papel”, dá-se o seguinte: escreve-se, lê-se algo desse já escrito e, então, reescreve-se, cita-se. Parece-me que nessa operação de leitura dos fragmentos, recorte e reescrita dos mesmos, acontecia algo que convergia com o ato de citar, pois a citação é aquela que une o ler e o escrever, ao representar uma primeira “prática com o papel”. A citação “é o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto

---

concluída”. (NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 199). Sobre tais relações intratextuais e intertextuais, Affonso Romano de Sant’Anna, formula, a partir do conto de Clarice Lispector “A quinta história”, o seguinte: “É intratextual quando se refere às ligações internas do texto. É intertextual quando se refere às ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro.” (SANT’ANNA. *O ritual Epifânico do texto*. In: \_\_\_\_\_; COLASANTI. *Com Clarice*, p. 124). Sobre isso, ver também ANDRADE. *A sucata da palavra: um estudo de Um sopro de vida*. (Dissertação de mestrado).

<sup>260</sup> NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 202.

<sup>261</sup> HELENA. *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector, p. 91.

<sup>262</sup> NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 216.

<sup>263</sup> HOLK. *As urgências do falasser*. Disponível em: <<http://www.enapol.com/pt/template.php?file=Las-Conversaciones-del-ENAPOL/Las-urgencias-del-parletre/Ana-Lucia-Lutterbach-Holck.html>>.

<sup>264</sup> Antoine Compagnon, no livro *O trabalho da citação*, trabalha com a seguinte frase: “o texto é a prática do papel”. (COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 12). Para ele “recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência, Freud via a origem do signo” (COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 11) — diz ao se referir ao “jogo do fort-da” desenvolvido por Freud no texto “Além do princípio do prazer”. Esse jogo infantil de recorte e colagem seria, então, “uma forma primitiva do jogo da porrinha — papel, tesoura, calhau”. Para Compagnon, “recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. [...] É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva [...] seria: o texto é a prática do papel”. (COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 11-12).

arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso”.<sup>265</sup>

No gesto de recorte e colagem das palavras, abrem-se aspas à espera de um fragmento por vir. Sobre isso, um dia, Clarice escrevera: “Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu. [...] quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim”.<sup>266</sup> Quem sabe se conservar aspas seria uma forma de deslizar com as palavras “que parecem ter sido pensadas por desconhecidos”.<sup>267</sup> Quem sabe se das aspas restasse uma leve dobradura que buscaria (re)colher os fragmentos que, em um fluxo, escoariam pelo rio da escrita. Quem sabe, ainda, essa prática deslize até chegar à letra. Da “prática escritural” à “prática do papel”; da “prática do papel” à “prática da letra” — aquela que, já dizia Lacan, “converge com o uso do inconsciente”.<sup>268</sup>

No texto de Clarice, construído de recortes/colagens, transpassado pela “prática da letra”, vê-se a operação de um movimento de dobramento. E, então, “o texto dobra, efeito de colagem”.<sup>269</sup> Em sua tese intitulada *Cor’p’oema Llansol*, Janaína Rocha de Paula, a fim de trabalhar a noção de transposição, na obra de Maria Gabriela Llansol, avança em um pensamento da dobra. Em gestos de leveza da dobradura, ela escreve:

Dobra: dobradura, marca de uma articulação leve, movimento, plissado. Dobrar não equivale a lançar-se a outro lugar. Dobrar equivale a abrir espaços no mesmo lugar, transpor e, assim, liberar, no oco da dobra, possibilidades inéditas. Além disso, nas dobras, redobras, dobras de dobras e desdobras, não se trata de conciliar os movimentos, os seus plissados. Elas são, então, um modo de lidar com isso — à maneira de um origami — que, mesmo dobrado, resta incompatível, irredutível. Nesse movimento, há algo que resiste, mas que se desloca, no exercício de transposição que se anuncia.<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 41.

<sup>266</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 30.

<sup>267</sup> LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 124.

<sup>268</sup> Aqui, refiro-me, primeiramente, à frase de Lacan escrita na homenagem a Marguerite Duras: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem.” (LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*, p. 200). E, também, ao projeto de pesquisa de pós-doutorado (CAPES-PNPD/FALE/UFMG) — “Palavra em ponto de dicionário: a prática da letra em trabalho de citação”, coordenado, em um primeiro momento, por Vania Baeta Andrade e, neste momento, por Janaína Rocha de Paula. Este projeto busca, através da colaboração de algumas “pessoas-verbetes”, construir um dicionário de Literatura e Psicanálise, por meio de recortes e colagens de citações que contemplem ambos os campos. O “mosaico de citações” buscará um ponto teórico que privilegie a noção de letra, de literalidade, de materialidade — o corpo da letra e suas vicissitudes, a letra pulsional. Participo deste projeto como colaboradora e sou responsável pelos verbetes: “ilegível”, “corte” e “língua”.

<sup>269</sup> LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências: diário III*, p. 66.

<sup>270</sup> PAULA. *Cor’p’oema Llansol*. (Tese de doutorado), p. 12.

Dobrar, transpor, deslocar, abrir caminhos pelas dobras do pensamento e da palavra. Talvez, nesse movimento de cortar e recortar, Clarice fizesse “dobras, redobras, dobras de dobras e desdobras”. E se, como indica Llansol, “escrever é amplificar pouco a pouco”,<sup>271</sup> quem sabe se, através das dobraduras, das letras que rolavam pelas páginas, em um movimento no qual o texto se dobrava sobre si mesmo, ela amplificasse, aos poucos, a sua escrita. Amplificar, recortar, colar:

Copiar. Copiar é um acto fundamental,  
Porque é fundamental que a mão se meta no pensamento,  
e é fundamental que a mão siga as linhas das paisagens, siga as linhas do percurso amoroso, siga as linhas do ensino. A cópia é uma forma de aprendizagem porque cola diretamente ao conhecimento.  
Mas trata-se aqui de uma cópia que evidentemente é como um tremeluzir sobre o que está escrito em primeiro lugar. Portanto, não é copiar de uma maneira exacta e rigorosa sobre o traçado que já está sendo elaborado, mas é uma espécie de enervamento, de tremeluzir, que deixa imensa brecha, passar conhecimento, eu diria, criar o conhecimento próprio de quem está copiando.<sup>272</sup>

Copiar para que “a mão se meta no pensamento”, mão que, nesse movimento, segue linhas: “da paisagem, do percurso amoroso, do ensino”. A cópia revela um método de aprendizagem, pois, ao copiar passagens, não se copia no rigor exato dos traços já escritos. Opera-se aí um enervamento, um tremeluzir de fragmentos. Na luz trêmula, os traços fulgem e fazem com que o caminho se abra, o pensamento se expanda e a escrita se amplifique. Talvez, nessa escrita da leitura, entre o aparecimento-desaparecimento, como o gesto de um pirilampo, um texto em apagamento possa ser lido/visto. Nos relances de instantes, leio em Clarice:

o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e *tremeluzente* como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.<sup>273</sup>

Em um fluxo de escrita, no *desespero das palavras*, ela buscava captar algo que a perpassasse a fim de transpor isso para o papel. Se o texto de Clarice se escreve e se copia num gesto de tremeluzir, talvez seja não somente em *um relance de olhar*, mas em um

---

<sup>271</sup> LLANSOL. *Um falcão no Punho*: diário I, p. 35.

<sup>272</sup> LLANSOL. *À beira do rio da escrita*. In: \_\_\_\_\_; JOAQUIM; BARRENTO; SANTOS. (Jade — cadernos llansolianos 1), p. 17.

<sup>273</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 16.

*instante-já*, em que algo se abre, que a letra, em sua ilegibilidade, dê-se a ver. Ou, quem sabe ainda, se for tomada uma distância do texto, como num voo sobre as letras, os sulcos da escrita possam ser avistados.

## II - O relevo – das letras

Ler o sulco. Ler as marcas deixadas por um fluxo de letras aquosas. Neste *instante-já*, *Água viva* começa a ganhar um contorno tremeluzente: como no revoar de pirilampos, pontos de luz, aos poucos, começam a fulgir. É preciso localizar um posicionamento de leitura para ver isso que acende e apaga entre os contornos das palavras — a verdade que “faísca como um pingente de lustre de cristal”,<sup>274</sup> “as mutações faiscantes”<sup>275</sup> que Clarice, caleidoscopicamente, registra. Afinal, como indica Blanchot, as palavras do escritor têm uma tripla existência: “existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez, desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo”.<sup>276</sup> Nesse sentido, do desaparecimento-aparecimento, segue o texto de Clarice, a fim de manter a “coisa-palavra”<sup>277</sup> prosseguindo.

Creio que tenha sido na direção daquilo que faísca pelas linhas, numa leitura “distraída”, que um achado precioso tenha acontecido. Num fragmento, (re)colhido em um *instante-já*, Clarice escreve sobre o voo, o texto invisível e a distância — três pontos que orientam a construção de um pensamento na leitura do texto clariceano. Nesse achado, vindo de *Água viva*, lê-se: “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.”<sup>278</sup>

Um texto que não pode ser visto de perto, pois, para que se avistem seus sulcos — lugar por onde correm as letras —, é preciso olhá-lo ao longe. Para pensar essa passagem do texto de Clarice, eis mais dois achados preciosos que apresento em dois momentos e que lançarão luz sob este fio que tece o pensamento.

---

<sup>274</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 45.

<sup>275</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

<sup>276</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 54.

<sup>277</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 65.

<sup>278</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 27.

Em um primeiro momento, leio em “Lituraterra” de Jacques Lacan, uma ideia que se aproxima do fragmento de Clarice:

E foi assim que me apareceu, irresistivelmente, numa circunstância a ser guardada na memória, isto é, entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado de planície siberiana, uma planície realmente desolada, no sentido próprio, de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, reflexos desse escoamento, que empurram para sombra aquilo que não reluz.<sup>279</sup>

E, em um segundo momento, leio em *Um falcão no Punho* de Maria Gabriela Llansol, palavras de dobramento:

Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma de esponja embebida ou, se se quiser, o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão. Se se tirasse uma fotografia aérea a um livro gigante, confundí-lo-íamos com a imagem circular de uma cidade que se defende.<sup>280</sup>

Há pontos de “co-incidência” nessas duas dobras e que se aproximam do excerto de Clarice *visto de um avião em alto voo*. A partir do primeiro fragmento de Lacan, lê-se a descrição de um relevo, um escoamento, que aparece quando se olha ao longe, quando se toma distância da coisa que se vê. Já no segundo momento, lê-se em Llansol a descrição das palavras (ou letras) como aquelas que podem ter a forma de “esponja embebida” ou “o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas”.

Para pensar o que essas passagens ensinam a ler, na dimensão da escrita e letra, para além dos significados, entre “escoamentos” e “reentrâncias”, será necessário refletir sobre as relações entre o que se escreve, o que se vê e o que se lê. Nesse sentido, cabe averiguar o que tais indicações, alinhavadas ao conceito de letra, tal como desenvolvido por Lacan, poderão abrir de caminhos na leitura do texto clariceano. A fim de avançar nesse pensamento, primeiramente, faço uma digressão em direção aos vestígios da letra (*lettre*) que atravessam a planície e o olhar distanciado de Lacan.

\*\*\*\*\*

---

<sup>279</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 113.

<sup>280</sup> LLANSOL. *Um falcão no Punho*: diário I, p. 126.

Aconteceu quando Lacan voltava de uma viagem ao Japão.<sup>281</sup> Do alto do avião, ao sobrevoar a planície siberiana, eis o surgimento de uma visão ideográfica. Primeiramente, é a partir das nuvens avistadas do avião que Lacan faz menção ao significante, ou seja, algo da ordem do semblante, que produz uma dimensão simbólica ao cobrir parte da planície. Mas Lacan observa, por entre as nuvens, o escoamento das águas, traço que marca, rasura a terra e se destaca no relevo. “Entre as nuvens, aparecem aluviões, um feixe de reflexos que criam um jogo de luzes e sombras sobre a planície.”<sup>282</sup> O que é revelado pela visão do escoamento na superfície são os sulcos, sinais ilegíveis, grãos, ou como indica Llansol: “reentrâncias deixadas pela erosão”. “Lituraterra” seria, então, “uma história de água: do alto de seu avião, atravessando o deserto da Sibéria, Lacan vê cursos d’água”.<sup>283</sup> Aqui, nestas linhas, ao atravessar o texto de *Água viva*, também é feito um voo sobre um curso d’água — a água que jorra desse livro.

Sobre o escoamento — ou o canal, como escreve Clarice —, que se abre na planície, em virtude do escoamento, Lacan escreve:

É um buquê. Compõe um buquê com o que distingi, noutra lugar, pelo traço primário e por aquilo que ele apaga. Eu o disse, na época, mas as pessoas sempre esquecem uma parte da coisa, eu o disse a propósito do traço unário: é pelo apagamento do traço que o sujeito é designado. Isso é marcado em dois tempos. É preciso, portanto, que se distinga aí a rasura.<sup>284</sup>

Rasura: risco, superfície desgastada, *litura*, *lituraterra*. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz a terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é produzir a metade com que o sujeito subsiste.”<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Sobre os efeitos da viagem de Lacan ao Japão e os vestígios deixados pela caligrafia chinesa, Eric Laurent escreve: “Lacan nos diz que está voltando do Japão, mas, como ele mesmo diz, está voltando de certa relação com a escrita. E ele está voltando também, bastante, da China. Naqueles anos, refletiu bem profundamente sobre o chinês. Sabemos — por meio de François Cheng e de sua entrevista publicada na revista *L’Âne*: magazine freudien n. 48 — que, entre 1969 e 1973, ele teve com Lacan conversas bem intensas, uma vez por semana, sobre os clássicos chineses, particularmente sobre três deles: LaoTsé, Mencius e Shit-t’ao [...]. Claramente, não é sem referência à pintura chinesa a leitura de Lacan da Sibéria como a de uma caligrafia, como um puro traço que opera sem indicar, sem significar o que há ali: nada de humano, nem um produto humano no horizonte, ou seja, em uma lixeira (o humano é, aqui, por excelência a lixeira, os dejetos, o que a China industrial produzirá como dejetos radioativos e que não deixam de ser uma marca). Isso evoca o início de *Fim de partida*, de Beckett: ‘nenhum traço de vida veloz, ponha um pouco de pó’. É a pura operação da letra efetuando-se”. (LAURENT. A carta roubada e o voo da letra. In: *Correios*, p. 75).

<sup>282</sup> SILVESTRETTI. Letra. In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 226.

<sup>283</sup> LAURENT. A carta roubada e o voo da letra. In: *Correios*, p. 63.

<sup>284</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, p. 113.

<sup>285</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, p. 113.

Se a letra é pensada como litoral, como aquela que desenha a borda entre dois campos heterogêneos — simbólico e real —, faz-se necessário que “se distinga aí a rasura”. Pois, se de um lado, há nuvens que, vistas como semblante, incluem-se no campo da forma, do fenômeno, podendo ser pensadas como uma metáfora do conjunto significante; de outro lado, há riachos e cursos d’água que sulcam a planície.

Nesse sentido, como observa Ram Mandil, nuvens e riachos não devem se confundir, “ainda que uma conjugação entre eles possa ser pensada, uma vez que a nuvem pode ser concebida como um dos lugares de onde os riachos derivam. Não se confundem porque há, entre eles, uma descontinuidade, representada pela precipitação”.<sup>286</sup> Há, entre eles uma ruptura, pois o que rompe do significante, representado pelas nuvens, fará chover e escoar algo na superfície da terra, ao produzir um traço desenhado pelas águas. E, assim, deixará à mostra rasuras, “ruptura, portanto do semblante que dissolve o que constituiria forma, fenômeno, meteor. [...] o que se evoca de gozo ao se romper o semblante, é isso que no real — aí está o ponto importante do real — se apresenta como ravinamento das águas”.<sup>287</sup>

Se há um ponto importante do real, se há um “ravinamento das águas”, se há uma leitura feita por Lacan, do alto do avião, da imagem da planície, cabe, aqui, perguntar de que lugar isso se lê: do ponto de vista da metáfora ou do ponto de vista da literalidade? N’*O seminário, livro 20*: mais, ainda, ao retomar “Lituraterra”, encontram-se duas possibilidades de leitura dos riachos: o traço metafórico da escrita e aquilo que se lê para além do efeito da chuva:

É o que eu disse num texto, certamente que não sem imperfeições, que chamei *Lituraterra. A nuvem da linguagem* — exprimi-me metaforicamente — *faz escrita*. Quem sabe se o fato de podermos ler esses riachos que eu olhava sobre a Sibéria, como traço metafórico da escrita, não está ligado — e notem que o *ligado* inclui o *lido* — a algo que vai além do efeito de chuva.<sup>288</sup>

Atenho-me a isso que vai além: além das nuvens, além do semblante, além do simbólico, além dos significantes e do campo metafórico, pois “mais além”, mais ainda, escreve-se a *litura pura*, o literal. Ao retornar para “Lituraterra”, encontro vestígios de letras para pensar essa segunda possibilidade de leitura. Deste texto, leio: “Para lituraterrar, eu mesmo, assinalo que aqui faço imagem no ravinamento, com certeza, mas nenhuma

---

<sup>286</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 52.

<sup>287</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, p. 114.

<sup>288</sup> LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 163.

metáfora: a escrita é esse ravinamento.”<sup>289</sup> Quem sabe se, “mais além” do efeito da chuva emerge aquilo que, fora do campo simbólico, fora do sentido, cria na superfície um sulco, uma litura — uma escrita, mas nenhuma metáfora, somente o relevo, o ravinamento.

\*\*\*\*\*

Sigo pela superfície das páginas do texto clariceano. Da leitura dos ravinamentos de *Água viva*, escrevo: canal que se avista ao longe; escrita efeito de um fluxo; livro que abriga as cifras do invisível daquela que é “inscrição aberta no dorso de uma pedra”.<sup>290</sup> Se, como indica Lacan, a marca da letra se lê na superfície, no ravinamento, as cifras do apagado precisam ser lidas também nesse nível: do traço que “cresta na superfície”.<sup>291</sup> Como ela indica: “Ouve apenas superficialmente o que digo”.<sup>292</sup>

Nesse sentido, o invisível,<sup>293</sup> aquilo que é cifrado e pode ser qualificado, algumas vezes, de misterioso, “não está só no que é oculto, no que é subliminar. O encontro com o mistério dá-se também, por exemplo, na própria superficialidade, no exterior visível”,<sup>294</sup> ou ainda, nesse visível que se apaga nas dobraduras da palavra. Tal como indica Llansol, através de um “traço contínuo”, “o texto dobra”, “o traço é apagado” e o sentido fica em suspenso.

\_\_\_\_\_ o irritante traço contínuo.  
É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera de dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo — tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber? O texto é limpo e por passar. Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado.<sup>295</sup>

<sup>289</sup> LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 116.

<sup>290</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 75.

<sup>291</sup> Refiro-me ao seguinte trecho de *Água viva*: “Eu, exposta às intempéries, eu, inscrição aberta no dorso de uma pedra, dentro dos largos espaços cronológicos legados pelo homem da pré-história. Sopra o vento quente das grandes extensões milenares e cresta a minha superfície.” (LISPECTOR. *Água viva*, p. 75).

<sup>292</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

<sup>293</sup> Cabe lembrar que “a letra tem essa função inicial de distinguir o significante linguístico do significante psicanalítico porque introduz o que é inerente à noção de letra: o efeito de cortar, apagar, desaparecer”. (RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 13). Portanto, “o que o inconsciente faz é inventar, cifrar, e não decifrar”. (RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 16). Além disso, em “Lituraterra”, “quando Lacan diz que a letra faz o limite entre o saber e o gozo, esse limite é letra pulsional; portanto, anterior ao inconsciente, mas ao mesmo tempo condição e horizonte do inconsciente”. (RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 15).

<sup>294</sup> SOUZA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p. 242.

<sup>295</sup> LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências: diário III*, p. 66.

Procurar pela marca do “raspar da borracha” nas letras, pode ser uma via de leitura, pois “ a primeira letra é sempre uma rasura: é pela rasura que a escritura começa”.<sup>296</sup> O ato de marcar, como indica Ruan Ritvo, traça algo que já existia “como um aluno que escreve coisas obscenas no quadro negro e imediatamente diz: ‘Fulano, apague ou risque’, e se ele apaga mal, podemos entrever aquilo que estava sob o que foi apagado”.<sup>297</sup> Mais ainda, como se o apagamento acontecesse em um papel todo em branco — onde não há nada. No entanto, é somente pelo ato de apagar que algo surge. Desse modo, “o risco cifra, o apagado cifra. [...] barrar e *borrar*, que seria apagar, ou rasurar — rasura antes do traço”.<sup>298</sup>

Para avançar na travessia da leitura, rumo ao traço sulcado pela *Água viva*, sigo o seguinte rastro-raspar das letras de Clarice. Após escrever sobre a distância, os canais e mares, ela continua:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: “Tronco luxurioso”. E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala.<sup>299</sup>

Nessa sequência, Clarice escreve sobre um texto composto por uma *onomatopéia, convulsão de linguagem*, feito de *palavras que vivem do som*. Em meio aos ruídos produzidos pelas letras soltas, não se propaga uma história nas linhas correntes, mas “o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano”.<sup>300</sup> A palavra se solta, vibra, repete.

Há o convite ao leitor: “Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.”<sup>301</sup> Ela segue, no ritmo da escrita, indicando um modo para se escutarem as notas de uma música ou, ainda, as notas de um texto: “Vejo que nunca te disse como escuto música — apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração.”<sup>302</sup>

Sigo por esse caminho: abro o livro e tento escutar a *eletricidade da vibração*. Nesse momento da leitura, procuro escutar a voz que se propaga nas linhas, há uma aproximação do texto por meio de uma leitura em voz alta. Escuto fragmentos que espriam

---

<sup>296</sup> Refiro-me à seguinte passagem: “El primer signo trazado sobre esta página constituye así una primera tachadura: la primera letra es siempre una tachadura: es por la tachadura que la escritura comienza.” (ANDRÉ. Posfácio: la escritura comienza donde el psicoanálisis termina. In: \_\_\_\_\_. *Flac*, p. 203).

<sup>297</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 17.

<sup>298</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 17.

<sup>299</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 27-28.

<sup>300</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

<sup>301</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

<sup>302</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

ondas/toques de letras. Deparo-me, nesse momento, com trechos indicativos de Clarice. Diante de um *tema atemático* que se desenrola, ela escreve:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio.<sup>303</sup>

E, mais adiante, escuto uma dobra deste fragmento:

Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.<sup>304</sup>

É preciso escutar o silêncio, pois o que ela fala nunca é o que ela fala. É preciso captar essa coisa que “escapa o tempo todo”<sup>305</sup> e ler a energia que emana dos traços de voz/silêncio de Clarice. Pois “em todo o caso, é sempre uma voz, «*vox significativa*», não a ordem significante, mas este *timbre do lugar onde um corpo se expõe e se profere*”.<sup>306</sup> Mas no caso todo, nem sempre o tom é somente a voz do escritor, há também “a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem”.<sup>307</sup>

Lá longe, à margem, escuto uma música, feita de voz e silêncio, cuja história não se contou.

### III - A desarmonia – uma língua

A leitura prossegue rumo à tonalidade de *Água viva*. Escuta-se, pois ela tem uma voz. Lê-se, pois é assim, em meio às “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”,<sup>308</sup> que ela se lança no exercício da escrita em um mundo sem ordem visível. Ela segue, dentro dos sonhos da noite, cantando a passagem do tempo. Ela, “a rainha dos medas

<sup>303</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 14-15.

<sup>304</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 30.

<sup>305</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 72.

<sup>306</sup> NANCY. *Corpus*, p. 27.

<sup>307</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

<sup>308</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

e dos persas”,<sup>309</sup> envolta pelas “névoas leitosas”,<sup>310</sup> respira, escreve e segue a voz do mundo em seu tom de escrita.

Do incontável que insiste nesse timbre, textualmente, retomo o começo, a epígrafe que abre *Água viva*. Em uma passagem de Michel Seuphor, lê-se o seguinte:

Tinha de 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 incomensuráveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.<sup>311</sup>

Nos reinos incomensuráveis, há um traço, um pensamento e uma pintura que, como a música, não conta história alguma.<sup>312</sup> O que se escreve é “o próprio passar do tempo, o pulsar dos instantes, palpitação que a cada lance ameaça — mas ‘ao mesmo tempo’ reassegura — o fio e a continuação do que se escreve”.<sup>313</sup> Assim correm os fios de *Água viva*: como numa música de câmara, em uma composição de “traços geométricos se inter cruzando no ar. [...] É modo de expressar o silêncio”.<sup>314</sup> O que ela escreve é de câmara. Dessa composição, feita de notas inapreensíveis, há um *atrás do pensamento* com fundo musical. “Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.”<sup>315</sup> Nesse ritmo, no qual o pensamento pulsa, ela sente latejar a prece que ainda não veio, está “pronta para o grande silêncio da morte”.<sup>316</sup>

Aquilo que lateja: a prece, o pensamento, a morte. O inter cruzamento silencioso das cifras no ar não circunscreve um tema fácil de abordar, pois os fatos, que poderiam contar a melodia de uma história, compõem-se no movimento de uma *ária cantabile*. Mas a música que ela escreve, não é *cantabile*, pois “que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato?”<sup>317</sup> Sem o tom da melodia e sem os fatos para contar uma história, ela escamoteia a harmonia das palavras:

---

<sup>309</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 24.

<sup>310</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 24.

<sup>311</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 7.

<sup>312</sup> Como observa Roberto Correa dos Santos sobre a epígrafe de Seuphor: “E tais — pintura e música — existem. As artes que são diretamente dirigidas aos órgãos dos sentidos (o olho, o ouvido) e cujos materiais primários (a tinta, a nota musical) são destituídos, pelo menos de imediato, de conteúdo, podem muito ‘naturalmente’ operar com o neutro — o *it*”. (SANTOS. *Na cavidade do rochedo: a pós filosofia de Clarice Lispector*, p. 39).

<sup>313</sup> PRADO JR. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de Males*, p. 22.

<sup>314</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 47.

<sup>315</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 46.

<sup>316</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 46.

<sup>317</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 81.

Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto — são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?<sup>318</sup>

Como decorar uma coisa de *escuridão tranquila*, de *raiz adormecida*, de odor sem perfume? Como reproduzir essa música tocada por cordas escuras que se entregam sem mentira nem fantasia? Decorar, reproduzir, traduzir. Diante da dificuldade de tradução dessa *coisa que não tem história*, sigo, com o ressoar dessas questões, escutando o quarteto abstrato *atrás do pensamento*.

As desequilibradas palavras feitas entre “acrobáticas e aéreas piruetas”,<sup>319</sup> transpõem o luxo de um silêncio. Há a menção a um “ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando”.<sup>320</sup> O que ela escreve “é música no ar”.<sup>321</sup> Das notas dessa composição, surge um movimento em *adagio*, um “largo afresco”, para ser lido com paz. Começa assim: “Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come.”<sup>322</sup>

Desse *adagio*, composto de signos e cifras, uma voz em contralto canta:

Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta. [...] Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em *adagio*. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar — canto fosco e negro. [...] E não vou roer unhas porque isto é um tranquilo *adagio*.<sup>323</sup>

O *canto fosco e negro* prossegue: a lua é cheia, “os relógios pararam, o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro”.<sup>324</sup> Eis que ela está ampla e o cântico é profundo, mas devagar vai crescendo, cada vez mais, crescendo. O que ela escreve é sério, “vai virar duro objeto imperecível”.<sup>325</sup> Mas antes disso, o *adagio* chega ao fim: “Almíscar pesado. Eis o

---

<sup>318</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 81.

<sup>319</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>320</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 37.

<sup>321</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 37.

<sup>322</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 42.

<sup>323</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

<sup>324</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

<sup>325</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

último acorde grave do *adaggio*. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza.”<sup>326</sup>

Das coisas que não se contam, em meio aos traços e cifras desarmônicas, encontro uma nota leve, na qual a narradora de *Água viva* escreve: “De vez em quando te darei uma leve história — ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.”<sup>327</sup> Apesar da escrita de *Água viva*, composta pelas notas de letras, não buscar por uma harmonia, há esse trecho e desdobramentos dele pela escrita, como no fragmento abaixo, no qual se escreve a seguinte sequência de palavras sonantes:

Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos — tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio.<sup>328</sup>

Neste trecho, percebe-se que há um tom mais próximo do *cantabile* — “uma assonância, uma rima”<sup>329</sup> — composto por enxames de insetos *nevoentos e pestilentos*, por *címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos*. O corpo incógnito escreve palavras com sentido auditivo<sup>330</sup> e uma “escritura em voz alta” se espria pelo ar. Sobre essa língua, (re)vestida pela “pátina das consoantes”, Roland Barthes escreve:

Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.<sup>331</sup>

---

<sup>326</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

<sup>327</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 33.

<sup>328</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 41.

<sup>329</sup> ANDRADE. Escrita e escuta de corpo inteiro: a língua de *Água viva*. In: *Aletria*, p. 180.

<sup>330</sup> Além do trecho citado acima, percebem-se outros fragmentos que seguem esse tom da assonância, recorto alguns deles: “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 sua sombra”. (LISPECTOR. *Água viva*, p. 11-12); “Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo”. (LISPECTOR. *Água viva*, p. 12); “Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras”. (LISPECTOR. *Água viva*, p. 15).

<sup>331</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 86.

Em *Água viva*, as palavras, atapetadas de pele, entoam notas do grão da garganta. O corpo e a língua se fundem na composição da “dura escritura”,<sup>332</sup> cujo sentido escapa, sempre. Portanto, mesmo que haja uma assonância que atravesse, de vez em quando, as notas desarmônicas, ainda assim, o que sustenta esse tom é articulação do corpo, da língua, não o sentido. Portanto, a sequência de tons, que poderiam sustentar uma história em *Água viva*, não se escreve, pois há uma antimelodia que compraz “com a harmonia difícil dos ásperos contrários”.<sup>333</sup>

A escrita segue o rumo das letras dissonantes: há a tensão do sol, há o silêncio, há a voz que canta fosco sob *ventos doentios*:

Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. [...] As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes. E o eclipse do sol causa terror secreto que no entanto anuncia um esplendor de coração. Ponho sobre os cabelos o diadema de bronze.<sup>334</sup>

*Inscrições cuneiformes quase ininteligíveis* se abrem pelas páginas. As notas, compostas no *atrás do pensamento*, seguem rumo ao tom incontável da escrita. A música de câmara continua tocando através do “sonso traço enviesado”.<sup>335</sup> Os fragmentos pulsam no “mais além” do sentido, pois se a melodia, também o chamado “*leit-motif*”, por vezes, a cansa, ela segue por outro caminho: “Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.”<sup>336</sup> Desse texto, transpassado por traços desarmônicos, um “grão da voz” canta e faz vibrar a língua.

No livro *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes escreve sobre a música e a linguagem, a música e espaço dela no qual “*uma língua encontra uma voz*. [...] O ‘grão da voz’, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música”.<sup>337</sup> Na continuidade da construção desse pensamento, Barthes propõe fazer uma dupla oposição entre o “feno-canto” e o “geno-canto”, que podem ser pensados pelo viés da melodia (*ária cantabile*) e da desarmonia dos traços geométricos:

---

<sup>332</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>333</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

<sup>334</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 41-42.

<sup>335</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 68.

<sup>336</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 66.

<sup>337</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 238.

O *feno-canto* [...] está a serviço da comunicação, da representação, da expressão. [...] O *geno-canto* é o volume da voz que canta e diz, o espaço onde as significações germinam “do interior da língua e em sua própria materialidade”; é um jogo significante estranho à comunicação, à representação (dos sentidos), à expressão; é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua — não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras: explora o trabalho de língua e a ele se identifica. É, palavra simples, mas que deve ser levada a sério: a *dicção* da língua.<sup>338</sup>

Entende-se, a partir da construção de Barthes, que, no “feno-canto”, não há o grão da voz, mas a harmonia das notas, a comunicação de uma mensagem; enquanto, no “geno-canto”, a língua vibra em sua materialidade, há um jogo estranho à comunicação — *jogo das ilhas no qual veem-se canais e mares*. E se ela entoia nas linhas escritas: “eu te escrevo com a minha voz”,<sup>339</sup> “o ‘grão da voz’ [...] define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). O canto deve falar, ou melhor, escrever, pois o que é produzido ao nível do geno-canto é, em suma, escritura”.<sup>340</sup>

Ao aproximar o pensamento de Barthes das cifras de Clarice, pensaria esse jogo de palavras desconexas, como a desarmonia dos fragmentos que escorrem pelo papel. Nesse movimento, opera-se com a palavra simples, a dicção da língua, a multiplicidade de sentidos — *uma chusma dissonante*: “E espero o apocalipse orgásmico. Uma chusma dissonante de insetos me rodeia, luz de lamparina acesa que sou. Exorbito-me então para ser. Sou em transe. Penetro no ar circundante.”<sup>341</sup>

O ar circunda os traços advindos do pensamento. O “grão da voz” compõe uma sinfonia com um línguar estranho à comunicação — língua de *Água viva*, língua daquela que escreve, língua clariceana. Nesse idioleto, ela conta: “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>342</sup> Mas como pensar esse *um tom* da escrita? Como escutar esse *um tom* que é também traço, que é também música de câmara, que é também uma língua?

No texto “Escrita e escuta de corpo inteiro: a língua de *Água viva*”, Maria das Graças Fonseca Andrade, a partir da noção lacaniana de língua (*lalangue*), investiga as relações entre linguagem, inconsciente e literatura que perpassam *Água viva*. Na construção de seu pensamento, a autora pensará a escrita deste livro como o “idiomaterno”, a música da língua que nos afeta.<sup>343</sup> Na tentativa de depurar um pouco mais essa ideia e abrir caminho

<sup>338</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 239-240.

<sup>339</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 40.

<sup>340</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 242.

<sup>341</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

<sup>342</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

<sup>343</sup> Sobre isso, ver ANDRADE. Escrita e escuta de corpo inteiro: a língua de *Água viva*. In: *Aletria*, p. 176.

rumo à língua da escrita de Clarice, sigo na direção apontada por esse texto. Faço, primeiramente, um breve recorte para pensar esse conceito lacaniano: *lalangue*.<sup>344</sup>

\*\*\*\*\*

No dia 04 de novembro de 1971, durante uma conferência realizada no hospital Sainte-Anne, a palavra *lalangue*<sup>345</sup> emerge de um lapso. No desenvolvimento de um pensamento, Lacan cita o *Vocabulário de Filosofia*, quando na verdade, queria se referir ao *Vocabulário de Psicanálise*. Transcrevo essa conversa a fim de localizar o momento e a palavra que possibilitam esse equívoco inventivo:

Dez anos antes, fizera-se outro achado, que também não era ruim, a respeito do que julgo apropriado chamar de meu discurso. Eu o havia começado dizendo que *o inconsciente era estruturado como uma linguagem*. Descobriu-se um troço formidável: aos dois melhores sujeitos que poderiam trabalhar nessa linha, fiar esse fio, deu-se a eles um belíssimo trabalho a fazer, um *Vocabulário da filosofia*. O que estou dizendo? *Vocabulário da psicanálise*. Vejam vocês o lapso. Enfim, isso merece o Lalande.

ALGUÉM — Lalíngua?

Não, não é *gue*, é *de. lalíngua*, como escrevo agora em uma única palavra, é outra coisa. Vejam só como eles são cultos.

Eu não disse que o inconsciente se estrutura como lalíngua, mas como uma linguagem, e voltarei a isso logo mais. Mas, quando os “responsivos” de que falei há pouco foram lançados na empreitada de um vocabulário da psicanálise, evidentemente foi por eu ter posto na ordem do dia esse termo saussuriano, *a língua*, que, repito, escreverei doravante numa única palavra, e justificarei por quê. Pois bem, alíngua nada tem a ver com o dicionário, seja ele qual for.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> O neologismo lacaniano *lalangue* tem sido traduzido tanto por alíngua, quanto por lalíngua. Aqui, opto pela tradução feita por Haroldo de Campos, lalíngua, pois como o mesmo indica: “diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação [...]. Assim, alíngua, poderia significar carência de língua, de linguagem, como alingüe seria o contrário absoluto de plurilíngue, multilíngue, equivalendo a ‘deslinguado’. Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela ‘função poética’ [...] Então prefiro LALINGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz, a uma diva (La Garbo, la Duncan, la Monroe). Lalia, lalação derivados do grego laléo, têm as acepções de ‘fala’, ‘loquacidade’, e também por via do lat. lallare. verbo onomatopaico, ‘cantar para fazer dormir as crianças’ (Ernout/Meillet); glossolalia quer dizer: ‘dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas’ (Aurélio)”. (CAMPOS. O afreudisiaco de Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 187-188).

<sup>345</sup> Lacan cria esse neologismo “nas conferências proferidas na capela do Hospital Sainte-Anne; depois, na oitava lição do seminário ...ou pire, ele destaca que lalíngua é ‘boa moça’, mas que nela nem tudo está permitido. O termo retorna, em seguida, no ‘Aturdito’, antes de ser desenvolvido no Seminário Mais, ainda”. (FARI. Lalíngua. In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 221).

<sup>346</sup> LACAN. *Estou falando com as paredes*, p. 18-19.

Nesse discurso “isomorfo à formação do inconsciente”,<sup>347</sup> por um equívoco da língua, por uma homofonia da palavra (*lalande* — *lalangue*), nasce lalíngua. A noção de “*Lalíngua* qualifica o mais singular da língua de cada um de nós, o núcleo íntimo de nossa relação com a linguagem”.<sup>348</sup> Trata-se de uma língua que abriga lalações, gaguejos, balbucios, ou seja, entonações do sem sentido que antecedem o estágio simbólico da linguagem. É “lalíngua dita materna”.<sup>349</sup>

Se lalíngua compõe uma entonação do sem sentido, essa língua, como indica Lacan, “serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação”.<sup>350</sup> A linguagem,<sup>351</sup> por sua vez, faz-se de lalíngua, “é uma elocubração de saber sobre lalíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber fazer com lalíngua. E o que se sabe fazer com lalíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem”.<sup>352</sup> Portanto, é na dimensão do “mais além” do limite da linguagem, daquilo que transborda as fronteiras do sentido, que lalíngua nos afeta “por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos”.<sup>353</sup>

\*\*\*\*\*

No livro *O que é escrita feminina*, Lucia Castello Branco aproxima essa língua materna, dos afetos e dos prazeres, de uma escrita esburacada, faltosa, feita da incompletude. Recorto um excerto desse pensamento:

estaremos falando da língua materna, em contraposição a língua pátria, numa acepção um pouco diferente da que comumente se utiliza. O que pretendo sugerir é que a escrita feminina vai colocar em jogo uma língua outra, uma língua mátria, que não busca o preenchimento [...] a certeza, a resolução do conflito, a comunicação da mensagem, mas a carícia que o som, o ritmo, a modulação da voz e a respiração possam reproduzir na orelha do leitor.<sup>354</sup>

---

<sup>347</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 10.

<sup>348</sup> FARI. Lalíngua. In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 220.

<sup>349</sup> Lalíngua é dita materna, pois “ela é nosso banho primordial de linguagem. Mas nada de harmonia naturalista, nada de progresso psicogenético, nada de aprendizagem normatizada: absolutamente fora da norma, ela é, antes de tudo, uma sopa de mal-entendidos, um concentrado de sem sentido”. (FARI. Lalíngua. In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 222).

<sup>350</sup> LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 188.

<sup>351</sup> Refiro-me à seguinte construção de Lacan: “Se eu disse que a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função da lalíngua.” (LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 189).

<sup>352</sup> LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 190.

<sup>353</sup> LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 190.

<sup>354</sup> BRANCO. *O que é escrita feminina*, p. 49-50.

E não é justamente essa língua outra, que não busca o preenchimento, a certeza, a comunicação que se escuta na escrita de *Água viva*? Como observa Sergio Antônio Silva, o desejo da escrita de Clarice passa pelo desejo de potencialização da palavra, o que, “curiosamente, leva a prestigiar o sopro, o sussurro, o ruído, o rumor, o silêncio, esses avessos da significação, esses restos que a palavra comporta. Escrever os restos é escrever o que não se escreve”.<sup>355</sup> Pois se ela é aquela que, desde criança, procura “o sopro da palavra que dá vida aos sussurros”,<sup>356</sup> se ela é aquela que dizia: “o que me salva é grito”,<sup>357</sup> se ela é aquela que escreve um “invento de pura vibração sem significado”,<sup>358</sup> do ritmo dessa escrita só poderia ressoar uma língua outra.

No que se refere a essa língua-sonora-inventiva, língua viva,<sup>359</sup> coincidentemente, durante a leitura da obra claricena, deparei-me com mais um ponto de aproximação das “línguas” de Clarice e Lacan, por meio do aparecimento da palavra *lalande*. Em seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, Clarice traça um diálogo, entre um homem e Joana, no qual brinca com palavras e discute o significado de uma delas:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

— Diga de novo o que é *Lalande* — implorou a Joana.

— É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. *Lalande* é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: *Lalande*, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá *Lalande*... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar.<sup>360</sup>

Na brincadeira com as palavras, cria-se uma nova: *Lalande*. Para a palavra recém-nascida, inventa-se uma definição em “ponto de letra”,<sup>361</sup> em “ponto de dicionário”: *lágrimas*

---

<sup>355</sup> SILVA. *A hora da estrela de Clarice*, p. 48.

<sup>356</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 97.

<sup>357</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 87.

<sup>358</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

<sup>359</sup> Sobre isso, pode-se pensar no que escreve Lacan: “Criamos uma língua na medida em que a todo instante damos um sentido, uma mãozinha, sem isso a língua não seria viva. Ela é viva porque a criamos a cada instante.” (LACAN. *O seminário, livro 23: o sintoma*, p. 129).

<sup>360</sup> LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 170. (Grifos meus).

<sup>361</sup> Sobre o “ponto de letra”, Lucia Castello Branco observa: “Pois foi por elas — as letras — que tudo começou, em um texto primeiro, em que trouxemos, pela primeira vez, o conceito de *letra* do campo da psicanálise para o campo da literatura, produzindo, a partir das vozes de loucos e poetas — Arthur Bispo do Rosário, mas também Manoel de Barros, Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol —, uma sutil torção nesse conceito, que nos permitiu pensá-lo como um ponto: *o ponto de letra*.” (BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 18). Um pouco mais tarde, o conceito “ponto de letra” se formulou: “palavra em ponto de p.” — em ponto de poético, em ponto de psicótico. Sobre a formulação desse conceito, ver BRANCO. *Palavra em ponto de*

de anjo; espécie de narcisinho; brisa inclinada; mar de madrugada numa praia deserta. Quando se diz a palavra lalande, ela deve ser sentida, como quem sente a *viração fresca e salgada do mar*. Aqui, é possível pensar em uma aproximação entre *lalangue* e a *lalande* clariceana, já que em ambas parece se tratar de “uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela ‘função poética’, uma língua que serve a coisas inteiramente diversas da comunicação”.<sup>362</sup> Quem sabe se, num *pas de sens*, numa homofonia das palavras, possa ressoar o seguinte: *Lalande, lalangue, lágrimas de anjo — “étrange, être-ange, lettre-ange. Do estranho, pelo significante-anjo, à letra”*.<sup>363</sup>

O deslizamento das palavras *étrange, être-ange* deu-se n’*O seminário, livro 20*: mais, ainda. Em uma referência ao *Unheimlich*,<sup>364</sup> freudiano, Lacan pensa o estranho (*étrange*) como aquilo que é estrangeiro, mas “que poderia ser *estranjo*, podendo decompor-se como *estar-anjo — ser-anjo (être-ange)*”.<sup>365</sup> Para Lacan o anjo é aquele que porta um sorriso besta e, mais ainda, é aquele que não traz a mínima mensagem — é nisso que “eles são verdadeiramente significantes”.<sup>366</sup>

Entre seres “estranjos” e letras, eis que a “trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo”.<sup>367</sup> Da brisa fresca da palavra, daquilo que Clarice, na brincadeira com letras, faz nascer, “ouvimos essa língua outra, intraduzível em sua materialidade e sua singularidade, absurdamente sonora e corporal. *Lalangue*, lalíngua. A língua de lá. *Là-bas*, lá longe, lá antes, lalia: do outro lado da terra, no fundo de um espelho abissal”.<sup>368</sup> Pois, se “de qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe”,<sup>369</sup> lá longe, entre as lágrimas e letras de anjo, da “dura água que é o espelho”,<sup>370</sup> Clarice escreve: “Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lêes em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva.”<sup>371</sup>

---

p. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Coisa de louco*, p. 33-47 e BRANCO. Palavra em ponto de p. In: \_\_\_\_\_. *Os absolutamente sós: Llansol — a letra — Lacan*, p. 19-33.

<sup>362</sup> CAMPOS. *O afreudisiaco na galáxia de lalíngua* (Freud, Lacan e a escritura). In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 187.

<sup>363</sup> SALIBA. *O vidro da palavra: o estranho, a literatura e a psicanálise*, p. 130.

<sup>364</sup> Sobre a tradução desta palavra, Ana Maria Portugal Saliba escreve: “Na tradução do *Unheimlich* freudiano, cada língua se esforçou como pôde: *uncanny, inquietante, étrangeté, ominoso*, ‘estranho’ foram formas que tomou esse objeto não todo psicanalítico, não todo literário. As traduções acentuam o lado de fora, o extra, algo que preferiríamos afastar, mas com que não conseguimos conviver.” (SALIBA. *O vidro da palavra: o estranho, a literatura e a psicanálise*, p. 128).

<sup>365</sup> LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 16.

<sup>366</sup> LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 32.

<sup>367</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 37.

<sup>368</sup> BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 86.

<sup>369</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 62.

<sup>370</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 77.

<sup>371</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 56.

A voz, que cai no abismo silencioso, faz ecoar essa língua estranha que é sopro, sussurro, grito. O tom da brincadeira se modifica e, nesse instante, ela fala sério: “não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases”.<sup>372</sup> Em meio aos fios enovelados de *Água viva*, há uma ventania que sopra e desarruma os papéis. Escuta-se “esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo”.<sup>373</sup> Na sequência das linhas do livro, ela segue entre ruídos, “fiapos de gritos”<sup>374</sup> e lascas de silêncio, ao descrever uma *vida de violência mágica*:

Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado.<sup>375</sup>

Do tom enfeitiçante, que abriga cobras, estrelas e gotas de água, a língua opera na construção de uma sequência peculiar do pensamento. As mãos manejam as palavras no trabalho com a “dura escritura”.<sup>376</sup> Transpõem-se os limites da linguagem. “A língua é portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se.”<sup>377</sup> Nesse cenário, no qual se expandem as fronteiras do pensamento, busca-se por algo que está *atrás do pensamento*. Mas “ir mais além”,<sup>378</sup> cabe lembrar, é sempre um passo de risco, pois é preciso as próprias palavras para atravessar os sentidos desconhecidos e ruidosos, é preciso manejar a língua.

Lembro-me de um fragmento chamado “Declaração de amor”. Neste, Clarice confessa seu fascínio pela língua do país no qual se criou — língua, segundo ela, envolta por sutilezas e que comporta desafios para aqueles que tentam manipulá-la. Mas mesmo diante das dificuldades e limitações, ela dizia que gostava de “manejá-la — como gostava de estar

---

<sup>372</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 21.

<sup>373</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

<sup>374</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

<sup>375</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 70-71.

<sup>376</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>377</sup> LLANSOL citada por BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, p. 110.

<sup>378</sup> LOPES. Apresentação. In: HÖLDERLIN; COSTA. *Pelo infinito*, p. 11.

montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes a galope”.<sup>379</sup> Sobre isso, ela também confessa:

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo em minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do *túmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida. [...] Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida.<sup>380</sup>

Na busca pela limpidez da língua, de quando em vez, aparecia a frustração que os limites da linguagem impunham. Em carta a Lúcio Cardoso, em uma conversa sobre *O Lustre*, Clarice escreve sobre o desgosto em vir sempre por último, em escrever algo que já foi feito. A respeito dessa aparente similaridade de seu texto com o de outros escritores, ela escreve: “eu estava lendo Poissière e encontrei uma coisa quase igual a uma que eu tinha escrito. E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras”.<sup>381</sup>

Mesmo diante da expressão que pode guardar semelhança, da analogia das letras, há o traço do qual ressoa uma língua que somente o corpo escrevente de Clarice poderia criar — aquele traço que é a sua marca. Como indica Paul Celan, em uma carta escrita no ano de 1960, “as línguas, por mais que pareçam corresponder entre si, são diferentes — cindidas por abismos”.<sup>382</sup> Desse modo, é na cisão que os traços da escrita despontam, reverberando sentidos dispersos e únicos pelo abismo do silêncio.

A língua, da qual se compõe a escrita de Clarice, avança em direção às cifras de letras e devires silenciosos. Ela segue, entre uma palavra e outra, na absoluta solidão, pelo deserto da escrita, lá onde um ninguém ecoa. Ela que, desde o berço, desejou pertencer, transpassada pelos fios da escrita, cada vez menos pertencia.

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. [...] Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de “solidão de não pertencer” começou a me invadir como heras num muro. [...] A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver*. Experimentei-

<sup>379</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 101.

<sup>380</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 101.

<sup>381</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 62-63.

<sup>382</sup> CELAN. *Cristal*, p. 13.

o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.<sup>383</sup>

Ao perder *o jeito de ser gente, a solidão de não pertencer* a perpassa. Na travessia, ela caminha rumo ao “deserto labiríntico”.<sup>384</sup> Da sofreguidão dos últimos goles de água que correm pela garganta, resta a ela seguir, avançando em passos e traços *sós*, pertencendo a ninguém, mas tão somente a ela, escrita.

Da *solidão de não pertencer*,<sup>385</sup> da incumbência de falar uma língua estrangeira, padecia Clarice — nomeada, muitas vezes, de hermética por sua escrita qualificada como mágica e enfeitiçante. Da tentativa de compreender a “magia” que atravessa as letras clariceanas, percebo algumas leituras que atribuem o hermetismo, a estranheza, ao fato de Clarice ser de origem russa e, portanto, estrangeira. Mas essa ideia nunca agradou a ela, quando perguntada sobre isso, ela costumava dizer: “me chamar de estrangeira é bobagem. Eu sou mais brasileira que russa obviamente”.<sup>386</sup> Afinal, para aquela que chegou a escrever uma carta ao presidente Getúlio Vargas,<sup>387</sup> por um pedido de naturalização, ser considerada estrangeira ia contra seu movimento de pertencer ao país no qual se criou.

Curiosamente, Clarice possuía uma dicção estranha, que poderia soar “similar a uma fala com acento nordestino e dissonâncias francesas, em que ‘erres’ se arrastavam e vogais se faziam pronunciadas com uma abertura típica”.<sup>388</sup> No entanto, ela negava que essa dicção seria influência de origens russas, pois dizia não ter aprendido nada em russo, já que sua primeira língua foi o português. Sobre isso, ela conta: “Muitas pessoas pensam que eu falo desta maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho língua presa. [...] Tem uma palavra que não posso falar, senão todo mundo cai para trás: aurora.”<sup>389</sup>

---

<sup>383</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 110-111-112.

<sup>384</sup> Faço uma analogia a partir da expressão de Maurice Blanchot: “o homem desértico e labiríntico”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 136-137).

<sup>385</sup> Sobre isso, ressoa da tese de Maria das Graças Fonseca Andrade: “Embora tenha chegado a se considerar ‘feliz por pertencer à literatura brasileira’, com sua obra de mais de vinte títulos — entre romances, contos, crônicas, livros infantis, entrevistas, fragmentos, ficção, impressões leves, pulsações —, Clarice sabia dela estar apartada, isolada, distanciada [...] Talvez porque seja sempre o deserto o terreno por onde um escritor avança — não é a língua por excelência esse deserto? —, cabe-lhe a experiência de pertencer ao que não se pertence [...] levar a linguagem ao delírio, ao seu limite, ao seu *fora*. Isto é o que assistimos em *Água viva*”. (ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água viva* de Clarice Lispector. (Tese de doutorado), p. 40-41).

<sup>386</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 124.

<sup>387</sup> Sobre isso ver GULLAR; PEREGRINO. *Clarice Lispector: a hora da estrela* [catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007]. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

<sup>388</sup> ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água viva* de Clarice Lispector. (Tese de doutorado), p. 39.

<sup>389</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 91.

No prosseguimento dessa ideia, há uma leitura feita por Nádia Battella Gotlib, que aponta três línguas que marcam a vida de Clarice: a língua portuguesa (língua materna), o russo (língua dos pais) e sua própria língua (língua presa).<sup>390</sup> Apesar de haver leituras que sigam por esse caminho, que buscam ler o estranho<sup>391</sup> da língua de Clarice pelo viés de sua origem e do aparente “sintoma”, que se fez na própria língua, que é presa, dou um passo além.

Sigo o indicativo de Maria das Graças Fonseca Andrade<sup>392</sup> de que esse modo de leitura, guiado pelos traços da vida de Clarice, não esgota o assunto. Arrisco-me a dizer que, se há uma terceira língua, não é tão somente essa do “erre” arrastado, mas aquela trabalhada em sua escrita, aquela na qual ela arrisca uma tentativa: “sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre”.<sup>393</sup>

Se há o terremoto, “se a língua treme de alto a baixo”,<sup>394</sup> dos sulcos da escrita, acompanhados por sopros e gritos, pode emergir uma língua desterritorializada e, com isso, uma “literatura menor”:

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a servir? Problema dos imigrados, e sobretudo dos seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.<sup>395</sup>

“Escavar a linguagem.” “Arrancar de sua própria língua uma literatura menor.” Se no berço, a vontade de Clarice era de pertencer, quem sabe se essa criança, roubada no berço, guiada pela *solidão de não pertencer*, tenha dançado na corda bamba da língua. Então, escuta-se aquilo que ela conta ao deslizar nas palavras: “E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos.”<sup>396</sup>

Sobre a língua estrangeira, o escavamento na linguagem, a literatura menor, lembro-me de Gilles Deleuze no livro *Crítica e clínica*. Em um capítulo chamado “Guaguejou”, ele trabalha com a ideia de que aquele que escreve “faz guaguejar a língua

---

<sup>390</sup> GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 48-49.

<sup>391</sup> Sobre a leitura do estranho na obra de Clarice Lispector, ver FERREIRA. *Clarice Lispector: biografema, o estranho e a letra*. (Dissertação de mestrado).

<sup>392</sup> ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água viva de Clarice Lispector*. (Tese de doutorado), p. 39-40.

<sup>393</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 87.

<sup>394</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 139-140.

<sup>395</sup> DELEUZE; GUATTARRI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 30.

<sup>396</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

enquanto tal”<sup>397</sup> Para Deleuze, o escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua que escreve — ainda que seja sua língua natal. “No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence.”<sup>398</sup> O escritor é um estrangeiro em sua própria língua,<sup>399</sup> pois “não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma”<sup>400</sup> — “dançar na corda bamba”.

Portanto, entre talhas e cisões que fazem escoar uma língua estrangeira na escrita, Clarice vai além da dicção de uma língua presa, ao tropeçar, entre uma letra e outra, na própria língua. Nesse caso já não se trata de “ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, ao contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua”<sup>401</sup>.

Do tom gago e estranho à comunicação, ela, que quer “ter a liberdade de dizer coisas sem nexos”,<sup>402</sup> ao ultrapassar os limites da compreensão, escreve:

Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas — nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando que se sabe andar e — milagre — se anda.<sup>403</sup>

Sigo, no mergulho da incompreensão, em passos pela superfície dessa *Água viva*. “Para onde vou? e a resposta é: vou.”<sup>404</sup>

---

<sup>397</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 138.

<sup>398</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 141.

<sup>399</sup> Lembro-me do “estrangeirismo” da obra de Joyce que chama a atenção de Lacan, justamente pela forma como Joyce “mobiliza a escrita, a maneira como a letra gradativamente prepondera sobre os sentidos das palavras, tornando possíveis jogos entre sons e sentidos”. (MANDIL, *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 21). Esses elementos serão essenciais para Lacan elaborar questões sobre a letra, o significante, o escrito e a leitura, além de fundamentar a noção de “sinthoma”. Afinal, “Joyce escreve o inglês com refinamentos particulares que fazem com que a língua (no caso, a inglesa) seja por ele desarticulada. [...] É verdadeiramente um processo exercido no sentido de dar à língua em que ele escreve um outro uso, em todo caso um uso bem distante do comum. Isso faz parte de seu *savoir-faire*”. (LACAN. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, p. 72). Como observa Elisa Arreguy Maia, é ao chegar ao osso da palavra que “ele (Joyce) brinca (e se diverte) com a estrutura d’alíngua. Na progressão de seu trabalho já não conta histórias. O que conta é o que ele faz com alíngua. Isso conta, faz lituraterra”. (MAIA. *Escritura: na travessia da escrita*. In: BRANCO; BRANDÃO. *A força da letra: estilo, escrita, representação*, p. 97).

<sup>400</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 141.

<sup>401</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 52.

<sup>402</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

<sup>403</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 68.

<sup>404</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

#### IV - O dom – não entender

Continuo. Guiada pela língua clariceana que ressoa pelas páginas de *Água viva*, há o sempre encontro com um linguajar estranho: “a mudez de um esqueleto branco; o sem sentido que tem a veia que pulsa”.<sup>405</sup> Há algo do limite, da fronteira, da liberdade que a escrita de Clarice busca alcançar. A língua ressoa; a mão se movimenta; o traço se lança pelos arredores de uma superfície.

No cenário que se abre, há uma tela transpassada por linhas redondas e traços finos e negros. Há um segredo que conduz a feitura dos traços. Ela escreve: “redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme por si mesma”.<sup>406</sup> Nos instantes tremeluzentes, aquilo que foi pintado em uma tela é passível de ser fraseado em palavras, “tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical”.<sup>407</sup>

A desconexão das frases adentra o livro. Em meio a essa *densa selva de palavras*, diante da composição de um cenário feito de estactites, fósseis e pedras, ela lembra a gruta que um dia pintou: “tremeluzem pendurados ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Entre as pedras o escorpião. Ratos e ratazanas [...] Caranguejos [...]. Baratas velhas se arrastam na penumbra”.<sup>408</sup>

Ainda na descrição da gruta, no movimento de cada esfuziante sílaba cega de sentido, ela traduz a existência de um lugar de terror e maravilhas:

Quero pôr em palavras mas sem nenhuma descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí — e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.<sup>409</sup>

O eco continua ressoando, pois ela, que deseja aquilo que emerge da nascente, escreve: “quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração — eu que ambiciono beber água na nascente da fonte — eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só

---

<sup>405</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

<sup>406</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

<sup>407</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

<sup>408</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 15.

<sup>409</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 16.

conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito”.<sup>410</sup> Diante do mergulho na incompreensão, do eco que ressoa sem se fazer entender, avanço pelas veredas da “língua pura”.

Sigo, primeiramente, pelas páginas de “A tarefa do tradutor”.<sup>411</sup> Neste texto, Walter Benjamin reflete sobre um ponto central e intraduzível que perpassa as traduções, já que em todas as línguas haverá um elemento não-comunicável. Dessa impossibilidade tradutória — daquilo que ultrapassa os limites da linguagem — emerge um ponto de “língua pura”,<sup>412</sup> em que a letra e o sentido não se dissociam. Se, realmente, existe uma língua da verdade, “na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua”.<sup>413</sup>

Nesse lugar, escavado pela “língua pura”, as palavras carregam uma tonalidade afetiva. “A literalidade sintática pode reverter inteiramente a restituição do sentido e conduzi-la diretamente ao *nonsense*.”<sup>414</sup> Um exemplo tradutório que segue rumo a esse ponto de “língua pura”, desaguando em um excesso de literalidade,<sup>415</sup> são as monstruosas traduções feitas pelo poeta Hölderlin, especialmente, as duas tragédias de Sófocles. Sobre isso, Benjamin escreve: nelas “a harmonia entre as línguas é tão profunda que o sentido da linguagem é tocado à maneira de uma harpa eólia tocada pelo vento [...] o sentido se precipita

---

<sup>410</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

<sup>411</sup> No original em alemão “Die Aufgabe des Übersetzers”. Sobre a tradução deste título, Lucia Castello Branco escreve: “a ‘tarefa do tradutor’ que, como o nome o indica — *Aufgabe* — implica sempre uma renúncia. Já aí, na ambivalente tradução do termo *Aufgabe* (que significa, ao mesmo tempo ‘tarefa’ e ‘renúncia’), vislumbramos o paradoxo da tradução poética: ela visa à língua pura, ao ponto de ‘reconciliação das línguas’, mas esse ponto é impossível de atingir, pois as línguas são várias e imperfeitas”. (BRANCO; ANDRADE. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. In: *Terceira margem*, p. 46-47).

<sup>412</sup> A palavra *Die reine Sprach* é traduzida ora por “língua pura”, ora por “pura língua”. Aqui optarei por “língua pura”, como traduzido por Karlheinz Barck e outros. Mas lembro-me da tradução literal proposta por Vania Baeta Andrade no texto “Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão”: “E, se nos fosse permitido terminar este texto com uma tradução/versão para a língua estrangeira (o espanhol), cometendo uma ‘monstruosa literalidade’, traduziríamos *die reine Sprach* como: *Lengua Reina*, ou seja, *Língua Rainha*. Ou, talvez, renunciaríamos, e arriscaríamos: *Lalengua reina*.” (BRANCO; ANDRADE. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. In: *Terceira margem*, p. 56).

<sup>413</sup> BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 75. (Tradução de Susana Kampff Lages).

<sup>414</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 61. (Tradução de Karlheinz Barck e outros).

<sup>415</sup> Sobre a tradução literal, lembro-me de Jorge Luis Borges, no texto *Música da palavra e tradução*: “De fato, pode-se dizer que traduções literais contribuem não só, como salientou Matthew Arnold, para o estranhamento e a bizarrria, mas também para a singularidade e a beleza. Isso, a meu ver, é sentido por todos nós; pois se examinarmos uma versão literal de algum poema exótico, esperamos algo estranho. Se não encontramos, ficamos meio desiludidos.” (BORGES. *Música da palavra e tradução*. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*, p. 74).

de abismo em abismo, até o risco de se perder num abismo verbal sem fundo”.<sup>416</sup> Desse desconhecido abismal é “despertado o eco do original”<sup>417</sup> a ser traduzido,<sup>418</sup> a “língua pura”.

Há um ponto de “língua pura”, pois sempre haverá nas línguas algo inacessível, que por mais que haja trabalho de leitura, escrita e/ou tradução, não será possível de ser alcançado.

As línguas imperfeitas, por serem várias, falta-lhes a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios nem murmúrio, mas ainda tácita a imortal palavra; a diversidade, na terra, dos idiomas impede que se profiram as palavras que, do contrário, se encontrariam por um caminho único, ele próprio materialmente a verdade.<sup>419</sup>

As palavras de Mallarmé aludem à imperfeição pela qual as línguas se constituem — assoladas por um inacabamento. Como desenvolve Jacques Derrida, a multiplicidade irreduzível das línguas, pensada a partir da metáfora da torre de Babel, trata de um não-acabamento, ou seja, “a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquetônica”.<sup>420</sup> Ao seguir por esse caminho, no passo seguinte, num *pas de sens*, leio aquilo que Derrida escreve sobre o acontecimento tradutório que acompanha o texto sagrado — acontecimento que pode ser transposto também para o texto poético e literário:

O que se passa em um texto sagrado é um acontecimento de um *pas de sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como seu modelo. [...] É o texto absoluto, pois diz em seu acontecimento ela não comunica nada, ele não diz nada que faça sentido fora desse acontecimento mesmo. Esse acontecimento se confunde absolutamente com o ato de linguagem, por exemplo, com a profecia. Ele é literalmente a literalidade de sua língua, a “linguagem pura”. E como nenhum sentido se deixa dele destacar, transferir, transportar, traduzir em uma outra língua como tal (como sentido), ele comanda imediatamente a tradução que ele parece

---

<sup>416</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 65. (Tradução de Karlheinz Barck e outros).

<sup>417</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 59. (Tradução de Karlheinz Barck e outros).

<sup>418</sup> Esse processo tradutório converge com a ideia desenvolvida por Haroldo de Campos como “recriação” ou “criação paralela”. Segundo o autor, a escolha de tal terminologia se deve ao fato de que, nos textos literários, “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”. (CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica. In: QUEIROZ (Org.). *Da transcrição*: poética e semiótica da operação tradutora, p. 34).

<sup>419</sup> MALLARMÉ citado por BENJAMIN. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 60. (Tradução de Karlheinz Barck e outros). No original se lê: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité».

<sup>420</sup> DERRIDA. *Torres de babel*, p. 12.

recusar. Ele é tradutível (*übersetzbar*) e intraduzível. Existe apenas a letra, e é a verdade da linguagem pura, a verdade como linguagem pura.<sup>421</sup>

Se a tradução lida, num *pas de sens*, com a estranheza das línguas e com a aderência das obras a uma fugacidade de sentidos, “a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua”.<sup>422</sup> Portanto, como propõe Vania Baeta Andrade, “o que está em causa, na tarefa do tradutor, é a transmissão”.<sup>423</sup> Nesse sentido, talvez o que esteja em causa na tarefa do leitor seja transmitir, com seu passo de leitura e escrita, aquilo que escorreu pelas páginas — o vestígio de um traço ilegível.

Da busca por esse ponto de transmissibilidade — de letra —, lembro-me de uma passagem em *A paixão segundo G.H.*:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo — traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita.<sup>424</sup>

Mais um grafismo que uma escrita, mais uma cifra que um ponto decifrado. O tom intraduzível pode ser notado na precipitação de fragmentos, palavras soltas, letras-cifras, que compõem a escrita de Clarice. Dessa língua, que não comunica nada, restam pedaços, como resíduos de sonhos, já que estes são também fragmentários, cenas de imagens sem começo/final que, se traduzidas por palavras, guardam sempre uma parte ininterpretável. Nesse ponto se localiza “o umbigo dos sonhos”, que é justamente uma parte intraduzível. Como observa Freud:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é freqüente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido.<sup>425</sup>

---

<sup>421</sup> DERRIDA. *Torres de babel*, p. 71.

<sup>422</sup> BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*, p. 79. (Tradução de Susana Kampff Lages).

<sup>423</sup> BRANCO; ANDRADE. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. In: *Terceira margem*, p. 52.

<sup>424</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 19.

<sup>425</sup> FREUD. A interpretação dos sonhos parte II. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Sigmund Freud*, p. 556.

Quem sabe se teria sido na direção do ininterpretável aquilo que Clarice, certa vez, escrevera: “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.”<sup>426</sup> Se a proposta de Benjamin, no texto “A tarefa do tradutor”, for seguida, como indica Lucia Castello Branco, “esse ponto, tal como Freud o localiza, podemos denominá-lo de ‘umbigo do sonho’. Podemos dizer, numa terminologia benjaminiana, que o ‘umbigo do sonho’ é justamente esse ponto de ‘língua pura’”.<sup>427</sup>

A fim de pensar, em uma terminologia clariceana, o ponto de “língua pura” de *Água viva*, recorto dois fragmentos vindos desse livro. Primeiramente, a partir da descrição de uma cena de nascimento, ela escreve:

Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto em um saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. Este processo é *it*.<sup>428</sup>

Do cordão que se rompe, do processo que é *it*, há o caminho rumo a algo que se escreve em uma língua de ninguém:

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua *it*.<sup>429</sup>

Parece-me que nesta palavra — *it* — reside, para além do estrangeirismo, por se tratar de uma palavra de origem inglesa, um ponto estranho, não tão somente escrito, mas grafado — quem sabe, um ponto de “língua pura”. Pois “*it* é elemento puro”.<sup>430</sup> Afinal, se os traços pessoais de Clarice que poderiam, numa leitura do entendimento, tornar *Água viva* uma história contável, foram cortados, apagaram-se, restou “o *it* que pulsava ritmadamente”.<sup>431</sup> Neste momento, deixo que o *it* reste, para que, adiante, possa retornar pelos caminhos da leitura. Por ora, prossigo em passos sobre as águas da incompreensão.

Da superfície do texto emergem sentidos que se dispersam pelas linhas infinitamente. Das notas que permeiam o livro, feitas de fios de silêncio e de voz, escutam-se

---

<sup>426</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

<sup>427</sup> BRANCO; ANDRADE. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. In: *Terceira margem*, p. 49.

<sup>428</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

<sup>429</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 45.

<sup>430</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

<sup>431</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

tons inalcançáveis. Da escrita de Clarice, que vem não com o intelecto, mas de outro lugar, observa-se um gesto de sensibilidade com a palavra — uma *sensibilidade inteligente*. Sobre isso, ela conta: “a minha chamada inteligência é tão pouca como se eu tivesse a mente cega. As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo *inteligência* com o que chamarei agora de *sensibilidade inteligente*. Esta, sim, várias vezes tive e tenho”.<sup>432</sup> Em outro momento, ela dá continuidade a esse pensamento: “Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. [...] Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto”.<sup>433</sup> Sem ser inteligente, ou intelectual, ela é aquela que, ao banhar os fios de sua escrita com a sensibilidade das letras, “pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável”.<sup>434</sup>

Do mesmo modo como a escrita de Clarice vai além dos limites da inteligência, a leitura do texto clariceano exige uma ultrapassagem das bordas do entendimento. Em entrevista concedida ao repórter Júlio Lerner, ela conta sobre dois posicionamentos de leitura que atravessaram seu livro *A paixão segundo G.H.*:

o meu livro *A paixão segundo G.H.*, um professor de português do Pedro II veio até minha casa e disse que leu quatro vezes e ainda não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que este é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá para entender. [...] ou toca ou não toca. Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia. E a moça de 17 anos lia e relia o livro.<sup>435</sup>

Ao transpor os limites do inteligível ou a escrita *toca ou não toca*. Mas para que o corpo da escrita toque o corpo do leitor, é preciso *sentir, entrar em contato*. Na tentativa de tocar esse ponto, a fim de amplificar esse pensamento, recorto aquilo que desenvolve Jean-Luc Nancy no livro *Corpus*:

O que importa dizer é que isso — tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim — está sempre a acontecer na escrita [...] *ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita*, só acontece isso. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo do «sentido»*, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 148.

<sup>433</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 305.

<sup>434</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 305.

<sup>435</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 182-183.

<sup>436</sup> NANCY. *Corpus*, p. 11.

A dimensão corporal atravessa o bordo do texto. A escrita toca: o corpo, no corpo, pois se, para escrever, é preciso usar palavras, “elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”.<sup>437</sup> Em *Água viva*, as cifras de Clarice perpassam sentidos diversos, filetes de letras operam desnudando frases inteiras. Nesse movimento, da imensidão das águas, que não cessam de correr, ela conta: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma.”<sup>438</sup> O traço se lança pelo bordo da tela; a língua reverbera tantos sentidos: “dar-se-á um corpo a corpo com a língua, um corpo a corpo de sentido donde poderá nascer, aqui e ali, a exposição de um corpo, tocado, nomeado, excrito fora do sentido, *hoc enim*”.<sup>439</sup>

No movimento do *corpo-a-corpo* com o texto, exigido pela criação artística, pela escrita, há uma “doação de si mesmo”: “em primeiro lugar, por assim dizer, tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário”.<sup>440</sup> Para quem sabe, acrescentaria, depois, extrair da escrita um pouco daquilo que se enxertou da própria pele — a impessoalidade que carrega o traço. E assim, captar, com o próprio corpo, o incorpóreo — esse impalpável do mundo. Portanto, se o texto de Clarice se compõe do não sentido, de uma *sensibilidade inteligente*, é preciso seguir por um caminho de leitura que acompanhe o movimento tocante do *corpo-a-corpo*.

Afinal, um corpo é, além de sua massa, o traço, a marca, aquilo que ele transpõe em traçado. “De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda a literalidade, uma «letricidade» que já não é para se ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo.”<sup>441</sup> Portanto, um corpo e a letra; um corpo e a literalidade; um corpo “não a ler”. Desse corpo nasce uma escrita que, carregada de “letricidade”, exige do leitor uma “atenção superficial”.

Ainda na entrevista concedida ao repórter Júlio Lerner, Clarice fala sobre a dimensão incompreensível presente em um de seus contos: “Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem. [...] ‘O ovo e a galinha’, que é um mistério para mim”.<sup>442</sup> Da leitura desse conto, recorto um fragmento no qual ela alerta para o cuidado de não entender:

---

<sup>437</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

<sup>438</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

<sup>439</sup> NANCY. *Corpus*, p. 60.

<sup>440</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 305.

<sup>441</sup> NANCY. *Corpus*, p. 85.

<sup>442</sup> LISPECTOR. In: ROCHA (Org.). *Clarice Lispector* (encontros), p. 178.

Olho o ovo na cozinha com *atenção superficial* para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. — O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. — A lua é habitada por ovos.<sup>443</sup>

Como ela escreve: *Entendê-lo não é o modo de vê-lo*, pois aquilo que escapa ao saber deságua na planície da palavra riscando sentidos outros. É preciso escutar o toque dessa escrita que, em voz e silêncio, faz-se cifra. É preciso não cobrir com o manto do sentido o texto cifrado. É preciso prosseguir no movimento da leitura em uma operação de não entendimento. Lacan, cujos textos também são considerados ilegíveis, costumava dizer que não entender um escrito é um passo importante na leitura, pois o não entendimento pode abrir caminho para outro movimento — a explicação. No posfácio d’*O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, ele diz: “Vocês não compreendem stescrita. Tanto melhor, isto lhes será razão para explicá-la. E se isso resta em plano, vocês estarão quites para o embaraço.”<sup>444</sup>

Da escrita à literalidade; da não compreensão à explicação; do embaraço ao ilegível. N’*O seminário, livro 18*: de um discurso que não seria do semblante, ao trabalhar “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, Lacan profere:

Bom. Pois bem, aí está o que consegui dizer a propósito do que escrevi. E o que eu gostaria de lhes dizer agora é que isso extrai sua importância do fato de ser ilegível. É esse o ponto, se vocês ainda fizerem a gentileza de me ouvir, que tentarei desenvolver. Digo-lhes logo de uma vez. As pessoas distintas são as únicas capazes de me dizer o que pensam a propósito do que lhes passo. Foi na época em que meus *Escritos* ainda não tinham sido lançados que elas me deram seu ponto de vista de técnicos: *Não entendemos nada*, foi o que me disseram. Observem que isso é muita coisa. Algo de que não se compreende nada é a esperança absoluta, é o sinal de que se foi afetado por aquilo. Felizmente não se compreendeu nada porque só se pode compreender o que já se tem na cabeça. Mas, enfim, eu gostaria de tentar articular essa ideia um pouco melhor. Não basta escrever algo que seja incompreensível de propósito, mas ver por que o ilegível tem sentido.<sup>445</sup>

Ao romper as fronteiras da compreensão e seguir pela dimensão ilimitada do não entendimento, Clarice conta:

*Não entendo*. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. [...] É

<sup>443</sup> LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p. 50. (Grifos meus).

<sup>444</sup> LACAN. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 265.

<sup>445</sup> LACAN. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não seria do semblante, p. 98-99.

uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo.<sup>446</sup>

Não entender é um dom, uma loucura sem ser doido, uma *doçura de burrice*. Por essa via seguiu Clarice ao se arriscar pelas veredas da desconexão. Por esse caminho também se lançou Lacan, ao fazer da leitura como compreensão objeto de crítica. Como desenvolve Ram Mandil, no livro *Os efeitos da letra: Lacan Leitor de Joyce*, nesse modo de leitura o significado tem sempre o mesmo sentido — que busca apreender aquilo que escapa do texto. “‘Compreender’ um escrito seria, assim, eliminar o fosso entre a multiplicidade de leituras de um significante, e mesmo de sua ilegibilidade por meio da oferta de um significado.”<sup>447</sup>

Diante desse escrito que é feito para “não se ler”, ao se opor a uma leitura da ordem da compreensão, Lacan se posiciona a favor de uma leitura explicativa. Afinal se, por um lado, “a palavra ‘compreender’ indica uma ‘apreensão’, um movimento no qual se ‘abraça’, se ‘inclui’, se ‘limita’ o objeto, o ‘explicar’ indica outra direção: *explanare* tem o sentido de espalhamento, desdobramento sobre um plano”.<sup>448</sup> Ao seguir pelo caminho da leitura explicativa, o leitor será aquele que “não decodifica, ele *sobredecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia”.<sup>449</sup>

Neste caminho de leitura que se abre em sentidos dispersos, encontro um fragmento de Blanchot que se aproxima desse segundo movimento a ler.<sup>450</sup> Ao seguir pelo “sim leve da leitura”, ele escreve:

Ler, no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. 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. Sem dúvida existe uma espécie de apelo, mas só pode vir da própria obra, apelo silencioso, que no ruído geral impõe o silêncio, que o leitor só escuta respondendo-lhe, que o desvia das relações habituais e volta para o espaço junto do qual, ao permanecer aí, a leitura torna-se aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo mesmo transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia.<sup>451</sup>

---

<sup>446</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 172.

<sup>447</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 176-177.

<sup>448</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 176-177.

<sup>449</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 41.

<sup>450</sup> O termo “movimento a ler” foi cunhado a partir da figura construída por Maria Gabriela Llansol do “corp’a’screver”. Com essa terminologia, proponho pensar o movimento incessante da leitura que convocaria, por sua vez, um “corp’a’ler”.

<sup>451</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213.

A partir disso que oferta Blanchot, é possível pensar que a obra abriga, em suas letras dispersas, um eco que não se ouviu, uma cifra fugidia. Há um “apelo silencioso” que emana da obra cujo “alcance” está “aquém ou além” da compreensão. Quem sabe será esse “apelo silencioso” que Clarice fazia ao escrever: “Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido [...]. A densa selva de palavras [...] transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim”.<sup>452</sup>

Do dentro ao fora da escrita, o movimento da leitura tenta acompanhar aquilo que se lança no silêncio de cada página *só*. Esse texto, cuja superfície cresta letras, abriga-se, mesmo sem abrigo, em uma dimensão textual na qual as palavras se desconectam, fragmentam-se e ficam sem apoio. Acompanho uma possível definição, em “ponto de dicionário”, escrita por Llansol para isso que se escreve fora do sentido:

Texto não ortopédico seria o que eu procuro compreender e não entendo \_\_\_\_\_  
um sopro rápido que parte do há do dicionário, distorce as palavras e arranca as páginas, tornando sobrepostos os sentidos e a etimologia das palavras, que ficam sem apoio

e não devem necessitar de outros andaimes.

[...] Abeire-se mais um pouco, e leia.<sup>453</sup>

Leio e escrevo palavras cujo sopro as joga na superfície de uma página distorcidamente. Aquele que se arrisca na leitura de um “texto não ortopédico” pode ter dificuldade para enxergar com nitidez. Mas o “leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem a melhor visão lê melhor”.<sup>454</sup> Essa leitura seria uma arte que expande um pensamento, em que nem tudo é claro, visível, pois se vê/lê no embaraço.

Foi pelas vias das letras embaraçadas que Lacan, “tal como um peixe com uma maçã”, prosseguiu pela leitura de uma língua desarticulada e escrita por James Joyce. D’*O seminário, livro 23*: o sinthoma, recorto:

---

<sup>452</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

<sup>453</sup> LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, p. 119.

<sup>454</sup> No livro *O último leitor*, Ricardo Piglia escreve, a partir de uma fotografia em que se vê Jorge Luis Borges tentando decifrar as letras de um livro, o seguinte: “Um dos leitores mais convincentes que conhecemos, a respeito de quem podemos imaginar que perdeu a visão lendo, tenta, apesar de tudo, prosseguir. Essa poderia ser a primeira imagem do último leitor, aquele que passou a vida inteira lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada. ‘Agora sou um leitor de páginas que meus olhos já não vêem’. Há outros casos, e Borges os evocou como se fossem seus antepassados (Mármol, Groussac, Milton). Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor.” (PIGLIA. *O último leitor*, p. 19).

Vocês devem achar [...] que fiquei embaraçado com Joyce tal como um peixe com uma maçã. Claro que isso tem a ver — posso dizê-lo porque, nestes dias, sinto isso diariamente — com minha falta de prática, digamos, com minha inexperiência da língua em que ele se escreve. Não que seja totalmente ignorante em inglês, mas justamente porque Joyce escreve o inglês com refinamentos particulares que fazem com que a língua (no caso, a inglesa) seja por ele desarticulada. [...] É verdadeiramente um processo exercido no sentido de dar à língua em que ele escreve um outro uso, em todo caso um uso bem distante do comum. *Isso faz parte de seu savoir-faire.*<sup>455</sup>

É na dimensão do ilegível da escrita que se percebe o embaraço: a letra embaraçada ou, ainda, apagada e, então, lê-se: “um peixe com uma maçã” ou “uma cadeira e duas maçãs”.<sup>456</sup> Quem sabe, tenha sido nesse sentido que Lacan embaraçado, confuso, atrapalhado pelas letras de Joyce, admitiu uma falta de prática, uma inexperiência diante da língua. Quem sabe, tenha sido por se colocar no lugar de “um peixe com uma maçã” que ele tenha prosseguido, em vias de leitura, pelas veredas da obra de Joyce. Quem sabe, ainda, tenha sido justamente o embaraço, o ilegível, o que fez com que ele, ao não seguir o movimento da compreensão, ao fazer uma leitura cuidadosa das letras joycianas, prosseguisse rumo ao nó da escrita.<sup>457</sup>

Parece-me, então, que é no embaraço do leitor, “tal como um peixe com uma maçã”, que o texto de Clarice, *visto de um avião em alto voo*, pode ser lido. Há um distanciamento que opera nesse movimento a ler. Como desenvolve Ricardo Piglia: “a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço (não só os pintores se ocupam dessas coisas). [...] a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão da física”.<sup>458</sup> Tem-se, então, “a leitura como uma arte da distância e da escala”.<sup>459</sup> Em um fragmento de *Para não esquecer*, encontro algo que ressoa desse pensamento: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.”<sup>460</sup>

O “embaraço”, “a microscopia”, aquilo que é “menos visível a olho nu”. Diante de um texto qualificado por tais características, avança-se rumo a uma “estranha liberdade”, na qual “a missão da leitura”, como indica Blanchot, será:

---

<sup>455</sup> LACAN. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, p. 72.

<sup>456</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

<sup>457</sup> Refiro-me, aqui, às elaborações feitas por Lacan de “sinthoma”, escrita, “nó de borromeu” presentes ao longo d’*O seminário, livro 23* e sustentadas pela escrita de James Joyce.

<sup>458</sup> PIGLIA. *O último leitor*, p. 20.

<sup>459</sup> PIGLIA. *O último leitor*, p. 20.

<sup>460</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 31.

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 inspiração, é um salto, um salto infinito: Eu quero ler o que, no entanto, não está escrito.<sup>461</sup>

Parece-me que, no passo infinito da leitura, que não tão somente escuta o ressoar da língua, mas vê, ao longe, aquilo que escorre dos fragmentos da escrita de Clarice, busca-se ler o que não está escrito, mas que apagado, em relevo, escreve-se incessantemente. Lê-se, portanto, os vestígios de corpos das letras, como se a escrita fosse “deixando corpos pelos caminhos”<sup>462</sup> — corpos de letras que restam pela superfície da página. Mesmo que em alguns momentos ela diga: “Nunca lerás o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser — jogarei fora como se fosse ao mar”;<sup>463</sup> mesmo diante da ilegibilidade, busca-se ler aquilo que voou para longe e se dispersou na imensa vastidão de um mar aberto. Afinal, “os escritos carregam ao vento as promissórias em branco de uma cavalgada louca. E, se eles não fossem folhas volantes, não haveria letras roubadas, cartas que voaram”.<sup>464</sup> Dessa escrita que não porta mensagem, há uma história que poderá possibilitar mais um passo de leitura, quem sabe, um passo no qual seja possível “ler estranhamente”.<sup>465</sup>

“A carta roubada”,<sup>466</sup> escrita por Edgar Allan Poe, conta os desdobramentos, ou ainda, dobramentos de uma carta estranha, pois “nunca sabemos o que há dentro dela. É justamente isso o essencial, nunca saberemos o que há dentro dela”.<sup>467</sup> Os efeitos dessa

---

<sup>461</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 212.

<sup>462</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>463</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>464</sup> No original, em francês, lê-se: «*Les écrits emportent au vent les traites en blanc d'une cavalerie folle. Et, s'ils n'étaient feuilles volantes, il n'y aurait pas de lettres volées.*» (LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 30).

<sup>465</sup> SALIBA. *O vidro da palavra: o estranho, a literatura e a psicanálise*, p. 132.

<sup>466</sup> Baudelaire traduziu “la lettre volée” por *The purloined letter*. Sobre essa tradução, Lacan observa: “*To purloin*, diz-nos o dicionário de Oxford, é uma palavra anglo-francesa, isto é, composta do prefixo *pur-*, que vamos reencontrar em *purpose*, propósito, *purchase*, provimento, *purport*, importância, e do vocábulo do francês antigo *loing*, *loigner*, longe. Reconhecemos no primeiro elemento o latim *pro*, no que ele se distingue de *ante*, por supor um detrás antes do qual ele se aplica, eventualmente para garanti-lo ou, até mesmo, para dar-lhe sua garantia como avalista (ao passo que *ante* se adianta em direção àquilo que vem ao seu encontro). Quanto ao segundo, a antiga palavra francesa *loigner*, verbo do atributo de lugar *au loing* (ou ainda longe [ladeado]), ela não significa ao longe [*au loin*], mas ao longo de; trata-se, pois, de *pôr de lado*, ou, para recorrer a uma locução familiar que joga com os dois sentidos, de *mettre à gauche* [‘reservar disfarçadamente ou dissimular’].” (LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 32-33). Nesse sentido, o que será essencial para Lacan na história de Poe não é o roubo da carta, mas a relação da carta e seu destino, pois, como observa Ram Mandil, “trata muito mais de uma carta que se desviou de seu caminho, ‘extraviada’, que se distanciou de sua destinação final (a presença do verbo francês ‘loigner’ em ‘purloined’ indicaria esta perspectiva). Lacan propõe o termo ‘lettre en suffrance’, que em termos postais significa uma carta em estado de espera, aguardando ser reclamada”. (MANDIL. O eterno retorno de “The purloined letter” In: Congresso internacional para sempre Poe. *Anais*, p. 285).

<sup>467</sup> LACAN. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 87.

carta/letra ressoam em Lacan que, por sua vez, faz uma leitura desse conto de Poe, ao dedicarlhe um seminário.

O conto se (des)dobra, assim: a rainha recebe uma carta de seu amante, a fim de despistar os olhos do rei, ela deixa a carta sobre a mesa, virada para baixo e com o sobrescrito para cima. O ministro, que também está presente na cena, percebendo o embaraço da rainha, tira do bolso uma carta de aspecto parecido com a que está na mesa. Com sutileza, ele coloca a carta que está em suas mãos ao lado da que a rainha recebera e, por fim, apodera-se desta última. A polícia parisiense, desde que a carta voou do palácio real para outros arredores, fez inúmeras buscas na mansão do ministro, vasculhando todos os cantos nos quais a carta poderia estar escondida, mas foi justamente esse o erro, acreditar que desaparecimento era sinônimo de estar escondido. Assim, “a carta pode ofuscar por sua visibilidade e, ao mesmo tempo, uma região de sombra a cerca: ela cala um saber que ninguém sabe, o insabido radical do saber inconsciente”<sup>468</sup>.

É quando entra em cena Dupin<sup>469</sup> que, acompanhado por seus óculos escuros, vai ao encontro do ministro e eis, então, a carta, mais visível que invisível. O momento do encontro de Dupin com a carta se descreve, assim:

Afinal meus olhos, circulando o quarto, caíram sobre um ordinário porta-cartões de filigrana e papelão que pendia, oscilando, amarrado por uma suja fita azul, de um pequeno prego de bronze, juntamente sob o meio da escarpa da chaminé. Nesse porta-cartões, que tinha três ou quatro compartimentos, viam-se cinco ou seis cartões de visita e uma carta solitária. Esta última, bastante manchada e amassada. Estava quase rasgada em duas, pelo meio, como se uma intenção de rasgá-la inteiramente como coisa sem importância, no primeiro momento, tivesse sido alterada, ou adiada, no segundo momento. Ostentava um grande selo negro, levando bem claramente o sinete de D., e estava endereçada, com letra feminina bem miúda, ao próprio D., o ministro. Havia sido atirada descuidadamente e mesmo com desdém, ao que parecia, numa das divisões superiores do porta-cartões. Logo depois que lancei a vista para aquela carta, concluí que deveria ser a tal que eu procurava. Decerto era, segundo todas as aparências, radicalmente diferente daquela de que o Chefe Polícia nos dera tão minuciosa descrição.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> VIDAL. Uma letra que não se lê. In: *A prática da letra*, p. 26.

<sup>469</sup> C. Auguste Dupin é um personagem — detetive parisiense — criado por Edgar Allan Poe. Além do conto “A carta roubada”, Dupin compõe também os contos “Assassinatos da Rua Morgue” e “O Mistério de Marie Rogêt”. Lembro-me, também, daquilo que escreve Vania Baeta Andrade sobre esse personagem de Poe: “Auguste Dupin, personagem de Edgar Allan Poe, na carta roubada, que conjuga o adjetivo augusto (adj. Que inspira respeito ou veneração: augusta proteção. Grandioso, suntuoso; magnífico) + Dupin, que nos remete logo à palavra francesa *dupe*, ou seja, um tolo (da boa maneira). O poeta e o matemático: entre eles, a letra e sua prática.” (ANDRADE. *Palavra em ponto de dicionário*. (Texto inédito)).

<sup>470</sup> POE. A carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Os assassinatos na rua Morgue*, p. 65-66.

Após encontrar a carta, Dupin esquece sua tabaqueira na mansão do ministro a fim de ter uma desculpa para voltar. No dia seguinte, ele retorna com outra carta,<sup>471</sup> que simula aquela que está em poder do ministro e, aproveitando-se de um incidente na rua, faz a troca de uma pela outra.

Esse conto termina sem que se saiba a mensagem que a carta carrega, “sem que ninguém jamais tenha tido que se preocupar com o que ela queria dizer: destino comum de tudo o que se escreve”.<sup>472</sup> O que interessa no conto, como indica Lacan, são os desvios/efeitos que a carta/letra produz nos personagens e leitores e, ainda, a maneira pela qual ela se disfarça — ponto precioso que pode guiar o pensamento da leitura do texto clariceano.

A carta, como descrita pelo personagem Dupin, estava manchada, amassada, rasgada — manipulável.<sup>473</sup> “Se faz virar pelo avesso, como uma luva, as *a glove*, deixando aparecer um lugar livre onde o ministro escrevera seu próprio endereço com caligrafia de mulher, *in a diminutive female hand*.”<sup>474</sup> Mas mesmo virada do avesso — “*A letter, a litter*, uma carta, uma letra, um lixo”<sup>475</sup> — mesmo picada em pedaços, “ela continuará a ser a carta/letra”.<sup>476</sup>

Foi ao seguir por esse caminho, da “pista que despista”,<sup>477</sup> do descoberto, que Dupin conseguiu ver, no porta-cartões, a carta solitária — “Uma letra que não se lê, o sujeito atrelado ao ilegível da letra”.<sup>478</sup> Nesse sentido, o conto de Poe e a leitura de Lacan ensinam que para se ver algo de uma carta/letra,<sup>479</sup> não é necessário procurar em lugares escondidos, pois a letra (*lettre*) se lê na superfície, no descoberto — nas rasuras, sulcos, cortes, dobras.

---

<sup>471</sup> Nesta carta-simulacro, Dupin escreve: «...*Un destin si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste*». “Um desígnio tão funesto, / Se não é digno de Atreu, é digno de Tiestes.”

<sup>472</sup> LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 61.

<sup>473</sup> Nesse ponto, pode-se escutar a diferença que perpassa pelo significante e a letra, como escreve Jean-claude Milner: “o significante não pode ser destruído: ele no máximo pode ‘faltar em seu lugar’; mas a letra, com suas qualidades e identidade, pode ser rasurada, apagada, abolida. Ninguém pode fechar a mão sobre um significante, já que ele é apenas *por um outro significante*; mas a letra é manipulável, até mesmo empunhável. [...] Sendo deslocável e empunhável, a letra é transmissível”. (MILNER. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*, p. 104-105).

<sup>474</sup> VIDAL. Uma letra que não se lê. In: *A prática da letra*, p. 28.

<sup>475</sup> LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 28-29.

<sup>476</sup> LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 26.

<sup>477</sup> LACAN. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*, p. 24.

<sup>478</sup> VIDAL. Uma letra que não se lê. In: *A prática da letra*, p. 29.

<sup>479</sup> Sobre o ponto de aproximação dos textos “O seminário sobre a carta roubada” e “Lituraterra”, Eric Laurent escreve: “Lembro-me que ‘Voo sobre a letra’, o sobrevoos da letra, foi escrito no solo. Evidentemente, ‘A carta roubada’ tem algo a ver com o fato de que seja com base em uma história de roubo/voo [*vol*] que se constrói o segundo apólogo.” (LAURENT. *A carta roubada e o voo da letra*. In: *Correios*, p. 67). Tem-se, então, no caminho da construção da letra “‘A carta roubada’ [*volée*], o voo [*vol*] e, a seguir, na montagem, é formidável, Lacan vê os cursos d’água como uma espécie de traço”. (LAURENT. *A carta roubada e o voo da letra*. In: *Correios*, p. 74).

Orientada pelas construções que se deram neste caminho, sigo rumo ao aberto da *densa selva de palavras de Água viva* — lá longe, onde ressoa: “psiu; psiu! E chama-se ninguém”.<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 92.

## **Terceiro caminho**

*Quer ver comigo? Paisagem onde se  
passa essa música? ar, talos verdes, o mar  
estendido, silêncio de domingo de manhã. Um  
homem fino de um pé só tem um grande olho  
transparente no meio da testa. Um  
ente feminino se aproxima engatinhando, diz com  
voz que parece vir de outro espaço, voz que soa  
não como a primeira voz mas em eco de uma voz  
primeira que não se ouviu. A voz é canhestra,  
eufórica e diz por força do hábito de vida anterior:  
quer tomar chá? [...] Um novo personagem  
atravessa a planície deserta e desaparece  
mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E  
chama-se ninguém.  
(Clarice Lispector)*

## Amplificar

Um terceiro caminho se abria. Cada via atravessada, passo a passo, letra a letra, circunscrevia um deslocamento pela palavra — pelo ilegível. Por ora, não soube aonde este terceiro lugar, do qual corriam letras aquosas, desaguaria. Mas como o não saber era condição para seguir no movimento da leitura, eis que, por entre as ramagens solitárias das palavras, os olhos se lançaram rumo ao horizonte deserto. Aquele era um caminho de ninguém.

### I - “Ele”, “ela”, “ninguém”

Do gesto de seguir pelos fios da escrita de Clarice Lispector, do deslocamento que possibilita adentrar na tessitura enovelada da obra e da travessia que se instaura entre as passagens do texto, a leitura trilha vias de sobrevivência. O movimento a ler se torna, como dito anteriormente, “aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo mesmo transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia”.<sup>481</sup> Nesse sentido, esta escrita, (re)colhida da leitura, resiste, persiste, “reexiste”. A cada novo passo — a cada novo rastro, para manter em curso aquilo que se escreve nestas linhas, é preciso sobrevoar a superfície das páginas, é preciso caminhar sobre o rio de fragmentos que escorre da leitura, é preciso atravessar o incessante espaço do livro. Nesta via pela qual sigo, agora, as palavras espalhadas por linhas tênues, como pontas soltas, continuam a se dispersar por diferentes direções.

Na infinitude do espaço do livro *Água viva*, letras e mais letras se agrupam disseminando sentidos diversos. No caminho que se abre, as palavras pendem entre as *acácias amarelas e formam um intenso matagal*. Nessa *densa selva de palavras*, página a página, linha a linha, letra a letra, fios incessantes de voz e silêncio, emaranhados entre ramos e raízes, cobrem o espaço a ser desbravado pela leitura. Em meio à ramificação desses fios de letras, encontram-se vestígios de vida, de morte, de voz, de olhar, de silêncio, de solidão — um caminho de passagem das palavras.

---

<sup>481</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213.

Na leitura, passa-se, de instante em instante, por esses rastros das letras deixados no branco da página — rastros que podem transportar aquele que lê pelos sentidos que se propagam pelas linhas. Nesse movimento, é possível perceber que o espaço de *Água viva*, povoado por palavras e sentidos, abre-se em um espaço infinito. Lá, as palavras espocam, escorrem, espraiam. Lá, lê-se sobre telas brancas, superfícies crestadas, espelhos vazios, jardins com águas correndo, “zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros”,<sup>482</sup> plantas e plantas, “luar canhestro”,<sup>483</sup> tensão mágica e silenciosa do sol. Lá há dimensões nas quais seres e coisas se misturam.

Entre espaços e linhas, o traço solitário daquela que escreve se abre, primeiramente, em direção ao todo convocado pelas distintas dimensões que se alastram pelo livro. Entre fios de voz e silêncio, tecidos pela língua clariceana, reverberam ruídos das palavras. Lembro-me, aqui, de um pensamento desenvolvido por Gerard Pommier em um texto chamado “O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar”. Ao escrever sobre o abismo, a sonoridade das palavras, a língua, Pommier segue pela seguinte indagação:

O que é o Aberto? Trata-se desse instante em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura. Nada os põe entre si, como nada impede que se perceba sua infinita totalidade. Nesse espaço sem barreiras, cada termo por modesto que seja aparece igualmente mostrando à luz de sua unicidade seu esplendor único. Assim ocorre com simples objetos, as “coisas de grande hábito” ... *die grosse gewohnten Dinge*. O Aberto lhes confere seu brilho e, no entanto, eles continuam a atrair todas as outras coisas: seu brilho é essa própria infinitude. Por mais isolada que seja, a coisa é aberta, apela para a infinidade de uma essência que não renega nenhuma outra essência. Sem dúvida, não é fácil conceber ao mesmo tempo a percepção, que supõe o finito, e o Aberto, que significa o sem limites. A noção do infinito no finito é esse momento preciso em que, a partir de um olhar dirigido a uma simples coisa, tudo é aceito, consentido.<sup>484</sup>

O aberto se apresenta sem barreiras, em um espaço de percepção pura no qual as coisas e palavras se lançam em rios ínfimos. Se o aberto assim se qualifica, talvez ele se encontre nas próprias palavras, pois “onde podemos encontrar o infinito no finito, senão nas próprias palavras?”<sup>485</sup> Como indica Gerard Pommier, as palavras seguem por essa via quando escapam à sua utilidade e saem de sua significação, ou seja, o aberto aparece quando a palavra é tomada no côncavo da mão, como se fosse manejada por um artesão. Ao se entregar a tal

---

<sup>482</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

<sup>483</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 41.

<sup>484</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 99.

<sup>485</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 99.

movimento, ela “ecoa por sua ressonância singular e se abre para o todo das outras palavras. Todos os vocabulários são reunidos em alguns sons e se desdobram então”.<sup>486</sup>

Nos sons que se misturam aos traços, na linha aberta e reta do espaço do livro, a narradora de *Água viva* anuncia que começa as primeiras páginas com o desejo pela pintura, mas que, entre “gestos hieráticos e triangulares”,<sup>487</sup> segue tomada pelo gosto das palavras. A escrita corre num fluxo de letras aquosas e, na sequência das páginas, há a entrada em um mundo que abriga um “emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras”.<sup>488</sup> A dimensão desse mundo se expande por diversos espaços: grutas escuras e nimbadas de claridade; um jardim todo maduro de perfumes; fontes, lagoas e cachoeiras. Lá há o mergulho na matéria pela palavra, o mergulho na escrita pela palavra, o mergulho na palavra pela palavra afluindo em rios de sentidos.

Na afluência pela qual a escrita segue, algo escapa ligeiramente. As mãos, que tentam escrever a leitura, por vezes, fraquejam, pois o texto composto por Clarice se espraia por tantos lugares que, em um átimo de tempo, perde-se em meio ao fluxo do qual deságua. Ainda assim, avisada da sempre impossibilidade de uma leitura que dê conta de todas as marcas da ilegibilidade de *Água viva*, do texto clariceano, pois algo sempre escapará entre os instantes das palavras, arrisco um passo. Sigo rumo a uma leitura da *lettre*, da letra, do literal — uma leitura, tomando de empréstimo o termo “letricidade”<sup>489</sup> de Jean-Luc Nancy, “letricial”. Pois diante do ilegível, quanto mais o sentido da escrita “permanece opaco, mais crescerá minha interrogação e com ela, minha perdição, minha vacuidade diante do infinito de significações que ele evoca”.<sup>490</sup>

Neste momento, escolho, em meio à dispersão evocada pela escrita de Clarice, não um sentido para o ilegível, mas a fim de não ficar à deriva nesse voo sobre *Água viva*, para não caminhar rumo à perdição que o infinito convoca, prossigo por um caminho salpicado por palavras soltas. Colho, com os olhos lançados pelo papel e as mãos que copiam, recortam, citam, rastros (deixados na superfície sulcada do livro) que possam orientar a leitura neste momento. Procuo, pois como um dia Clarice contou, “escrever é procurar”.<sup>491</sup>

---

<sup>486</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 100.

<sup>487</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

<sup>488</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 15.

<sup>489</sup> NANCY. *Corpus*, p. 85.

<sup>490</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 96.

<sup>491</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 29.

O silêncio acompanha o olhar no movimento a ler.<sup>492</sup> No *instante-já*, que perpassa os traços e *madressilvas*, ela oferta um indicativo de leitura: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.”<sup>493</sup> Ler na ligeireza de um olhar que bate nas páginas, eis o “des-a-fio”. Os olhos perpassam o relevo das letras. Busco captar os *instantes-já*, captar na leitura os “átomos do tempo” — o que escapa, o já da coisa que se lê. Se “a escrita é esse ravinamento”,<sup>494</sup> como indica Jacques Lacan em “Lituraterra”, talvez uma leitura que capte os relevos do texto, os vestígios dos traços, possa ser um modo de ler, ao pé da letra,<sup>495</sup> em um passo de “letricidade”, o que escoia das palavras — a letra. Nesse sentido, é na dimensão dos instantes da leitura que se arriscam tentativas de (re)colher<sup>496</sup> aquilo que “escapa o tempo todo”.<sup>497</sup>

Neste momento, capto aquilo que havia passado despercebido pelos olhos: as dobraduras das aspas que acompanham algumas palavras em *Água viva*. Lembro-me da história da composição desse livro: dos cortes, recortes, da “prática da letra”. Penso, então, que as palavras entre aspas, esse relevo, possam ser um vestígio do traço — da letra — deixado por Clarice. Colho com os olhos algumas dessas palavras e as sublinho como se fosse lançando dardos sobre as páginas — sublinhar “palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre”.<sup>498</sup> Afinal, como Clarice indica, “o instante-já passa se não for fixado com

---

<sup>492</sup> Sobre isso, lembro-me de um fragmento de Jacques Alain Miller: “a psicanálise não é apenas questão de escuta, *listening*, ela é também questão de leitura, *reading*. No campo da linguagem, sem dúvida, a psicanálise toma seu ponto de partida da função da palavra, mas ela a refere à escritura. Há uma distância entre falar e escrever, *speaking* and *writing*. É nesta distância que opera a psicanálise, é esta diferença que a psicanálise explora. [...] ao deslocar a interpretação do quadro edípico em direção ao quadro borromeano, é o funcionamento mesmo da interpretação que muda e passa da escuta do sentido à leitura do fora de sentido. [...] A leitura, o saber ler consiste em manter à distancia, a palavra e o sentido que ela veicula, a partir da escritura como fora de sentido, como *Anzeichen*, como letra, a partir de sua materialidade”. (MILLER. *Ler um sintoma*. Disponível em: <<http://ampblog2006.blogspot.com.br/2011/08/jacques-alain-miller-ler-um-sintoma.html>>).

<sup>493</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

<sup>494</sup> LACAN. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 116.

<sup>495</sup> Sobre isso, lê-se em Lacan: “O curioso é constatar como a psicanálise se obriga, como que de modo próprio, a reconhecer o sentido daquilo que a letra, no entanto, diz *ao pé da letra*”. (LACAN. Lição sobre *Lituraterra*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, p. 109-111).

<sup>496</sup> Aqui, é possível pensar sobre a palavra latina *legere*. Como observa Ram Mandil, “a partir da palavra latina *legere*, poder-se-ia percorrer toda a história da humanidade, até alcançar o hábito primitivo de coleta das sementes de carvalho, *lex*. A leitura, o *legere*, equivaleria a uma ação de colheita de letras de modo a enfeixá-las em uma palavra.” (MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 235). Ou ainda, como desenvolve Maria Gabriela Llansol em sua obra, esse lugar da leitura como a “legência”, ocupado não mais por um leitor, mas por um “legente” — aquele que colhe letras. “*legens* (como no Amor *sive legens*) significa antes *o que lê*, propriamente *o que colhe, o que recolhe, o que escolhe*.” (BRANDÃO. O corpus ardente. In: BRANCO; ANDRADE (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, p. 168).

<sup>497</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 72.

<sup>498</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 27.

palavras”.<sup>499</sup> Portanto, na leitura é preciso fixar os instantes, sublinhá-los, copiá-los, a fim de captar aquilo que se vê/lê do relevo da escrita.

Esse gesto me faz lembrar da transmissão que se opera no ensino lacaniano, pois se há a rasura, aquilo que é feito para não se ler, mesmo que os conceitos psicanalíticos sejam isomorfos ao sintoma, há a tentativa de transmissão da psicanálise pelo viés da letra. Tem-se, como exemplo, o “‘nó de borromeu’ que tem a mesma função antinômica que a letra no sentido de *matema*. Isto é, existe alguma coisa no nó borromeu com o qual Lacan tenta sustentar a transmissão integral de sua obra”.<sup>500</sup>

Na leitura do ilegível, para que nem tudo seja rasura, é preciso criar um ponto de transmissão: um “ponto de letra”.<sup>501</sup> Busco criar tal ponto por meio dos traços, grifos para, por fim, escrever a leitura. Ler para além dos fragmentos, primeiramente, algumas palavras soltas, acompanhadas das dobraduras das aspas, para, quem sabe, chegar, aos poucos, próximo desse “ponto de letra”.

Da leitura em relevo, encontro, logo nas primeiras páginas de *Água viva*, uma frase na qual aparecem algumas palavras entre aspas que tremeluzem. Nesse período, leio: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’, sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.”<sup>502</sup> Se recortar desta frase aquilo que está entre aspas, eis o que resta: um eu, um tu, um nós, uma pessoa. Noto que há breves tentativas de personalização na escrita de *Água viva*. Ao adentrar nas páginas desse livro, é possível ver alguns pronomes pessoais evocados entre aspas e, quem sabe, a tentativa de construção, que sempre fracassa, de uma narrativa que conte uma história humana.

Diante da humildade de uma possível personalização, um “ele”/um “ela” aparecem, acolhidos, primeiramente, pelas dobras das aspas.<sup>503</sup> Nesse contexto, aquela que narra os instantes das palavras diz que em breve estará “pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’”.<sup>504</sup> Mas essa brevidade cada vez mais se distancia, pois esses pronomes, masculino/feminino,

---

<sup>499</sup> Refiro-me à seguinte passagem: “Eu estou — apesar de tudo oh apesar de tudo — estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras.” (LISPECTOR, *Água viva*, p. 93).

<sup>500</sup> RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 21.

<sup>501</sup> Sobre o ponto de letra, Ruan Ritvo escreve: “É nesse sentido que acho necessário que algo se transmita integralmente, que a letra não seja sempre rasurada, ou seja, que exista um ponto de letra. Nesse sentido, a escrita borromeana é interessante porque ele é suplementar, tem algo, diz algo, ou melhor, não diz, porque justamente não diz nada, mas trabalha sobre um ponto precisamente suplementar, aquele que transcende o inconsciente. Não vejo nesses três pontos apenas uma razão política, ou de fundação de escola, ou histórica, mas parece que há um ponto de resistência importante no discurso.” (RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*, p. 23).

<sup>502</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

<sup>503</sup> Em alguns momentos, o ele/ela aparecem entre aspas, em outros, sem as mesmas, mas, ainda assim, as aspas se tornam fios condutores neste momento da leitura.

<sup>504</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

aparecem ligeiramente para logo se perderem pelo espaço do livro. Recorto algumas dessas passagens-aparições.

Ao contar sobre filhotes de coruja e cavalos soltos, um “ele” surge fundido à paisagem do *vale dos altos Pirineus nevados*:

O ele contou-me que morou durante algum tempo com parte de sua família que vivia em pequena aldeia em um vale dos altos Pirineus nevados. No inverno os lobos esfaimados desciam das montanhas até a aldeia a farejar presa. Todos os habitantes se trancavam atentos em casa a abrigar na sala ovelhas e cavalos e cães e cabras, o calor humano e calor animal — todos alertamente a ouvir o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas. A escutar. A escutar.<sup>505</sup>

O ele desaparece. As páginas são atravessadas pelo “segredo das manhãs puras”.<sup>506</sup> Conta-se sobre uma rosa, cujo gesto de sobrevivência, sustentado por dias a fio, lembrava os mistérios animais. Em seguida, um “ela” é mencionado em meio aos instintos abafados de bichos e gritos ancestrais: “Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa — há que respeitar-lhe a natureza — eu é que me animalizo.”<sup>507</sup> Adiante, novamente, um “ela” aparece para logo morrer: “Soube de um ela que morreu na cama mas aos gritos: estou me apagando! Até que houve o benefício do coma dentro do qual o ela se libertou do corpo e não teve nenhum medo de morrer.”<sup>508</sup>

Há também um ela/um ele que se apavoram diante da paisagem da natureza. Como a narradora conta:

Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepiá todo de horror diante de flores — acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro.<sup>509</sup>

Como é possível perceber, a narradora, vez ou outra, faz menção a um ele/um ela emaranhados aos fios da paisagem que se abrem no livro — sejam eles plantas, bichos, *suspiros de ninguém no escuro*. Afinal, aquela que tenta contar coisas ainda não está “pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’, pois demonstra ‘aquilo’”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte”.<sup>510</sup> Por enquanto, o que a “sustenta é o ‘aquilo’ que é um ‘it’”.<sup>511</sup>

<sup>505</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 50.

<sup>506</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 50.

<sup>507</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 49.

<sup>508</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 52.

<sup>509</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 92.

<sup>510</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 37.

Diante do apagamento de um ele/um ela, aos poucos, um tom anônimo ganha voz no livro. Um corpo de ninguém começa a se compor através da tessitura da escrita, corpo que conta: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.”<sup>512</sup> Ela inteira, à medida que rola no chão, vai se *acrescentando em folhas*. Ela, *obra anônima de uma realidade anônima*, vai *aquém e além de sua história humana*. Ela, anônima, escreve:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo. Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento.<sup>513</sup>

Na durabilidade de um pensamento, com gritos de aleluia, entoados por um “canto de ninguém”,<sup>514</sup> ela conta da passagem para outro lado: “a transfiguração me aconteceu. Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado [...]. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu”.<sup>515</sup> Lado sagrado feito de segredo, lugar que, na quase inexistência, ninguém sabe contar.

Nesse outro lado, o tom anônimo se intensifica e um terceiro que nomearei, por enquanto, de “um ninguém da escrita”, escreve-se. Sobre isso, leio em *Um sopro de vida*, o seguinte: “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever.”<sup>516</sup> Já em *Água viva*, encontro outro rastro de ninguém: “Estive só. Só de ti. Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim.”<sup>517</sup>

No que se refere ao ninguém, à descolagem dela mesma, é possível pensar na composição de *Água viva*, cujo processo envolveu o corte de traços pessoais de Clarice. Nesse movimento, há o desaparecimento de uma personalidade e mais vestígios de ninguém deixados por esse livro: “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias.

---

<sup>511</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 52.

<sup>512</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

<sup>513</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 22.

<sup>514</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

<sup>515</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 21.

<sup>516</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 79.

<sup>517</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão.”<sup>518</sup>

Um ninguém que escreve para ninguém, um gesto solitário que atravessa os fios do texto, um tom anônimo da escrita, um “aquilo”, um “isto” — *uma melodia sem palavras*:

Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém. Sim, o que te escrevo não é de ninguém.<sup>519</sup>

Sim, o que ela escreve não é de ninguém. Se “essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar”,<sup>520</sup> se “o ar é it”,<sup>521</sup> essa liberdade caminha para um impessoal, um neutro, uma terceira dimensão. Mas se não há, nem ele, nem ela, como localizar esse terceiro — o ninguém — que se escreve?

Lembro-me, então, da construção do feminino na psicanálise lacaniana. Foi na travessia dos conceitos e do risco, que Lacan formulou uma nova forma de pensar A mulher.<sup>522</sup> Se para Freud o feminino seria qualificado como um “continente negro”,<sup>523</sup> Lacan segue por outro caminho, ao trabalhar a lógica do “não-todo” e do gozo como algo ininteligível. N’*O seminário, livro 20*: mais, ainda, Lacan, ao diferenciar a posição feminina da masculina, estabelecerá que parte do gozo feminino é ligado à lógica fálica, mas que existe outra parte do gozo que a mulher não sabe dizer. Ou seja, o gozo d’a mulher está para além do falo, pois a posição feminina é ser ela não-toda submetida ao falo. Nesse sentido, não há uma palavra que defina a mulher, pois o significante falta.

Portanto, o feminino será o que mais resistirá em se inscrever, seja no corpo anatômico (pois a mulher não tem o falo), seja no campo simbólico da linguagem. Através dessas elaborações, Lacan propõe pensar a mulher em outra lógica: “a mais” do gozo, “além”, que nada significa à medida que não se inscreve no corpo, ou seja, um gozo ininteligível, que

---

<sup>518</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

<sup>519</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 83.

<sup>520</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 83.

<sup>521</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 63.

<sup>522</sup> Aqui, cabe lembrar o aforismo lacaniano, “A mulher não existe”, já que as mulheres existem quando são contadas uma a uma e não há, portanto, a possibilidade de elas serem reduzidas a um artigo do universal: A mulher. Como observa Lacan: “A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois — já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? — por sua essência ela não é toda.” (LACAN. *O seminário livro 20*: mais, ainda, p. 100). Sobre isso, ver também HOLK. *Patu*: uma mulher abismada.

<sup>523</sup> FREUD. A questão da análise leiga: conversações com uma pessoa imparcial. In: \_\_\_\_\_. *Um estudo autobiográfico; inibições sintomas e ansiedade; a questão da análise leiga; outros trabalhos*. (1925-1926), p. 205.

somente goza sem palavra alguma que o traduza. Sobre isso, ressoa de Pommier o seguinte fragmento: “O poeta, um místico, uma mulher mostram, dessa forma, nessa escolha do ‘sem abrigo’, de um fundamento sem fundo, a região essencial onde o falar apresenta sua união com o gozo de um Todo que se apoia no nada.”<sup>524</sup> Do Todo ao nada. Do “sem abrigo” à solidão, leio em Lacan:

Mas é também nisso que se aprende o que há por aprender, isto é, que mesmo que se satisfaça a exigência do amor, o gozo que se tem da mulher a divide, fazendo-a parceira de sua própria solidão, enquanto a união permanece na soleira.<sup>525</sup>

Neste instante, penso no aberto, penso no deserto. Do aberto da palavra, estreitado entre abismos e abismos da língua, espraia-se um infinito de significações. Do deserto da escrita, sulcado por um traço solitário, o espaço do livro se torna cada vez mais solitário. O silêncio que circunda a escrita de Clarice se espraia no olhar lançado sobre o livro. Percorrer esse caminho traçado por ninguém, eis o “des-a-fio” que se lança.

Em *Água viva*, a união de um ele/um ela também fica na soleira e há uma recusa das tentativas de classificação: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.”<sup>526</sup> Nesse sentido, é possível pensar, a partir das construções lacanianas, em uma aproximação desse feminino, cuja parceria se dá com a própria solidão, com a escrita de Clarice, mais especificamente de *Água viva*, cujo caminho aponta para um ninguém.

Mas se o texto, cujo abandono de um ele/um ela, cujo apoio se dá no nada, aproxima-se desse feminino, parece-me que se trata, também, de outra dimensão do feminino. Sem um ele/um ela, no caminho solitariamente estranho das páginas de *Água viva*, sulcado pela escrita de Clarice, encontro a seguinte construção: “O risco — estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve.”<sup>527</sup> No risco, em mais um passo, ao longo da travessia da leitura, agora rumo ao inumano, recorto mais uma passagem de *Água viva*: “Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão

---

<sup>524</sup> POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 102.

<sup>525</sup> LACAN. O aturdido. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*, p. 467.

<sup>526</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 13. Como observa Evando Nascimento, nos textos “Relatório da coisa”, “O ovo e a galinha” “ocorre uma indefinição de gênero (discursivo e biológico, entre outros), isto é, da própria categoria de gênero”. (NASCIMENTO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, p. 39).

<sup>527</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial.”<sup>528</sup>

Aqui, lanço a seguinte questão: Se há um feminino, cuja parceria se dá com a própria solidão; se há uma escrita que caminha na direção de um ninguém, de *onde jamais passos humanos* houve; esse feminino *é ente humano?* Para amplificar esse caminho de ninguém, recorto uma passagem de Freud da conferência “feminilidade”:

Isto é tudo o que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável. Mas não se esqueçam de que estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual. É verdade que essa influência se estende muito longe; não desprezamos, todavia, o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos. Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes.<sup>529</sup>

Nessa elaboração, Freud deixa em aberto o fato de que a mulher, ou, mais ainda, o feminino, “possa ser uma criatura humana”. Há a possibilidade de um humano, mas, parece-me, pode haver também, outra possibilidade, estranha e arriscada, do feminino estar próximo do desumano. Sobre a afluência dessa segunda possibilidade, recorto duas passagens de *Água viva*. Primeiramente, na lucidez da escrita, ela conta: “Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade — o it.”<sup>530</sup>

Por essa via, da desumanidade, ela segue:

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 largar e cair num abandono de qualquer 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. Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertença ao gênero humano.<sup>531</sup>

*Elástica*, prolongando-se pelas dobras da palavra, ela adentra uma floresta onde sobrevive para ser. *Elástica*, ela entra no mistério, em *profunda alegria* de um *êxtase secreto*. E eis que, nesse caminho, na composição de um pensamento, de um tom da escrita, emerge

---

<sup>528</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

<sup>529</sup> FREUD. Feminilidade. In: \_\_\_\_\_. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. (1932-1936), p. 134.

<sup>530</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 54.

<sup>531</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 28-29.

uma estranha impressão de não pertencimento ao gênero humano — uma “solidão de não pertencer”.<sup>532</sup>

No movimento solitário da leitura, sem um ele/um ela para contar história, sigo pelo espaço da escrita cujos passos não humanos deixam vestígios de um impessoal: ninguém.

## II - “Eu”, “tu”, “it”

No caminho da leitura de *Água viva*, noto alguns vestígios do impessoal deixados, não tão somente nesse livro, mas pelo todo (“não-todo”) do corpo da obra clariceana. Essas marcas do neutro, de uma paisagem que se abre, parecem ser tentativas de ultrapassar os limites do humano, na travessia que a própria escrita “exigiu” que ela fizesse. Sobre tais vestígios que emergem das tantas folhas que Clarice cobriu com letras, Evando Nascimento, no livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, escreve:

A literatura de Clarice tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios. Uma partitura de matérias e assuntos inusitados para a composição clássica. Textos como o “Ovo e a galinha”, ou “A quinta história”, *Onde estivestes de noite*, “O relatório da coisa”, *A paixão segundo G.H.*, *Um sopro de vida*, além do excepcional *Água viva*, ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras impostas pela civilização dita ocidental no avançado estágio de seu desenvolvimento tecnológico.<sup>533</sup>

Na formação dessa escrita composta por animais, texturas, paisagens, nota-se uma tentativa de Clarice em construir, desconstruindo, muitas vezes, um pensamento que, ao ultrapassar os limites da linguagem e, mais ainda, do humano, rume para o desaparecimento dos traços autobiográficos. No movimento que a escrita faz para alcançar essa experiência de apagamento, assiste-se a um caminhar da própria obra rumo ao espaço deserto e neutro do impessoal.<sup>534</sup>

---

<sup>532</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 111.

<sup>533</sup> NASCIMENTO. *Clarice Lispector: Uma literatura pensante*, p. 27.

<sup>534</sup> Sobre isso é possível pensar no que escreve Blanchot sobre o silêncio e impessoalidade da literatura: “Preocupação na qual, é verdade, o que está em causa é talvez a literatura, mas não como uma realidade definida e segura, nem mesmo como um modo de atividade precisa: ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é

Parece-me ser na direção da impessoalidade que a escrita de *A paixão segundo G.H.* também caminha. Nesse livro, anterior a *Água viva*, escrito em meados de 1963, a personagem G.H. vai além das fronteiras do humano, principalmente, quando coloca na boca a massa branca da barata. Do branco da matéria restam marcas do impessoal, que se propagam na continuidade da obra clariceana.

Há algumas leituras de G.H. que apontarão que “a mulher (G.H.) e a barata têm uma relação de complementariedade binária”.<sup>535</sup> No entanto, pensaria que entre a mulher e a barata não há uma relação binária, pois há a entrada de um terceiro elemento branco: “a matéria neutra, a vida crua”.<sup>536</sup> A fim de tentar localizar a entrada desse terceiro, coberto de impessoalidade, faço uma breve passagem pelos vestígios deixados pela massa branca da escrita em *A paixão segundo G.H.*

\*\*\*\*\*

A história — que converge com *Água viva*, pois também não conta história alguma — do encontro de G.H. com o impessoal acontece quando a personagem entra no quarto da empregada, abandonado, como um quarto de ninguém. Lá há um som inaudível — “como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio”.<sup>537</sup> Neste cenário, silencioso, neutro, impessoal, G.H. encontra uma barata no armário e fecha a porta sobre seu corpo. Desse ato, começa a brotar da barata uma matéria branca — matéria que G.H., depois de passagens de silêncio no quarto, coloca em sua própria boca.

Antes do encontro com o neutro, havia a persona, a máscara: “Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.”<sup>538</sup> Depois da matéria branca, havia a falta de gosto do impessoal: “Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca.”<sup>539</sup> E, por fim, havia o medo: “O medo que eu sempre tive do silêncio com

---

‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar.” (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 292-293).

<sup>535</sup> SANT’ANNA. O ritual epifânico do texto. In: NUNES (coord.). *A paixão segundo G.H.* (Edição crítica), p. 255.

<sup>536</sup> NUNES. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males*, p. 67-68.

<sup>537</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 42.

<sup>538</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 91-92.

<sup>539</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 85.

que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia.”<sup>540</sup>

Para entrar no neutro, a personagem abandona sua organização humana. Nessa travessia rumo ao impessoal, aquilo que é “inexplicável e vivo”,<sup>541</sup> G.H., assim como Clarice Lispector (C.L.), sabia que era preciso operar com o abandono; sabia que era preciso renunciar a algo; sabia que era preciso desconstruir. Sobre isso, leio: “Mas agora, através de meu mais difícil espanto — estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização.”<sup>542</sup>

No caminho da desconstrução, a obra clariceana segue, ao recompor, com as ruínas dos traços daquela que escreve, com aquilo que resta, a escrita de um pensamento que se sustente pelos abismos da palavra. Parece-me que Clarice sabia que a experiência de despersonalização não se daria sem desistências e perdas, pois, para prosseguir nesse caminho inverso, é preciso, pouco a pouco, tirar algo de si “com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele”.<sup>543</sup> Parece-me, também, que tenha sido em meio aos gestos de renúncia e corte, ao buscar o apagamento de si mesma, que Clarice tenha se lançado, em sua obra, na escrita de *Água viva*, em direção a um impessoal.

\*\*\*\*\*

Daquilo que é cortado, recortado, para que a água, em sua vivacidade, possa escorrer sulcando um traço pelo livro, resta o impessoal. Para me orientar nessa via da leitura, sigo, novamente, pelo caminho das dobras das aspas e guiada por aquilo que tremeluz entre elas. Desta vez, sem o “eu”, o “ele”, o “ela” ou “uma pessoa”, resta, abrigado nas dobras das aspas, o elemento puro, o “*it*”. Sobre isso, a narradora de *Água viva*, que é “*it*” e nasce das escuridões, escreve:

Nasci por Ordem. Estou completamente tranquila. Respiro por Ordem. Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil. Daqui a pouco a Ordem vai me mandar ultrapassar o máximo. Ultrapassar o máximo é viver o elemento puro. Tem pessoas que não aguentam: vomitam. Mas eu estou habituada ao sangue.<sup>544</sup>

Na ultrapassagem dos limites, na entrada pelo mistério do impessoal, sem o pessoal

---

<sup>540</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 91.

<sup>541</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 101.

<sup>542</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 173.

<sup>543</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 174.

<sup>544</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 47.

que às vezes a encharca, ela se aproxima daquilo que é seco, duro e, outras vezes, mole como o pensamento de uma ostra — daquilo que é vivo:

Sou-me. Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. A transcendência em mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus.<sup>545</sup>

Se o vivo, o “it”, é Deus, o Deus é também o mundo. Nota-se a aproximação do impessoal daquilo que existe no espaço do mundo, que é, também, como uma prece, uma meditação sobre o nada. Das palavras que se compõem e existem em apagamento, leio o seguinte: “Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É o contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal.”<sup>546</sup> O “it” vivo é também plasma, leite, ostra, placenta. Tem-se, assim, das ruínas dos traços que restam, sem ele nem ela, aquilo que vivo vibra, aquilo que na impessoalidade alcança o não humano — um terceiro anônimo.

Ao rumar pelo caminho do não humano, do anonimato, presentes no texto clariceano, sigo, agora, na direção daquilo que nomearei, tomando de empréstimo um termo de Maria Gabriela Llansol, como “feminino de ninguém”. Primeiramente, recorto duas passagens de Clarice e Llansol, a fim de pensar aquilo que as aproxima e possibilita a leitura por esse caminho de ninguém. Na primeira cena, vinda de *Água viva*, descortina-se:

Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. A voz é canhestra, eufórica e diz por força do hábito de vida anterior: quer tomar chá? E não espera resposta. Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e a põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto. Mas que objeto? O homem fino enquanto isso adormeceu sobre o pé e adormeceu o olho sem no entanto fechá-lo. Adormecer o olho trata-se de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. No olho silente se reflete a planície em arco-íris. O ar é de maravilha. As ondas musicais recomeçam. Alguém olha as unhas. Há um som que de longe faz: psiu! psiu!... Mas o homem-do-pé-só nunca poderia imaginar que o estão chamando. Inicia-se um som de lado, como a flauta que sempre parece tocar de lado — inicia-se

<sup>545</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 30.

<sup>546</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 30-31.

um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo não-estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre. Mas o homem de pé sobre o único pé — dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa. Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém.<sup>547</sup>

Na segunda cena, (re)colhida do livro *Lisboaleipzig 2 — o ensaio de música*, de Maria Gabriela Llansol, lê-se:

Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou por mim* foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo e um vestido ao vento*.

Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado — dir-se-ia — à medida das suas posses.

Se eu a tivesse visto teria de ir atrás dela porque o desejo nasceu-lhe

logo

intenso. Uma vontade de ter de \_\_\_\_\_.

De a ter, de me enfiar nela, sem magoar, e sem recusa. Um movimento que nem sequer esboçaria. Nunca o fizera: — Estão-me a ver? — A ver o quê, Aossê? Sabemos que nunca irias atrás dela, dizer-lhe ou dar-lhe a entender que me queria pôr nela — Por isso o seu rosto não lhe foi mostrado.

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva.<sup>548</sup>

Na composição da primeira cena-paisagem, escrita por Clarice, além de ar, talos verdes, o ar, há a presença de *um homem fino de um pé só*, de *um ente feminino*, que não pensa, estendido na praia e, ainda, a travessia pela planície deserta de um novo personagem que desaparece mancando — um terceiro “anônimo, impessoal e neutro como o **deserto**”.<sup>549</sup> Parece ser nessa direção,<sup>550</sup> de um terceiro anônimo, que Maria Gabriela Llansol também descreve a passagem desse vestido ao vento sem rosto — um “feminino de ninguém”.<sup>551</sup>

<sup>547</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 90-91-92.

<sup>548</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 — o ensaio de música*. Lisboa: Edições Rolim, 1994, p. 37.

<sup>549</sup> NUNES. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males*, p. 67.

<sup>550</sup> Aqui, refiro-me à direção do pensamento trabalhado por Lucia Castello Branco, em alguns de seus textos/pesquisas, na escrita de Maria Gabriela Llansol. A continuidade dessas ideias será desenvolvida ao longo deste terceiro caminho.

<sup>551</sup> Como observa Lucia Castello Branco, esse “feminino de ninguém” como um “vestido ao vento” vai, de certa forma, reaparecer, na obra llansoliana, em outra figura: a da rapariga que desmemoriada. “Essa figura, que vamos encontrar no livro *O jogo da liberdade da alma*, de 2003, essa rapariga que não se lembra nem de seu próprio nome, é também, ao final desse livro, reduzida a um vestido, um vestido sem corpo, mas absolutamente

Do tecido que veste um corpo de ninguém, como uma tessitura composta de fios anônimos, lembro-me do ensaio “Masculino, feminino, neutro”, escrito por Roland Barthes. A partir da leitura do *Sarrasine* de Balzac, o autor escreve sobre a vestimenta, o neutro, um terceiro sexo:

É preciso, pois, voltar-se para a simbólica de *Sarrasine*. Seu centro aparente é o sexo. A vestimenta, material predileto dos romancistas, só conhece dois, o masculino e o feminino; Balzac tem, portanto, continuamente necessidade de um terceiro sexo, ou de uma ausência de sexo; não lhe resta então mais do que definir a castração, seja como uma mistura simultânea de masculino e de feminino (é o traje do velho), seja como uma sucessão dos dois (Zambinella se veste de mulher, depois de homem). Esta distribuição vestimentária traduz bem a dificuldade que o romancista sente em colocar simbolicamente o castrado na estrutura institucional dos sexos, que é inelutavelmente binária; pois se nos atemos a essa estrutura, já que a ausência de marca faz nela o feminino, de que poderia ser feito o neutro? Em realidade, e a linguística o atesta, o neutro não pode ser colocado diretamente numa estrutura sexual; nas línguas indo-européias, a oposição do masculino e do feminino é menos importante que a do animado e do inanimado; ela lhes é, portanto, subsequente. [...] o narrador não pode, pois, indexar o castrado senão discretamente, por aquilo que se poderia chamar o neutro feminino (*uma criatura tão encantadora, uma organização feminina*).<sup>552</sup>

Em *Sarrasine*, como observa Barthes, a vestimenta só conhece duas dimensões: a masculina e a feminina, pois mesmo que Balzac tenha necessidade de um “terceiro sexo” — uma dimensão que rompa com a lógica binária — há quem diga que “o neutro não pode ser colocado diretamente em uma estrutura sexual”. No entanto, se há linhas de pensamento que qualificam o neutro com uma “ausência de sexo”, proponho, a partir dessa passagem de Llansol, na qual há uma vestimenta para o ninguém, um vestido ao vento, pensar o terceiro, que adentra na paisagem deserta do texto clariceano, como um ausente, aquele que sem rosto, apaga-se, quem sabe, um “neutro feminino”, um “feminino de ninguém”.

Para sustentar e orientar meus passos na impessoalidade dessa construção, de um pensamento rumo ao ninguém, buscarei, aqui, (re)colher, algumas folhas que compõem a ramagem da fortuna crítica clariceana. Começo pelo texto “O feminino em biografemas: Llansol, Clarice, Duras”, no qual Lucia Castello Branco faz uma leitura que avança na noção de feminino em direção ao que Llansol propõe como “feminino de ninguém”.

---

sensual. E esse vestido sem corpo, esse ‘feminino de ninguém’, renuncia, enfim ao homem. O que esse livro propõe radicalmente é algo que já vinha sendo construído nos textos de Llansol: a constituição de um feminino para além da referência ao falo”. (BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito)). Isso pode ser observado no fragmento a seguir: “o homem tem de renunciar ao poder, e a mulher ao homem”. (LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 30).

<sup>552</sup> BARTHES. Masculino, feminino, neutro. In: CARVALHAL; ZILBERMAN; BORDINI; NUNES; FILIPOUSKI (Org.). *Masculino, feminino, neutro*: ensaios de semiótica narrativa, p. 10-11.

A direção do “feminino de ninguém”, como propõe a autora, parece se aproximar daquilo que Lacan anuncia em 1979, n’*O seminário, livro 26*: a topologia e o tempo, quando ele sugere a existência de “um terceiro sexo”. Recorto dois desses momentos nos quais isso aparece. Em um primeiro momento, na lição de 9 de janeiro de 1979, Lacan profere:

Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? Dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade — notemos que o possível é que definimos como o que cessa de se escrever — a possibilidade de um terceiro sexo. Por outro lado, porque há dois? Isso se explica mal. [...] A linguagem tem suas leis das quais a universalidade é o modelo, a particularidade não o é menos. O que o imaginário faz é imaginar o Real: é uma reflexão. Uma reflexão tem a ver com o espelho, é, pois, no espelho que exerce uma função. O espelho é o mais simples dos aparatos. É de uma função de alguma maneira totalmente natural.<sup>553</sup>

Mais adiante, na lição de 16 de janeiro de 1979, ele acrescenta:

Estou antes de mais nada, enfastiado pelo que enunciei da última vez, o terceiro sexo. O terceiro sexo não pode subsistir em presença dos outros dois. Há uma ativação (forçage) que se chama iniciação. A psicanálise é uma anti-iniciação. A psicanálise é isso pelo qual alguém se eleva (s’élève), se posso dizer, ao Falo. Não é tão cômodo saber o que é iniciação ou não. Mas, enfim, a orientação geral é que ao Falo, isso se integra. É necessário que, em ausência de iniciação, se seja homem ou mulher.<sup>554</sup>

Nem o homem, nem a mulher, “aí já não se trata apenas de singularidade do gozo feminino, mas da existência de um terceiro sexo”<sup>555</sup> — aquele que não se liga a nada. Afinal, se há a possibilidade de um “terceiro sexo” e ele “não pode subsistir em presença dos outros dois”, quem sabe, ele só possa existir, assim, sozinho, desconectado, longe dos limites que a linguagem impõe. Quem sabe, ele exista no movimento da escrita/da obra. Quem sabe ainda, ele exista na ramagem da árvore, nas asas de um pássaro solitário, na água que corre pelo chão seco — no não humano, naquilo que avança rumo ao ninguém.

Como indica Lucia Castello Branco, na obra de Llansol, através de uma composição biografemática, Fernando Pessoa “passa a ser o falcão Aossê (antes Aossepe, anagrama perfeito de Pessoa) que, na perda de uma letra — justamente o p de Pessoa, entra no pulso da escritora para habitar o mundo figural da textualidade llansoliana”.<sup>556</sup> Desse modo, Pessoa-*Personne*<sup>557</sup> corresponderá “a um ‘feminino de ninguém’, não referido ao masculino,

<sup>553</sup> LACAN. *El seminario, libro 26*: la topologia y el tempo, p. 14. (Seminário inédito).

<sup>554</sup> LACAN. *El seminario, libro 26*: la topologia y el tempo, p. 17. (Seminário inédito).

<sup>555</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>556</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>557</sup> Cabe lembrar que a palavra *personne* comporta duas traduções: pessoa e ninguém.

mas antes a uma ausência do masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez”.<sup>558</sup>

Nesse sentido, se a escrita de *Água viva* é como uma “mensagem de pessoa só”<sup>559</sup> e se, como a narradora escreve, “ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão”.<sup>560</sup> Da pessoa, resta aquele que, em sua solidão, abandonou sua personalidade (sua persona?)<sup>561</sup> — um ninguém. Em *Água viva*, o “emissor é, pois, *personne* (ninguém), ou seja, alguém que seja um ser inumano. [...] É por isso que o destinatário, conforme a voz narrativa, não lerá jamais o que ela escreve, uma vez que o tema é atemático e se situa no limite da legibilidade”.<sup>562</sup>

Portanto, “é também em direção a um ‘feminino de ninguém’ que veremos a questão do feminino avançar, na obra de Clarice Lispector, a partir da redução da vida a alguns ‘pormenores sutis’, a alguns biografemas”.<sup>563</sup> Pois se o texto clariceano segue entre cortes e perdas, em um movimento de apagamento dos excessos autobiográficos, é possível pensar, naquilo que indica Blanchot, que haja uma passagem do “Eu” ao “Ele” que, por sua vez, converte-se em um ninguém.

O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, [...] “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem se torna o outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-se a mim que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo.<sup>564</sup>

Ao descolar-se dele mesmo, o escritor, imerso na solidão que habita a obra, atravessado pelo interminável da escrita é, então, convertido em ninguém. Nesse movimento, “o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto”.<sup>565</sup>

Creio que seja também na conversão de um “Eu” em um “Ele sem rosto” (ou em um “Ela sem rosto”) que a escrita de Clarice opera. Como propõe Lucia Castello Branco, no livro *Um sopro de vida*, “por meio de um suposto desdobramento daquele que é nomeado o

---

<sup>558</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>559</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

<sup>560</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

<sup>561</sup> Aqui, lembro-me de um fragmento de Clarice chamado “Persona”. Deste, recorto: “É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente — ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida — de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá.” (LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 81).

<sup>562</sup> PETERSON. Clarice Lispector: uma leitura do sujeito. In: *Organon*, p. 111.

<sup>563</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>564</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 19.

<sup>565</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 21.

‘Autor’ em sua ‘personagem’ ‘Ângela’, opera-se essa passagem do ‘Eu’ a seu ‘Ele’”.<sup>566</sup> Desse desdobramento, leio: “Quem fala parece que sou eu, mas não sou, É uma ‘ela’ que fala em mim.”<sup>567</sup> Parece-me, que em *Água viva*, há também essa conversão: um “Eu” fala a um “tu” que nada responde. Tem-se, desse modo, a dobra do “Eu”, que sem o ela, o ele, lança-se ao tu, ao ti, ao *it*, ao ninguém.

Quem sabe o tu esteja próximo ao *it*, pois o “tu é duro como pedra e recusa-se a ser atingido, mas a água é mole... Água é *it*? Dentro da ostra, sim. Recoberta pela dureza da concha”.<sup>568</sup> Quem sabe, ainda, se na combinação de letras que compõem essa escrita, o eu e o tu sejam permutáveis e, por isso, “podem integrar-se com o não-humano — as palavras, os animais, a natureza, a ‘coisa’, ou até mesmo o ‘it’”.<sup>569</sup> Combinação, permutação, deslizamento, jogo de oposições entre as formas orgânicas/inorgânicas que dão vida à escrita.<sup>570</sup>

Sem o ele/o ela, com a paisagem que se abre em *Água viva*, há o abandono do humano e aparecimento de formas vegetais e animais que se ramificam ao longo da escrita. Como observa Roberto Correia dos Santos:

Abandonam-se sequencialidades demarcadas por conectivos e produzidas por efeito de régua, compasso, esquadro. Abandona-se esse cálculo geométrico, para construir-se por formas livres, vegetais, sinuosas, suculentas; a frase em desenvolvimento, como que seguindo a direção da luz natural, em acordo com a umidade do solo, as características do terreno. [...] A escrita, sob a forma das folhas e das ramagens. A escritura como natureza, na maioria das vezes vegetal, mas, muitas outras, animal. [...] E para além desse amor pelas linguagens que se ramificam e proliferam como a dos troncos, galhos, raízes e para além ainda do amor pela linguagem dos animais — que vivem simplesmente —, o grande amor pelo que está fora tanto da natureza quanto da cultura, e até mesmo fora da linguagem — o grande amor pelo que chamará de *it*: o nem ele, nem ela — o neutro, o impessoal, o âmago.<sup>571</sup>

Em *Água viva*, abandonam-se as sequencialidades, que poderiam narrar uma história; abandona-se o gênero humano, que poderia encadear os acontecimentos no texto; abandonam-se os traços, que haveriam de cobrir as letras com fios de personalidade. Com esse

---

<sup>566</sup> BRANCO. O sopro Clarice. In: \_\_\_\_\_; BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 205.

<sup>567</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 73.

<sup>568</sup> MASTROBERTI. A palavra em quarta dimensão: leituras de *Água viva*, de Clarice Lispector. In: *Letrônica*, p. 322.

<sup>569</sup> MATOS. Romance sem romance: o caso de *Água viva* de Clarice Lispector. In: *Letrônica*, p. 310.

<sup>570</sup> Como observa Maria Lúcia Homem, há o jogo de oposições: “it duro como pedra ao mesmo tempo que vivo e mole. Narradora encharcada pelo pessoal e, seca no sol, impessoal de caroço seco. [...] Contentemo-nos com o parcial, com amostras de mecanismos exaustivamente repetidos no texto que é, afinal, *Água viva*, isto é, cernes moles e, ao mesmo tempo, caroços duros — já no título da obra revela-se o paradoxo entre o inorgânico impessoal da água e orgânico apodrecível da vida”. (HOMEM. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. (Tese de doutorado), p. 104).

<sup>571</sup> SANTOS. *Na cavidade do rochedo: a pós filosofia de Clarice Lispector*, p. 41-42.

movimento de renúncia, não há uma narrativa a ser contada, mas sim, fragmentos de letras que escorrem pela superfície do livro; não há uma dimensão do pessoal, mas um caminho rumo ao *it*, ao impessoal, a um ninguém; não há, ainda, um ele/um ela, mas há um não humano que se lança em meio às plantas, às raízes, aos galhos, às folhagens, aos animais.

Na “direção da luz natural” e entre os milhares de reflexos do sol que atravessam as páginas de *Água viva*, há um caminho que se abre em pura paisagem. Lá, cuja ramificação se amplifica pela *densa selva de palavras*, no ritmo de uma música selvática, há folhas esmagadas e plantas aveludadas e carnívoras. Nesse cenário, ao mencionar os sacrifícios animais e cerimônias de sortilégio, feras e cavalos em carros alegóricos, ela escreve da preferência por certo tipo de paisagem: “Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. [...] Sou uma árvore que arde com duro prazer”.<sup>572</sup>

Ela, cujo “impulso se liga ao das raízes das árvores”,<sup>573</sup> segue por um caminho de raízes que rebentam a terra. A escrita, que se alastra pelo aberto dessa paisagem, liga-se à força da natureza e das árvores. A escrita se funde com esse espaço, é assim que ela escreve: “Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes”.<sup>574</sup>

Terra, raízes, corpos, mulheres, serpentes. No aberto desse lugar, ela, sozinha, ao buscar viver o que é redondo e amplo, conta: “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”.<sup>575</sup> Há uma força que a guia vinda de uma “sensualidade vital de estruturas nítidas e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas”.<sup>576</sup> Da natureza em cântico coral, das curvas orgânicas, das quais escorre resina pelo tronco das árvores, ressoam ruídos de plantas. Sobre isso, ela escreve:

Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais [...] As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes. E o eclipse do sol causa terror secreto que no entanto anuncia um esplendor de coração.<sup>577</sup>

---

<sup>572</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 39.

<sup>573</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 42.

<sup>574</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 20.

<sup>575</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 23-24.

<sup>576</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 40.

<sup>577</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 41-42.

No aberto da paisagem de *Água viva*, misturados entre os ramos de letras, há *Fêmeas nuas e rastejantes, inscrições cuineiformes, plantas e animais legendários banhados pela luz de um sexo mítico*. Das folhagens da escrita desse livro, há, então, uma *natureza que é sexualmente viva*:

A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva.<sup>578</sup>

Da *natureza que é sexualmente viva*, há o espalhamento do *erotismo próprio do que é vivo* pelos corpos e lugares:

O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos.<sup>579</sup>

Dessas passagens pelo vivo de *Água viva*, pode-se pensar naquilo que desenvolve Maria Gabriela Llansol, em sua obra, como a paisagem — “o terceiro sexo”. Em *Onde vais, Drama-poesia?*, ela oferta “a boa nova anunciada à natureza”:

tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.

A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher. Há, no entanto, alguns fatos que aqui consigno: Na paisagem ou na geografia imaterial da espécie terrestre, os seres humanos distribuem-se em vagabundos, em formadores e poetas.

Os vagabundos erram à procura de uma nova paisagem. São desde sempre, exteriores à comunidade. Os construtores são os elementos estabilizadores que prendem toda a geografia imaterial á vida cotidiana. Os formadores sentem essa geografia porque o seu órgão é o coração. Os poetas vêem, e anunciam a geografia imaterial por vir.

Os construtores, os formadores são peregrinos.

Os poetas também o são, de certo modo. Há uma grande afinidade que os liga aos vagabundos. Porque são os únicos que desejam o retorno do ser como Belo.

É vital conhecer a paisagem.<sup>580</sup>

---

<sup>578</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

<sup>579</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 40.

<sup>580</sup> LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44-45.

Nem ele, nem ela, nem o homem, nem a mulher, mas a paisagem, o erotismo próprio do que é vivo, uma paisagem deserta, um terceiro sexo. Nesse sentido, a escrita de Clarice, que se envereda pelas vias do não humano, parece avançar fora dos limites de um binarismo e na direção de um impessoal, de um ninguém. Quem sabe, esse movimento instauraria uma outra lógica, na qual haveria uma tentativa de conceber um feminino não referido ao masculino, mas um feminino que avança sozinho na imensidão da paisagem — um “feminino de ninguém”.<sup>581</sup>

Sigo, então, na direção da paisagem e acompanhada pelos ramos sós das letras.

### III - O pensamento dito “liberdade”

Nas estreitas passagens que, aos poucos, abrem-se, em virtude do gesto da leitura e da escrita, encontro ramificações/vestígios da paisagem da obra clariceana. De quando em vez, o vento sopra uma folha dessa árvore frondosa. De vez em quando, a folha cai e atravessa meus passos. Da folha que cai, agora, percebo que lá atrás, antes de *Água viva* ser escrito, na travessia do “amor e o seu inferno”,<sup>582</sup> a paisagem já havia despontado no horizonte da escrita de Clarice.

Sim, lá antes, havia a casa e a segurança de pertencer a um lar. Lá antes, havia os filhos e a mãe cuidadosa. Lá antes, havia um homem, um quarto, um espelho. Mas numa tarde, nada disso mais havia, pois na parada feita por um bonde, na presença de um “cego mastigando chicletes”, por um momento, tudo aquilo que havia se perdeu. Na escuridão dos passos, na desorientação dos afetos, o corpo de uma mulher, invadido por aquilo que não a vira, caminha entre ramos e arvoredos.

Se “é vital conhecer a paisagem”,<sup>583</sup> sigo pelos fios partidos que pendem nas ramagens solitárias das palavras. Abro, então, a porta de uma casa, abro os portões de um jardim, abro um texto para contar sobre aquele dia em que o bonde atravessara a hora perigosa da tarde.

---

<sup>581</sup> Aqui, guio-me pela seguinte indagação de Lucia Castello Branco: “Cabe, então, indagarmos se esse terceiro sexo proposto por Llansol — e talvez intuído por Lacan — não compreenderia uma outra lógica — uma topologia, talvez — que, fora da lógica dual, conceberia um feminino não referido ao masculino, um ‘feminino de ninguém’”. (*O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito)).

<sup>582</sup> Refiro-me ao conto “Amor”, de Clarice Lispector, escrito em 1950.

<sup>583</sup> LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45.

\*\*\*\*\*

“Amor”, conto de Clarice Lispector, incluído em *Laços de família*, conta a história de Ana, esposa, mãe, mulher que, para ter uma raiz firme na vida, escolhera um lar, escolhera um marido verdadeiro, escolhera filhos verdadeiros, escolhera cuidar da poeira que pousava nos móveis de sua casa todos os dias. Entre uma tarefa e outra do cotidiano, ela também plantava sementes que tinha nas mãos. E cresciam árvores. “Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome”.<sup>584</sup> Mas entre sementes e móveis, entre o canto importuno das empregadas e os estouros do fogão, havia uma hora perigosa. “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela.”<sup>585</sup>

Na casa esvaziada, com cada membro da família distribuído em sua função, restava Ana. Ela, então, tomava cuidado e saía para fazer compras, consertar coisas: tudo para evitar atravessar a hora perigosa da tarde.

Mas veio o dia em que a travessia foi inevitável. Ao voltar das compras, dentro de um bonde, parado no ponto, Ana viu aquele que não a via — “um cego mastigando chicletes”. “Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos.”<sup>586</sup> Naquele momento, sua tranquilidade desaparecera, alguma coisa intranquila sucedera, o coração pulsava violentamente. Foi quando o bonde arrancou, jogando Ana e suas compras no chão. Os ovos quebrados respingavam na rede. O bonde parou com o grito e a queda de Ana, mas logo em seguida deu nova partida “e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito”.<sup>587</sup>

Agora, sentia que a “rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido”.<sup>588</sup> Ana perdida, sem rumo, como se andasse na escuridão da noite, desceu do bonde sem reconhecer os arredores pelos quais caminhava. Só pôde se orientar quando atravessou os portões do Jardim Botânico.<sup>589</sup> Na solidão do aberto da paisagem,<sup>590</sup> em meio à penumbra dos ramos, algo se revelava:

---

<sup>584</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 19.

<sup>585</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 19.

<sup>586</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 21.

<sup>587</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 22.

<sup>588</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 22.

<sup>589</sup> Nota-se que há uma proximidade entre o conto “Amor” e a crônica “Ato gratuito”. Nesta última, a personagem, uma escritora, exausta de morar em um apartamento, decide, numa tarde, visitar o Jardim Botânico.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. [...] Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.<sup>591</sup>

*E a crueza do mundo era tranquila:*

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.<sup>592</sup>

Foi quando Ana se lembrou das crianças, da família, da casa. Neste instante, ela ainda perplexa, avançou pela alameda obscura e atravessou novamente os portões do Jardim Botânico. O mundo lhe parecia sujo, “a mulher tinha nojo, e era fascinante”.<sup>593</sup> Ela já nem sabia de que lado estava: “do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava”.<sup>594</sup>

O cego que, “pendia entre os frutos do Jardim Botânico”,<sup>595</sup> ficara para trás, mas na casa ressoava um tom triste. Na tentativa de retomar sua rotina, Ana fez o jantar, recebeu

---

Lá, rodeada pelo mistério, ela descreve: “Olhei arbustos frágeis recém-plantados. Olhei uma árvore de tronco nodoso e escuro, tão largo que me seria impossível abraçá-lo. Por dentro dessa madeira de rocha, através de raízes pesadas e duras como garras — como é que corria a seiva, essa coisa quase intangível que é a vida? Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo. De propósito não vou descrever o que vi: cada pessoa tem que descobrir sozinha. Apenas lembrarei que havia sombras oscilantes, secretas. De passagem falarei de leve na liberdade dos pássaros. E na minha liberdade. Mas é só. O resto era o verde úmido subindo em mim pelas minhas raízes incógnitas.” (LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 411). Além disso, na nota feita por Clarice no final da crônica, é possível reconstruir a imagem do “cego mastigando chicletes”: “peço licença para pedir à pessoa que tão bondosamente traduz meus textos em braile para os cegos que não traduza este. Não quero ferir olhos que não veem”. (LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 411).

<sup>590</sup> Como escreve Lucia Castello Branco, no texto “A bruta flor do amor”, o conto nessa passagem aberta à pura paisagem, aquilo que não nos vê, “é também um fio partido. Perde-se o enredo, perde-se o sentido, e o amor ganha corpo em sua dimensão de morte. Na mesma medida, a Beleza ganha corpo. E o corpo da Beleza, sabemos, não é exatamente um corpo de formas harmônicas. Porque, quando se passa para o outro lado, para o lado das ‘espessas plantas’ que, como o cego, não nos veem, a paisagem, em seu amor complexo, em sua exuberância inumana, é capaz de nos fazer desaparecer, na experiência de continuidade que somos capazes de experimentar com esse terceiro sexo esplendoroso e, muitas vezes, esmagador”. (BRANCO. *A bruta flor do amor*. In: COUTINHO; MORAES (Org.). *Clarices: uma homenagem*, p. 203).

<sup>591</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 25.

<sup>592</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 25.

<sup>593</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 25.

<sup>594</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 27.

<sup>595</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 29.

visitas. Sem força nos braços, ainda atravessada por aquilo que se rebentara na tarde, ela continuou sua vida:

Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. [...] E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia.<sup>596</sup>

Com o sopro da pequena flama do dia, aquilo que se abrira agora se fechava. A mão do marido a afastava do perigo de viver e a conduzia para um lugar no qual havia um espelho lhe oferecendo “a imagem simétrica e a ilusão de reciprocidade no mundo da crueza tranquila”<sup>597</sup> — lugar no qual ela tentava se reconhecer, como quando saía de casa para ir às compras. Nesse sentido, no conto “Amor”, como observa Lucia Castello Branco, há “ainda a tentativa de garantir certa consistência ao feminino, a partir de sua referência ao falo, ao masculino”.<sup>598</sup> Pois, entre cascas de ovos e fios partidos, há ainda a imagem que se reflete na superfície espelhada. “Estamos, aí, no campo da ‘função do espelho’, ‘o mais simples dos aparatos’”.<sup>599</sup>

\*\*\*\*\*

Exploro esse simples aparato: o espelho. Se no conto “Amor”, Ana, ao atravessar “o amor e seu inferno”, penteia-se, em seu quarto, em companhia de um homem, diante de um espelho; em *Água viva*, *Há Um*<sup>600</sup> quarto vazio, dentro dele, *Há Um* espelho e ali quem “consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem”,<sup>601</sup> perceberá o seu mistério de coisa. “Para isso há de se surpreendê-lo quando está

---

<sup>596</sup> LISPECTOR. *Laços de família*, p. 29.

<sup>597</sup> BRANCO. A bruta flor do amor. In: COUTINHO; MORAES (Org.). *Clarices: uma homenagem*, p. 202.

<sup>598</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>599</sup> BRANCO. *O feminino em biografemas*: Llansol, Clarice, Duras. (Texto inédito).

<sup>600</sup> Aqui, me refiro à frase *y'a de l'Un (Há Um)* trabalhada por Lacan. A noção de *Um*, tal como construída no ensino lacaniano, será desenvolvida ao longo deste terceiro caminho. Dessa noção, poderão se desdobrar: *Um*, *Há Um*, *Um sozinho*. Opto por manter essas palavras em itálico, a fim de fazer referência a essa noção do *Um*.

<sup>601</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 78.

sozinho, quando pendurado em um quarto vazio. [...] é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo”.<sup>602</sup>

Sobre a tentativa de pintar o espelho e ausência da imagem, Clarice conta:

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é um espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar em um quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado em um dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito.<sup>603</sup>

Na delicadeza de um gesto, avança-se rumo a *Um espelho vazio: o espelho propriamente dito* — aquele que possui “um gélido silêncio sem cor”,<sup>604</sup> como ausência do gosto de água. Quem sabe se, para chegar ao vazio dessa pintura, que pode ser pensada a partir da própria escrita de *Água viva*, Clarice tenha precisado da delicadeza do traço para não atravessá-la com sua imagem. Quem sabe se, para alcançar o impessoal, ela tenha precisado operar, na leveza, com a ausência dela mesma. Quem sabe ainda, com a renúncia dos traços pessoais, que rolaram pelo abismo, ela tenha penetrado em um dos mistérios da vida: viu aquilo que ninguém via. Portanto, se, no conto “Amor”, o espelho reflete a imagem de Ana, ao operar ainda em uma lógica binária, em *Água viva*, há o vazio do quarto, há o apagamento daquele que está diante do espelho. Ali algo existe sem existir. A lógica binária se esfacela diante dos estilhaços das letras *sós*. Resta, na cena, o *Um sozinho* diante de uma superfície que a imagem não marca. Ali *Há Um*.

Para prosseguir nessa leitura do *Um*, seguirei, principalmente, os vestígios de letras deixados por Lacan, no que se refere ao desenvolvimento do unário e do uniano (*y’a de l’Un*); por Eduardo Vidal, no texto “Há Um”; e por Janaína Rocha de Paula que, em sua tese de doutorado intitulada *Cor’p’oema Llansol*, desenvolve um magnífico e importante trabalho de articulação entre o “feminino de ninguém” e o *y’a de l’Un*.

Nesse sentido, se a leitura de *Água viva*, atrelada à passagem por outros textos de Clarice, como evocados aqui, permite perceber que a obra clariceana, em alguns momentos, opera em um movimento que vai ao encontro de uma lógica binária, em outros momentos, a escrita avança por um caminho oposto, no qual *Há Um* terceiro, *Há Um* ninguém, *Há Um* sozinho. *Água viva*, efeito desse segundo movimento, constitui-se de uma tessitura fiada por mãos “absolutamente *sós*” — mãos que, na passagem de tantos dias e noites, sem abrigo, sem

<sup>602</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 78-79.

<sup>603</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 78-79. (Grifos meus).

<sup>604</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 79.

eira nem beira, extraíram dessa escrita, aos poucos, os fios que abrigavam as marcas pessoais daquele corpo que tecia. No abandono de si mesmo exigido pela escrita, eis a “verdade espantada”:

Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício. Sou só e tenho que viver uma certa glória íntima que na solidão pode se tornar dor. E a dor, silêncio.<sup>605</sup>

Ela, aquela que sempre estive só de um ti, aquela que se extasia diante da solidão, só poderia avançar rumo ao impessoal, ao *it*. Do abandono de um “ele”, de um “ela”, segue em passos que distam, cada letra mais, do espelho no qual tentava se reconstituir depois de uma tarde perigosa. Entre perdas e descaminhos, há a travessia na direção de uma liberdade desconhecida, cuja incumbência faz desbravar, com o gesto de um traço, as fronteiras do humano. Na tentativa de ultrapassar limites impostos pela linguagem, observa-se a construção de um pensamento que tenta alcançar o inefável — lá, onde a escrita atinge um “pensar-sentir, chamado liberdade”<sup>606</sup>.

No avançar rumo a esse pensamento, e a um lugar “onde jamais passos humanos houve”,<sup>607</sup> há a planície branca da página, *Há Um* fio de água que corre pelo deserto do texto. Na imensa vastidão desse lugar, um pássaro solitário, “um animal chamado escrita”,<sup>608</sup> com seu *grito de aleluia*, atravessa o infinito das letras que voam. Na dispersão dos fragmentos que constituem *Água viva*, observa-se que, nessa escrita, composta por constelações de letras, de restos que caem pela página, há o escoamento do qual resta um traço. O livro, em um processo de depuração, e aquela que o escreve, em tentativas de abandono dos traços pessoais, caminham para o deserto: “Alcansei afinal o momento em que nada existe. Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia.”<sup>609</sup>

O traço que avança em direção ao *Um* e a leitura que caminha para um lugar cada vez mais “absolutamente só”, fazem-me lembrar do “*il y a*” (há) de Emmanuel Lévinas. Como observa Ana Maria Portugal Saliba, “ao contrário do ‘*il y a*’ de Apollinaire e do ‘*es gibt*’ de Heidegger, que se ligam à alegria e à abundância do que existe, o ‘*il y a*’, para

---

<sup>605</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 72.

<sup>606</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 89.

<sup>607</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

<sup>608</sup> LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

<sup>609</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 37.

Lévinas, é o fenômeno do ser impessoal: ‘il’’.<sup>610</sup> Lévinas diz ter encontrado esse tema, da impessoalidade, em Maurice Blanchot,<sup>611</sup> para ele, embora Blanchot não fale do “há”, outros fios conceituais podem tecer o impessoal em sua obra, como as noções de “neutro” e “fora”. Sobre “*o il y a*” Lévinas escreve:

“há”, para mim, é o fenômeno do ser impessoal: “il” (*il y a*). A minha reflexão sobre este tema parte de lembranças da infância. Dorme-se sozinho, os pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio de seu quarto de dormir como “sussurrante”. [...] Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos o ouvido de uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que “há” não se poderia negar. Não que seja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação — há.<sup>612</sup>

Para Lévinas o “há” se compõe de uma “impersonalidade”: “‘há’, como ‘chove’ ou ‘é de noite’. E não há nem alegria nem abundância: é um ruído que volta depois de toda negação do ruído. Nem nada nem ser”.<sup>613</sup> A fim de pensar isso, Lévinas emprega o termo “o terceiro excluído”, pois, para o autor, do mesmo modo que não se pode dizer que este “Há” é um acontecimento do ser, não se pode dizer também que o “Há” é o nada. Ainda que, no quarto sozinho e sussurrante, na concha vazia, *no espelho que a imagem não marca*, nada exista que não o vazio.

A escrita de Clarice, entre lituras e rasuras, parece caminhar em direção ao há, em direção a um terceiro excluído: seja o quarto abandonado da empregada, onde havia a massa branca da barata; seja a *densa selva de palavras*, onde havia o ar sem perfume que é o *it*; seja o deserto da paisagem do Jardim botânico, onde “havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo”.<sup>614</sup> Da seiva ao sangue, prossigo pelas linhagens dos *Uns*.

Faz-se necessário, primeiramente, distinguir o *Um* (unário) do *Há Um* (uniano). Ao longo d’*O seminário livro, 9*: a identificação, Lacan, ao partir da noção de traço único (*Einheit Zug*), trabalhada por Freud na teoria da Identificação, segue rumo ao unário (*trait unaire*). Se o traço único “se refere à unicidade, à singularidade inscrita no Outro, marca de

---

<sup>610</sup> SALIBA. *O vidro da palavra*: o estranho, a literatura e a psicanálise, p. 143.

<sup>611</sup> Cabe lembrar que Maurice Blanchot também se lança, por meio de seus escritos, em direção ao neutro. Como observa Mauro Cordeiro Andrade, o “neutro assim se revela em sua própria experiência. É apenas um dos nomes com que Blanchot sinaliza a travessia que experimenta. E que realiza. Fazer a experiência de sua obra permitiria elevar esta noção ao nível do conceito. Um conceito que faz parte de uma trama, de um tecido e de um movimento, e interação mútua com outros, igualmente fundamentais: *exterior, desaparecimento, desocupação (désœuvrement), solidão essencial, passividade, silêncio, morte...*” (ANDRADE. O desassossego da escrita: o neutro em Blanchot. In: BRANCO; BARBOSA; SILVA (Org.). *Maurice Blanchot*, p. 89).

<sup>612</sup> LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 39-40.

<sup>613</sup> LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 40.

<sup>614</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 411.

uma presença e de uma ausência — o traço único da identificação no lugar da escolha de objeto abandonada”,<sup>615</sup> o traço unário, por sua vez, segue por outro caminho ao inscrever o “único” freudiano na lógica do número. Sobre a diferença entre o traço único e o traço unário e a aparição do sujeito como aquele que conta, recorro d’*O seminário, livro 9*, o seguinte:

Bem, digamos, para acrescentar seu ponto sensível a isso que, desde o início deste ano, eu articulo para vocês, que se é verdadeiro que a função do *um* na identificação, tal que a estrutura a decompõe, a análise da experiência freudiana, é aquela, não do *Einheit*, mas aquela que tentei fazer vocês sentirem concretamente desde o início do ano, como o acento original do que tenho chamado de *traço unário*, isso quer dizer, bem diferente do círculo que junta, sobre o qual, em suma, desemboca num nível de intuição sumária toda a formalização lógica; não o círculo, mas outra coisa; a saber o que chamei para vocês, de um 1; esse traço, essa coisa insituável, essa aporia para o pensamento que consiste em que, justamente, nisso ele é tanto mais apurado, simplificado, reduzido a qualquer coisa. Com suficiente enfraquecimento de seus apêndices, ele pode terminar reduzindo-se a isso: um 1.<sup>616</sup>

Com a inscrição do sujeito na cadeia significante, com o traço unário, opera-se, a partir do registro do número, do numerável, da fundação da série dos números inteiros. Como observa Eduardo Vidal, o *Um* é o significante de uma existência e entre 0 e 1 há uma demarcação entre os tempos da identificação. O zero se reporta “ao assassinato do pai primevo, início da série, enquanto o 1 do traço inaugura, ao marcar a inexistência, a série da repetição. Portanto, o unário é correlativo à gênese do número a partir do zero”.<sup>617</sup> Nesse sentido, o zero assinala o lugar do sujeito a advir.

O traço unário apresenta, desse modo, relação com o registro simbólico, uma vez que, ao demarcar a inscrição de um significante, ele possibilita a inserção do sujeito no campo do Outro (no campo da linguagem). O traço unário é a primeira marca do aparecimento do sujeito pela via significante, ele surge no lugar do apagamento do objeto, na marca invisível do corte da linguagem que faz emergir o sujeito. Portanto, esse corte “que produz uma superfície se materializa no traço unário que visa preencher, revestir, recobrir a marca simbólica operando a referência do sujeito no campo da linguagem”.<sup>618</sup> Nesse sentido, o traço unário operaria como um nome próprio, ao marcar, no um a um, o sujeito em sua unicidade, em sua singularidade, em seu devir. Afinal, como escreve Maria Gabriela Llansol: “O devir de cada um está no som de seu nome.”<sup>619</sup>

---

<sup>615</sup> VIDAL. Há Um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 44.

<sup>616</sup> LACAN. *O seminário, livro 9: a identificação*, p. 150.

<sup>617</sup> VIDAL. Há Um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 46.

<sup>618</sup> VIDAL. Há Um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 44.

<sup>619</sup> LLANSOL. *Um falcão no punho: diário I*, p. 124.

No devir do *Um*, *y'a de l'Un* (*Há Um*).<sup>620</sup> N'O seminário, livro 19: ...ou pior, Lacan introduz a frase *y'a de l'Un*, a partir de uma leitura do *Um* presente no *Parmênides* de Platão. Na elaboração de um pensamento, ele se serve da interpretação do *Um* feita pelos neoplatônicos ao apresentarem o conceito do *Um sozinho* — aquele que não faz série. Parmênides avança, em um exercício de lógica, através de hipóteses sobre o *Um*, que envolve a relação deste com o ser. Em uma das hipóteses, aponta-se a impossibilidade de existência do *Um*: “Por quê? Porque o *Um* não tem partes, nem um todo, também não tem princípio e nem fim, além disso, não participa do tempo. Em consequência, o *Um* não tem nenhum ser.”<sup>621</sup> Logo, Platão concluirá que se o *Um* não participa do ser, não existe, pois “se estivesse em algum lugar, estaria num invólucro, num limite, e isso é muito contraditório”.<sup>622</sup>

Por outro caminho, seguiram os neoplatônicos que, diante da incompatibilidade do *Um* com o ser, não extraíram dele sua inexistência. “De fato, o *Um* não tem existência no sentido do ser, porém muito além do ser *Há* o *Um* ex-sistindo (ao ser). Portanto, disjunção entre o *Um* e o ser.”<sup>623</sup> Nesse sentido, mesmo sem existir como ser, mesmo sem compor uma série, mesmo sem fazer referência ao Outro, *Há Um* — aquele que, ex-sistindo sem existir, representa a solidão. Por isso, “Um não se amarra verdadeiramente com nada que pareça o Outro sexual. Completamente em contrário à cadeia, cujos Uns são todos feitos da mesma maneira, de não serem outra coisa senão Um”.<sup>624</sup>

Segundo Eduardo Vidal, a frase *y'a de l'Un*, gramaticalmente, compõe-se de uma elisão do pronome *il*, o que faz com que seja extraído seu suporte de sujeito do enunciado. A elisão pronominal vai ao encontro do partitivo de *l'Un*, cujo papel é exprimir o *Um* em sua indeterminação, em seu “não-todo”. “A elisão do pronome ainda coloca em relevo a presença do advérbio com valor pronominal que designa o lugar: aí. *Y* é a topologia da hiância própria do corte separador do Outro.”<sup>625</sup> Retomando as duas cenas do espelho descritas acima, na tentativa de pensar o *y'a de l'Un*, diria que já não se trata daquele que, como Ana, deixa no espelho o vestígio da própria imagem, mas sim, que *Há algo do Um* que ex-siste no vazio, na

---

<sup>620</sup> Para Eduardo Vidal, a escolha tradutória da frase *y'a de l'Un* por *Há Um* deixa nas entrelinhas outras opções de tradução, tais como: “Há do Um”, “H(ai) d'Um” (VIDAL. *Há Um*. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 43). Há também a tradução sugerida por Ana Lucia Lutterbach Holck, durante um seminário realizado em 2012, em uma disciplina ofertada pela professora Lucia Castello Branco, na FALE/UFMG. Ana Lutterbach, ao trabalhar com a noção de gozo feminino e escrita, propõe para *y'a de l'Un*, “Há algo do Um”. Aqui, me servirei da frase ora no original em francês (*y'a de l'Un*), ora na primeira opção tradutória sugerida por Vidal (*Há Um*), ora na escolha feita por Ana Lutterbach (*Há algo do Um*).

<sup>621</sup> ESQUÉ. *Um* (*Há Um*). In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 395.

<sup>622</sup> LACAN. *O seminário, livro 19: ...ou pior*, p. 137.

<sup>623</sup> ESQUÉ. *Um* (*Há Um*). In: MACHADO; RIBEIRO (Org.). *Um real para o século XXI*, p. 396.

<sup>624</sup> LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 174.

<sup>625</sup> VIDAL. *Há Um*. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 43.

pura ausência que a imagem não marca. Desse modo, aquilo que está “em jogo aí não é [...] o binarismo da lógica simbólica e nem mesmo o Um do Simbólico, do traço unário descrito por Freud na segunda identificação, mas o Um do Real”.<sup>626</sup>

Logo, se n’*O seminário, livro 9*: a identificação, a questão da incidência do *Um* na estrutura do inconsciente é extraída do campo do Outro, através da função do traço unário, com a introdução de *y’a de l’Un* outra dimensão entra em cena, pois aí já não se opera com o unário, mas com o uniano — já não se trata do *Um*, mas do *Há Um*. Por isso, para Lacan, criar o termo uniano se faz necessário, pois “há muitas coisas diversas que estão relacionadas com o Um”.<sup>627</sup> *Há Um* é, portanto, como observa Eduardo Vidal,<sup>628</sup> pertencente à outra linhagem: o uniano. Aquele que, ao diferir do unário, sem o suporte identificatório, sem apoio, desconecta-se do *Um* da repetição. *Há Um* é o *Um-todo-só (Un-tout-seul)*. *Há Um* inaugura uma nova série absolutamente sozinha que não faz série, pois é aquilo que se desconecta da lógica dos números inteiros, aquilo que, próximo da teoria dos conjuntos infinitos e das formulações do matemático Georg Cantor, é não numerável, aquilo que Lacan qualifica como “*impossibilidade de enumerar*”.<sup>629</sup>

*Há Um*, ao não suportar a equivalência como *Um* da repetição, é o *Um-todo-só* que se funda na inacessibilidade presente no zero. Desse modo, nas lonjuras do campo do Outro, desarticulado da cadeia significativa, deslocado pelo todo-só do aberto e o pelo nada do vazio, “**Há Um** que não faz laço, há Um em abismo, há Um que não se conjuga ao Outro. De zero **não** se passa a Um e de Um **não** se faz relação com 2. A partir de 2 só se encontra a inacessibilidade na escritura do primeiro cardinal  $\aleph_0$ .”<sup>630</sup>

Onde não há relação, *Há algo do Um*, pois por ser aquilo que não faz série, *Há Um* pode se articular à lógica da não complementaridade, da “não relação sexual” — onde há 2 não *Há Um*. Afinal, o *Uno* é aquele que não está em lugar algum, “ele não é múltiplo, nem um todo de partes; não tem limites, nem extensão, nem figura; não está em repouso, nem em movimento; não é idêntico, nem diferente; etc”.<sup>631</sup>

---

<sup>626</sup> ROSA. *Um Platão lacaniano — um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “y a de l’un” de Lacan*, p. 3. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rel/v1n2/v1n2a05.pdf>>.

<sup>627</sup> LACAN. *O seminário, livro 19: ...ou pior*, p. 122.

<sup>628</sup> VIDAL. Há Um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 46.

<sup>629</sup> LACAN. *O seminário, livro 19: ...ou pior*, p. 138.

<sup>630</sup> VIDAL. Há Um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 48-49.

<sup>631</sup> ROSA. *Um Platão lacaniano — um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “y a de l’un” de Lacan*, p. 11. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rel/v1n2/v1n2a05.pdf>>.

“No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação — há.”<sup>632</sup> Lá, o *Há Um* ex-siste fora-linguagem. No vazio escritural, no qual a escrita sobrevive, também há. Nesse espaço deserto, imerso no vazio, o escritor, às vezes, arranca sangue das próprias palavras. Sobre isso, Clarice conta: “Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. [...] Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.”<sup>633</sup> Seja em um espelho vazio e sem imagem, seja no abismo de um poço fundo, *Há algo do Um*.

*Há Um* seria, então, aquilo sem início nem fim, como o traço da escrita que sulca a página do livro, como o passo ínfimo do escritor no deserto da palavra, como aquilo que, incessantemente, escreve-se. Nessa direção do *Há Um*, lembro-me de um fragmento de Clarice, no qual ela indaga sobre o número, o zero, o infinito:

Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar.<sup>634</sup>

*Há algo do Um* que não é nada, que é menos que zero, que começa no que nunca começou — aquilo que é de uma ausência vital. *Há algo do Um* nessa “impossibilidade de enumerar”. *Há algo do Um* no traço que se lança do zero ao infinito, pois *Há Um* provém de uma linhagem que se abriga no sem abrigo, no deserto, no descampado, no vazio. “É o Um que não sai do zero; é o Um situável no interstício, na passagem de um número ao outro, no abismo que emerge na inacessibilidade do aleph<sub>0</sub>.”<sup>635</sup>

A fim de pensar o *Um* da não-relação entre os sexos, o não-numerável, Eduardo Vidal menciona a lenda de Santa Úrsula. Conta-se que Úrsula, secretamente prometida a Deus, é pedida em casamento por um pagão — pedido que é aceito por seu pai. Úrsula solicita, então, um período de três anos para se preparar para o matrimônio. Nesse espaço de tempo, ela pretende converter o futuro esposo ou encontrar um meio de evitar o casamento. No entanto, nem uma coisa nem outra acontecem e, como combinado, Úrsula parte para as núpcias, de navio, acompanhada de onze mil virgens. Ao chegar à Colônia, na Alemanha, com a cidade tomada pelo exército de Átila, rei dos hunos, as onze mil virgens são mortas. O

<sup>632</sup> LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 39-40.

<sup>633</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 15.

<sup>634</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 13.

<sup>635</sup> VIDAL. *Há Um*. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*, p. 49-50.

número 11.000, como escreve Eduardo Vidal, é uma forma de expressar o não-numerável, aquilo que resulta da ausência da relação sexual.

É possível pensar que é no registro do não numerável que se localiza a tessitura de fios desencontrados do livro *Água viva* que, como já foi mencionado, não conta história alguma. Assim como *Há Um* que não faz série, a escrita desse livro é feita por fragmentos, frações de letras, por aquilo que escoia das palavras, por aquilo que, mesmo que incessantemente tente ser escrito, não se conta. Na travessia da escrita desse livro, *Há algo do Um* que não se soma:

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” — é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio. Parambólica — o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo.<sup>636</sup>

Sem resumo ou somatória, escreve-se: uma cadeira; duas maçãs. Sem parar ou cessar, escreve-se: aquilo que não se soma; aquilo que não se conta. Da infinitude de fragmentos que compõem *Água viva*, *Há Um*. No interstício do qual a água escorre, entre os tantos estilhaços de letras, já não é possível somar uma cadeira e duas maçãs. O texto se encontra no registro do não-numerável, do *Há Um* ou, quem sabe, do 1(00)1, pois, se é no “infinito que se situam as histórias, o infinito não se conta. Para contá-lo, precisamos do número — da letra —, do número que faça ao infinito um corte. Nas histórias de Scherazade, esse número é 1001”.<sup>637</sup> Portanto, contar nesse caso, no caso da história de *Água viva*, que não se contou, é atravessar a infinitude das 1001 noites, nas quais se fiou, sem descanso, a escrita.

Do infinito da escrita, lembro-me de um texto de Eduardo Prado Coelho no qual, ele, ao trabalhar as escritas de Clarice Lispector e Marguerite Duras, aborda a questão do incontável. Desse texto, leio sobre um outro lado não narrável:

Mas há o outro — que não é narrável na ordenação cronológica de um relato, o que é irrelatável desse estranho momento em que as narrações se tornam impossíveis. Nesse texto admirável que desliza sobre a claridade imensa do dia, e que foi escrito por Maurice Blanchot, e se intitula **La folie du jour**, há uma última linha que diz: “Uma narrativa? Não, nada de narrativas, nunca mais.” É este **nunca mais** que se repete em Duras e Clarice, e tudo o que dele pudermos dizer arrisca-se a surgir como insensatamente deslocado. O que ocorre no invisível deste visível demasiado óbvio é precisamente aquilo que Duras e Clarice jamais souberam contar, e por isso

---

<sup>636</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

<sup>637</sup> BRANCO. *A superioridade da literatura infanto-juvenil*. (Texto inédito).

escreveram tantas palavras, cada vez mais outras, e mais loucas, e mais ocas, sobre a rasura desse acontecimento sem fim.<sup>638</sup>

No invisível do visível da escrita, resta aquilo que é incontável, e mesmo assim, não cessa e tenta ser escrito, ao desaguar em palavras que flutuam sobre a rasura de um acontecimento sem fim. Talvez, por isso, Clarice, sem descanso, do zero ao infinito, tenha caminhado sem parar, ao seguir, na travessia de sua escrita, pelo deserto de um espaço, em constantes gestos de abandono, de renúncia. Foi nesse movimento que ela avançou em direção ao impessoal, ao *it*, ao erotismo do vivo. Nesses passos, ela encontrou o espelho que a imagem não marca, a solidão, um ninguém, que é como o “feminino de ninguém”. Foi ainda no descaminho, em meio às desconstruções, às ruínas das letras, daquilo que rolou pelo abismo, que um pensamento verdadeiro, no qual *Há algo do Um*, construiu-se.

Nas últimas páginas de *Água viva*, a narradora conta que às cinco da madrugada, de 25 de julho, caiu em estado de graça. Foi, então, tomada por uma sensação súbita e suavíssima, como “um suspiro do mundo”<sup>639</sup> — algo que ela não sabe explicar e nem contar; uma experiência do indizível. Para ela, esse estado de graça alcançado, que é diferente da inspiração na arte, ou do estado de graça dos santos, é usado para nada. O corpo se transforma em dom e “as descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis e impensáveis”.<sup>640</sup> Essa experiência, que ela nomeia como a “À margem da beatitude”, é descrita através da comparação entre dois pensamentos.

Quando se vê, o ato de ver não tem forma — o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo — enquanto ato de percepção — não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário — enquanto ato de pensamento — já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso — por ter forma — um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. O verdadeiro pensamento parece sem autor.<sup>641</sup>

Neste fragmento, lê-se sobre a existência de dois pensamentos evocados a partir do estado de graça: o primário, aquele que tem forma, é limitado e *mais facilmente transmissível a si mesmo*; e o dito liberdade, aquele que não tem forma, é inefável e atingido

<sup>638</sup> COELHO. A paixão depois de G.H. In: *Remate de Males*, p. 148.

<sup>639</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 87.

<sup>640</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 88.

<sup>641</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 89.

no próprio ato de pensar, quem sabe, próximo do ilegível. O pensamento dito liberdade tem a marca da beatitude, pois começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor, é o verdadeiro pensamento que parece sem autor. Como a narradora “esclarece”: este pensamento “não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer ‘tudo’. Mas ‘tudo’ é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras”.<sup>642</sup> Nessa dimensão do pensamento, é possível espriar-se sem pensar-sentir, é possível atingir um grau de incomunicabilidade extremo. Dormir nos aproxima muito desse pensamento vazio, pois “dormir é abstrair-se e espriar-se no nada”.<sup>643</sup>

Pergunto-me, então, se esse pensamento dito liberdade, não estaria próximo daquilo que Clarice nomeia como o *atrás do pensamento* em *Água viva*? Pois “Atrás do pensamento não há palavras: é-se”;<sup>644</sup> *atrás do pensamento*: ela atinge um estado que fica sendo o mais secreto de seus segredos; *atrás do pensamento*: há aquilo que não se entende:

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de 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 pensamento.<sup>645</sup>

Um pensamento inefável, que se encontra perto da grandeza do nada — uma sensação *atrás do pensamento*. Um pensamento que, mesmo espriando-se em direção ao nada, tenta ser captado pelos traços da escrita. N’*O seminário, livro 23*, Lacan, ao pensar a escrita do nó através de James de Joyce, escreve aquilo que seria o “apensamento”:

A primeira coisa que posso lhes dizer é que a expressão *É preciso fazê-lo!* Tem um estilo agora. Ela jamais foi dita assim, e isso, naturalmente, combina muito bem com a fabricação desse nó que, na realidade, é uma cadeia. *É preciso fazê-lo* se reduz a *escrevê-lo*. O que é curioso é esse nó ser um apoio [*appui*] ao pensamento [*pensée*]. Vou me permitir ilustrá-lo com um termo que permite escrever o pensamento de outro modo. É preciso que eu o escreva para vocês nessa folhinha de papel em branco — *appensamento* [*appensée*]. Esse nó é um apoio ao pensamento, mas, curiosamente, para tirar daí alguma coisa, é preciso escrevê-lo, ao passo que, se nos limitamos a pensá-lo, não é fácil representá-lo, mesmo o mais simples, não é fácil vê-lo funcionar. Esse nó, esse *nó bo*, implica que é preciso escrevê-lo para ver como ele funciona. [...] Uma escrita é, portanto, um fazer que dá suporte ao pensamento.<sup>646</sup>

---

<sup>642</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 90.

<sup>643</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 90.

<sup>644</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

<sup>645</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 47.

<sup>646</sup> LACAN. *O seminário, livro 23*: o sinthoma, p. 140.

É preciso fazer o nó borromeano, ou seja, escrevê-lo, pois esse nó é um apoio [appui] ao pensamento [pensée]. O nó é aquilo que não é fácil de ser pensado, representado ou escrito, mas para tirar do “appensamento” alguma coisa, adentrá-lo, é preciso escrever o nó. Nesse sentido, a escrita é um fazer que dá apoio ao pensamento.

Tirar alguma coisa do pensamento dito liberdade, permite “a loucura do invento livre”,<sup>647</sup> aquela que, em uma paisagem, entre os talos verdes da planície deserta, entre as rochas escavadas por sons ininterruptos, há um ente feminino que, estendido no deserto da praia, não pensa. Tirar alguma coisa do pensamento dito liberdade, permite chamar por ninguém. Tirar alguma coisa do pensamento dito liberdade, permite escrever *atrás do pensamento*. Diante da impossibilidade de tudo escrever, Clarice se lança, com corpo que escreve, por uma via que *ultrapassa a necessidade de pensar do autor*, lá “onde o pensamento toca na dura estranheza, na exterioridade não-pensante e não-pensável deste *corpo*. Mas só um tal tocar, ou um tal toque, é a condição de um pensamento autêntico”.<sup>648</sup> E, então, escreve-se: *o verdadeiro pensamento parece sem autor*. Do todo, “não-todo”, que aqui se escreveu, desse terceiro, escoa uma letra-resto na qual se escreve Um à parte.

---

<sup>647</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 90.

<sup>648</sup> NANCY. *Corpus*, p. 17.

## Um à parte ou uma letra-resto que escoo de *Água viva*

Três caminhos: Um à parte. Neste momento, quase final de uma travessia, quase final do tempo de uma escrita, compõe-se um pedaço que, sozinho, atravessa, como um fio tênue, as três vias pelas quais o movimento a ler se deu. Faz-se necessário escrever Um à parte, para que haja uma incisão feita nesta superfície e, dessa talha, que põe fim a estes passos, escorra uma letra-resto de leitura.

Um dia, houve a partida, que partiu os caminhos e dividiu a escrita em um primeiro tempo, de começar; um segundo tempo, de prosseguir; e um terceiro tempo, no qual o pensamento se amplificou. Neste dia, há a chegada, na qual o percurso desta escrita atinge outro tempo. Creio que, por ora, seja tempo de cessar. Ainda que o texto de Clarice Lispector, no qual a escrita se dobra sobre si mesma, escreva-se incessantemente e, assim, lance um chamado que reverbera por tantos caminhos de leitura, é preciso operar com um corte no infinito, atingir um ponto de chegada — um “ponto de letra” no qual algo se transmite. Por isso, a função de se escrever Um à parte.

Diria, então, que se a razão de partir, ao passar da leitura à escrita, foi ler aquilo que não se lia — o ilegível —, talvez, a razão de chegar a este lugar tenha sido justamente aquilo que desde o começo ressoava como um indicativo de leitura: o relevo da escrita. As palavras soltas que compõem o texto de Clarice se deram a ver, retomando o fragmento de Llansol, como “pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão”.<sup>649</sup> Ali, na superfície desgastada, restava o traço, restava a letra.

Nesse sentido, aproximo a reentrância, que se define por ser aquilo que forma um “ângulo ou curva para dentro”,<sup>650</sup> das aspas, que são como uma vírgula dobrada e revirada de ponta-cabeça, compondo, assim, um aspecto reentrante. Afinal, foi justamente entre aspas que, ao tomar certa distância do texto, o relevo se deu a ver. As aspas possibilitaram um *pas de sens*, pois se não fossem elas, a leitura teria se dispersado pelo aberto das palavras; não fossem elas, o texto invisível não se daria a ler, literalmente; não fossem elas, a escrita não chegaria neste Um à parte: a cifra, a letra, um “X”.

Desvio rapidamente o passo. Antes de chegar a esse ponto equacionado de *Água viva*, retomo uma passagem do livro *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de

---

<sup>649</sup> LLANSOL. *Um facão no Punho*: diário I, p. 126.

<sup>650</sup> REENTRÂNCIA. In: FERREIRA. *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa, p. 649.

Clarice, na qual Sônia Roncador faz referência a um trecho de *Objeto gritante* que se deslocará, em ponto de cifra, para *Água viva*. Após uma sequência de pequenos fragmentos que incluem um episódio constrangedor da vida pessoal de Clarice, escreve-se um trecho que conta sua percepção, ou a experiência do “isto”.<sup>651</sup> Como observa Roncador, em *Água viva*, esse termo, “isto”, seria substituído pela incógnita “X”. Desse trecho de *Objeto gritante*, recorto:

Tenho que interromper para dizer que isto é o que existe dentro de nós — eu me banho nisto. É quase impronunciável. Mas é visível. Espero que você viva isto para que experimente a espécie de sono criador que se espreguiça através de suas veias.<sup>652</sup>

Retorno para *Água viva*. No gesto de um último passo, em um último v(oo) do olhar sobre esse livro, revelam-se, no horizonte aberto, as dobras das derradeiras aspas. Se *o verdadeiro pensamento parece sem autor*, encontro, ali, entre as dobraduras, algo que permanece equacionado, cifrado: uma letra, um “X”. Nela se escreve aquilo que é impronunciável, aquilo que é morte, mas que é também vida. Desse fragmento de letras *sós*, leio:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” — eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”.<sup>653</sup>

E aquilo *que se apercebe*, como um número irracional, “não cessa de não se escrever”:

Espero que você viva “X” para experimentar a espécie de sono criador que se espreguiça através das veias. “X” não é bom nem ruim. Sempre independente. Mas só acontece para o que tem corpo. Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do “X”. Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de “X” espocando sem parar.<sup>654</sup>

“X”: aquilo que existe dentro daquela que escreve; o “isto”; o impronunciável; o que não se sabe; a vida; a morte; aquilo que vibra mudo; o que se apercebe; o que independe;

---

<sup>651</sup> Como observa Sônia Roncador, o “isto” se refere à “existência de uma vida profunda, ou além da consciência e, portanto, incomunicável”. (RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice, p. 64).

<sup>652</sup> LISPECTOR citada por RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice, p. 64.

<sup>653</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 79.

<sup>654</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 79.

o que passa pelo corpo, o que não basta. Nada disso.

Se, no manuscrito de *Objeto gritante*, parte dessa passagem vinha próxima de fragmentos pessoais da vida de Clarice, escrevendo-se com um “isto” ainda visível; em *Água viva*, sem os traços pessoais, próximo da descrição do objeto-espelho que a imagem não marca, entre as dobras das aspas, lê-se aquilo que, incontável, irracional, equaciona-se dentro de um espaço no qual a letra (incógnita) “X” se escreve.

“X” pode ser pensado, então, como aquilo que escoia do corte, do recorte, da colagem — citação; aquilo que se desloca entre os fragmentos e corre pelo rio da escrita; aquilo que resta fora do registro semântico, fora-linguagem, aquilo que é intraduzível. Nessa imagem de reentrâncias, não há um pensamento “de” liberdade, mas *o pensamento dito liberdade*, pois ao não desejar ter a terrível limitação de quem vive apenas aquilo que é passível de fazer sentido, o pensamento escreve sua verdade inventada.<sup>655</sup>

“X” = uma letra, uma cifra, uma variável, uma incógnita sem valor, mas que incita a uma operação valiosa. No caminho, uma encruzilhada: “Todos os caminhos, nenhum caminho.”<sup>656</sup> Ponto de basta que tangencia, pontualmente, o infinito. Esse pode ser o momento em que as palavras se tornam mais fortes do que seu sentido e em que o sentido se torna mais material do que a palavra — momento no qual a obra atinge sua dignidade?

o que parece ilegível, eis que parece ser a única coisa digna de ser escrita. E, no fim, encontra-se a glória; mais longe, o esquecimento; mais longe, a sobrevivida anônima no meio de uma cultura morta; mais longe, a perseverança na eternidade elementar. Onde está o fim? Onde está essa morte que é a esperança da linguagem? Mas a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém.<sup>657</sup>

\*\*\*\*\*

Neste último instante, entre o eterno e o fim, deixo, no devir dos tantos caminhos de leitura que podem se abrir, uma questão que se escreve à parte: “Por quanto **tempo** lê um pequeno período extenso?”<sup>658</sup>

(a pensar: a transmissão da experiência, como tarefa do pesquisador).

---

<sup>655</sup> Sobre isso, ver *Água viva*, p. 22.

<sup>656</sup> BARROS. *Poesia completa*, p. 263.

<sup>657</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 323.

<sup>658</sup> LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 116.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. Escrita e leitura de corpo inteiro: a língua de *Água viva*. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, UFMG, v. 12, p. 171-184, abr. 2005.

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, Mauro Cordeiro. O desassossego da escrita: o neutro em Blanchot. In: BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 89-100.

ANDRADE, Vania Baeta. De uma morte sem fim. In: BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 71-78.

ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 2006. 3 v. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ANDRADE, Vania Baeta. *Palavra em ponto de dicionário*. (Texto inédito).

ANDRÉ, Serge. Posfácio: la escritura comienza donde el psicoanálisis termina. In: \_\_\_\_\_. *Flac*. México: Siglo XXI Editores, 2000. p. 159-205.

BARBOSA, Márcio Venício. Texto sem porvir. In: BRANCO, Lucia Castello; \_\_\_\_\_. SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 109-124.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, Roland. Masculino, feminino, neutro. In: CARVALHAL, Tania Franco; ZILBERMAN, Regina Levin; BORDINI, Maria da Glória; NUNES, Luiz Arthur; FILIPOUSKI, Ana Mariza (Org.). *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 1-17.

BARTHES, Roland. Legível, scriptível e mais além. In: \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 135.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck e outros. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2008. p. 51-65.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2008. p. 66-81.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. A besta de Lascaux. In: \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 53-69.

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

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1972. p. 84-94.

BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 50-62.

BORGES, Jorge Luis. Música da palavra e tradução. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 63-81.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de p. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1988. p. 33-47.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, FALE-UFMG, v. 13, n. 16, p. 103-114, jul./dez. 1993. Entrevista.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de p. In: \_\_\_\_\_. *Os absolutamente sós: Llansol — a letra — Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. O sopro Clarice. In: \_\_\_\_\_. BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 201-215.

BRANCO, Lucia Castello. *A superioridade da literatura infanto-juvenil*. (Texto inédito).

BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta. Para compor, com rigor, um ramo lilás. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-13.

BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. In: *Terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 26, p. 45-60, jan.-jun. 2012.

BRANCO, Lucia Castello. A bruta flor do amor. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (Org.). *Clarices: uma homenagem*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 195-206.

BRANCO, Lucia Castello. *Quem me chama? Inspiração, Talento e Vocação da Escrita*. Texto apresentado no Museu das Minas e do Metal, em Belo Horizonte (MG), dentro do programa “Língua Afiada”, em 23 de agosto de 2012. Disponível em: <[http://fiodeagua do texto.wordpress.com/2012/08/31/conversas-com-llansol-3/](http://fiodeagua.do texto.wordpress.com/2012/08/31/conversas-com-llansol-3/)>. Acesso em: 20 nov. 2013.

BRANCO, Lucia Castello. *Três digressões sobre o texto ardente e o feminino de ninguém*. (Texto inédito).

BRANCO, Lucia Castello. *A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”*. Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-aleitura-no-amor-em-fracasso/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

BRANCO, Lucia Castello. *O feminino em biografemas: Llansol, Clarice, Duras*. (Texto inédito).

BRANDÃO, Jacynto Lins. O *corpus* ardente. In: BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 165-178.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2011. p. 31-46.

- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COELHO, Eduardo Prado. A paixão depois de G.H. In: *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 147-152, maio 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Erick Gontijo. *acurar-se da escrita — Maria Gabriela Llansol*. 2014. 161 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESQUÉ, Xavier. Um (Há Um). In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar (Org.). *Um real para o século XXI*, Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014. p. 395-397.
- FARI, Pascale. Lalíngua. In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar (Org.). *Um real para o século XXI*, Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014. p. 220-223.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.
- FERREIRA, Sabrina Perpétuo. *Clarice Lispector*: biografema, o estranho e a letra. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. A psicologia dos processos oníricos. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos (II) e sobre os sonhos*. (1900-1901). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 5).

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: \_\_\_\_\_. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. (1906-1908). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9). p. 19-85.

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: conversações com uma pessoa imparcial. In: \_\_\_\_\_. *Um estudo autobiográfico; inibições sintomas e ansiedade; a questão da análise leiga; outros trabalhos*. (1925-1926). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 20). p. 175-240.

FREUD, Sigmund. Feminilidade. In: \_\_\_\_\_. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. (1932-1936). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22). p. 113-134.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia (Org.). *Clarice Lispector: a hora da estrela* [catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007]. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

HELDER, Herberto. *As magias: alguns exemplos — poemas mudados para o português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HELENA, Lucia. A vocação para o abismo. *Literatura e Sociedade: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, USP, n. 4, p. 60-67, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/17717/19782>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

HOLK, Ana Lucia Lutterbach. *Patu: uma mulher abismada*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2011.

HOLK, Ana Lucia Lutterbach. *As urgências do falasser*. Disponível em: <<http://www.enapol.com/pt/template.php?file=Las-Conversaciones-del-ENAPOL/Las-urgencias-del-parletre/Ana-Lucia-Lutterbach-Holck.html>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da Autoria em Clarice Lispector*. 2001. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Ars Poética: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: a identificação (1961-1962)*. Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não seria do semblante (1971)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ...ou pior (1971-1972)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 23: o sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *El seminario, libro 26: la topologia y el tiempo*. 1979. (Seminário inédito).

LACAN, Jacques. Lituraterra. *Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

LACAN, Jacques. Lição sobre *Lituraterra*: In: \_\_\_\_\_. *O seminário, livro 18: de um discurso que não seria do semblante (1971)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 105-119.

LACAN, Jacques. O seminário sobre a carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-533.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 198-205.

LACAN, Jacques. O aturdido. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448-497.

LACAN, Jacques. Televisão. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 508-543.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

LAURENT, Éric. A carta roubada e o voo da letra. In: *Correio: revista da Escola Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, n.65, p. 61-93, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1 — O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 — O ensaio de música*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 143-144, p. 5-18, jan./jun. 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Afrontamento, 1983; Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *À beira do rio da escrita*. In: \_\_\_\_\_. JOAQUIM, Augusto; BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina. Lisboa-Sintra: Edição GEEL — Grupo de estudos llansolianos, 2004. (Jade — cadernos llansolianos 1).
- LLANSOL, Maria Gabriela *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LLANSOL, Maria Gabriela *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LLANSOL, Maria Gabriela *Inquérito às Quatro Confidências: diário III*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação. In: HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2001. p. 7-11.
- MACHADO, Ana Maria Neto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Lacan*. Ijuí: Editora Unijuí, 1998.
- MAIA, Elisa Arreguy. Escritura: na travessia da escrita. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 89-102.
- MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), 1997. p. 103-117.

MANDIL, Ram A. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MANDIL, Ram. O eterno retorno de “The purloined letter”. In: Congresso internacional para sempre Poe. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 283-288.

MASTROBERTI, Paula. A palavra em quarta dimensão: leituras de *Água viva*, de Clarice Lispector. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 317-329, 2009.

MATOS, Anderson Hakenhoar. Romance sem romance: o caso de *Água viva* de Clarice Lispector. *Letrônica*, Porto Alegre v. 2, n. 1, p. 306-316, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. *Ler um sintoma*. Disponível em: <<http://ampblog2006.blogspot.com.br/2011/08/jacques-alain-miller-ler-um-sintoma.html>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

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

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Passagens, 2000.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem*, Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 63-70, maio 1989.

NUNES, Benedito. A resposta de Clarice. In: GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia (Org.). *Clarice Lispector: a hora da estrela* [catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007]. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. p. 54-59.

PAULA, Janaína Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. 3 v. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PETERSON, Michel. Clarice Lispector: uma leitura do sujeito. *Organon: Revista do Instituto de Letras*, Rio Grande do Sul, UFRGS, v. 17, n. 17, p. 105-112, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

POE, Edgar. A carta roubada. In: \_\_\_\_\_. *Os assassinatos na rua Morgue*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 56-67.

POMMIER, Gérard. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 94-104.

PRADO JR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 21-30, maio 1989.

RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Letra freudiana, v. 17, n. 26, p. 9-24, 2000.

ROCHA, Evely (Org.). *Clarice Lispector (encontros)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

ROCHA NETO, João Alves. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol*. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

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

ROSA, Márcia. *Um Platão lacaniano — um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “y a de l’un” de Lacan*. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rel/v1n2/v1n2a05.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

ROSA, Márcia. *Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2011.

SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/FATEA, 1979.

SALIBA, Ana Maria Portugal. Quatro páginas de uma escrita que não cessa. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 103-113.

SALIBA, Ana Maria Portugal. *O vidro da palavra: o estranho, a literatura e a psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (Coord.). *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José da Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX/Scipione cultural, 1997. p. 241-261.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: \_\_\_\_\_. COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 121-166.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O lápis e a folha em branco. In: \_\_\_\_\_. COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 185-189.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector* [livro eletrônico]. São Paulo: IMS — Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <[http://claricelispectorims.com.br/files/uploads/books/book\\_4.pdf](http://claricelispectorims.com.br/files/uploads/books/book_4.pdf)>. Acesso em: 22 jan. 2014.

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.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVESTRINI, Nora. Letra. In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar (Org.). *Um real para o século XXI*, Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014. p. 224-226.

SOUZA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

VIDAL, Eduardo. Há um. In: CEZAROTTO (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 43-54.

VIDAL, Eduardo. Uma letra que não se lê. In: *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Letra freudiana, v. 17, n. 26, p. 25-30, 2000.

### **Obras de Clarice Lispector**

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *De amor e amizade — crônicas para jovens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.