

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

Alex Keine de Almeida Sebastião

LIVRAR-SE DA ESCRITA:
Clarice Lispector e a liberdade de ninguém

Belo Horizonte

2019

ALEX KEINE DE ALMEIDA SEBASTIÃO

**LIVRAR-SE DA ESCRITA: CLARICE LISPECTOR E A
LIBERDADE DE NINGUÉM**

**Tese de doutorado 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 doutor em Letras: Estudos
Literários**

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

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Castello
Branco**

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L771.Ys-I

Sebastião, Alex Keine de Almeida.

Livrar-se da escrita [manuscrito] : Clarice Lispector e a liberdade de ninguém / Alex Keine de Almeida Sebastião. – 2019.

281 f., enc. : il., color.

Orientadora: Lucia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 273-281.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Sopro de vida – Crítica e interpretação – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Psicanálise e literatura – Teses. 5. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Castello Branco, Lúcia, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Livrar-se da escrita: Clarice Lispector e a liberdade de ninguém*, de autoria do Doutorando ALEX KEINE DE ALMEIDA SEBASTIÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof.ª Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Jânáina Patrícia Rocha de Paula - UFOP

Prof.ª Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade - UESB

Prof.ª Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

Prof.ª Dra. Lyslei de Souza Nascimento

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de abril de 2019.

Para Flávia,
Ana Clara e Davi

AGRADECIMENTOS

Lucia Castello Branco, por um xale, um sorriso e a companhia ao longo do caminho.

Professores do Poslit, em especial, Janaína de Paula, Maria Inês de Almeida e Ram Mandil, pelo acolhimento em torno das letras.

Colegas do Poslit, em especial, Daiane Pimentel, Fernanda Dusse e Joelma Xavier, pela luz do afeto: vaga-lumes.

Lia Krucken e colegas do grupo “Do lugar à imagem”, pelo estímulo a fazer arte.

Cas'a'screver, pelo estético convívio.

Instituto Moreira Salles/RJ e toda a equipe da Coordenadoria de Literatura, pela hospitalidade com que me receberam para a pesquisa no arquivo Clarice Lispector.

Paulo Gurgel Valente, por aprovar o fornecimento de imagens do manuscrito de *Um sopro de vida*.

Professoras Flávia Trocoli, Janaína de Paula, Maria das Graças Andrade e Maria Zilda Cury, pela leitura atenta e pela contribuição na revisão do trabalho.

Um degrau acima

Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável.

Clarice Lispector

RESUMO

Trata-se de investigar o processo criativo de Clarice Lispector, verificando como se combinam ali ato e *páthos*. Através de um percurso por algumas obras da escritora, sustentado pela psicanálise e pela teoria literária de Maurice Blanchot, busca-se colher elementos para delinear a relação entre liberdade e "pulsão da escrita". Em meio à pesquisa, o acesso ao manuscrito de *Um sopro de vida* possibilita uma aproximação da letra em sua materialidade, bem como da noção blanchotiana de "livro por vir". Seguindo os rastros da etimologia e da poesia, encontram-se o termo "*liber*" e o verbo "livrar-se" numa trilha de mão dupla, em que o escritor se livra na escrita, mas pode, também, livrar-se dela. Ao final, a expressão "liberdade de ninguém" oferece um horizonte para se pensar a liberdade na escrita de Clarice.

Palavras-chave: liberdade; pulsão da escrita; livro; ninguém; Clarice Lispector.

RÉSUMÉ

Il s'agit de rechercher le processus créatif de Clarice Lispector, en vérifiant comment s'y combinent acte et *páthos*. À travers d'un parcours au long de quelques oeuvres de l'écrivain, soutenu par la psychanalyse et par la théorie littéraire de Maurice Blanchot, on cherche de recueillir des éléments pour esquisser la relation entre liberté et "pulsion de l'écriture". Pendant la recherche, l'accès au manuscrit d'*Un souffle de vie* rend possible un approche de la lettre en sa matérialité ainsi que de la notion blanchotienne de "livre à venir". En suivant les traces de l'étimologie et de la poésie, on trouve le terme « *liber* » et le verbe « *livrar-se* » dans une route à double sens, où l'écrivain se libère dans l'écriture, mais il peut aussi se libérer d'elle. À la fin, l'expression « liberté de personne » offre un horizon pour qu'on pense la liberté dans l'écriture de Clarice Lispector.

Mots-clés : liberté ; pulsion de l'écriture ; livre ; personne ; Clarice Lispector.

SUMÁRIO

Introdução	15
I – O processo criativo em Clarice Lispector	
Com a palavra, os escritores.....	25
Escrever sem razão.....	34
Saltando sobre o vazio.....	46
Só com a morte.....	64
II – A pulsão da escrita entre ato e <i>páthos</i>	
Criação literária: fantasia, sublimação e <i>sinthoma</i>	79
A letra em movimento.....	94
Pulsando ambiguidade.....	103
Pulsão da escrita.....	113
III – Do <i>ti</i> ao <i>it</i>: a escrita de ninguém	
O sujeito e a escrita.....	133
O silêncio da barata.....	144
Feminino de ninguém.....	160
Do <i>ti</i> ao <i>it</i>	169
IV – Do manuscrito ao livro: um sopro de liberdade	
O manuscrito de <i>Um sopro de vida</i>	185
Em busca do livro: Clarice com Mallarmé.....	231
Epílogo - Liberdade de ninguém	245
Referências	273

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu do desejo de investigar o tema da liberdade na obra de Clarice Lispector. O ano era 2014 e o lugar, uma sala da Faculdade de Letras da UFMG. Lucia Castello Branco oferecia um curso que se intitulava "As absolutamente sós: Llansol, Clarice e Duras". Meu trabalho final da disciplina se construiu sobre a leitura do livro *Água viva*. Arrebatado pelo prazer do texto, precisei demorar-me mais, fazer morada ali. Chamou-me a atenção a profusão de vezes em que tanto a escrita quanto a liberdade figuravam no livro. Um projeto de pesquisa começou a ser esboçado e a ideia inicial era investigar a relação entre liberdade e pulsão da escrita¹ no processo criativo de Clarice Lispector. Essa relação parecia se localizar no âmbito de um conjunto de questões mais amplas: em que medida o escritor escolhe escrever seus livros e, em que medida, ele é levado a escrevê-los?; de que modo se combinam inspiração e cálculo ao longo do processo criativo?; como situar a escrita frente à oposição ato-*páthos*?

A liberdade constitui um conceito clássico da filosofia, visto que, dentre as interrogações fundamentais do ser humano, está aquela acerca de sua própria liberdade. O termo "liberdade" aparece na obra de Clarice, desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943). Entretanto, alguns livros se destacam dos demais no tocante à insistência do tema da liberdade e sua relação com a escrita. São eles: *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978), esse último publicado postumamente. Em ambos, somos levados a percorrer os meandros da liberdade não só em sua vertente genérica, como atributo do gênero humano, mas especialmente em sua vertente artística, como experiência particular da criação.

A pulsão da escrita, por sua vez, ainda que não seja expressamente nomeada por Clarice Lispector, emerge a partir de uma leitura atenta de seu texto. A pulsão é um conceito fundamental da psicanálise, descrita por Freud como uma força constante em busca de satisfação. Se, por um lado, a escrita é relacionada a uma experiência de liberdade criativa, por outro, ela pode ser vivenciada como uma necessidade pulsional. A expressão "pulsão da escrita" carrega a ambiguidade do caso genitivo, podendo significar tanto a pulsão que se

¹A pulsão da escrita, tomada como pulsão de escrever, é abordada por Philippe Willemart, em *O universo da criação literária*. Já a expressão "pulsão da escrita", como uma outra pulsão, emergindo da própria escrita e não em direção a ela, surge na obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. A esse respeito, ver a tese *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, de Vânia Baeta Andrade. A ideia de que, no processo de criação literária, há um ocaso do sujeito em favor da escrita está presente em alguns autores, como Blanchot e Barthes, por exemplo. Ainda que eles não se refiram expressamente à noção de pulsão da escrita, na segunda acepção, suas formulações caminham em consonância com ela.

manifesta no sujeito e o lança em direção à escrita, quanto uma outra pulsão, aquela que parte da própria escrita e arrebatada aquele que escreve. Ao elegermos a pulsão da escrita como noção para se pensar a obra de Clarice Lispector, consideramos esses dois sentidos da expressão, cuja distinção pode se revelar tênue. Em ambos, está presente a ideia de que a escrita envolve um *páthos*, uma força que se apodera do escritor, o que fica ainda mais destacado pelo segundo sentido.

Ao comentar a obra do escritor franco-egípcio Edmond Jabès, Jacques Derrida transcreve o seguinte fragmento do *Livro das questões*: “Tu és aquele que escreve e que é escrito[...] ‘Que diferença há entre escolher e ser escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submeter-nos à escolha?’²”. Em seus comentários, Derrida destaca a experiência da liberdade do escritor, enquanto “entregue à linguagem e liberto por uma palavra da qual é, contudo, senhor³”. Em outro fragmento extraído de Jabès, lemos: “As palavras elegem o poeta... [...] A arte do escritor consiste em levar, a pouco e pouco, as palavras a interessarem-se pelos seus livros⁴”. Derrida sintetiza: “A sabedoria do poeta realiza, portanto, a sua liberdade nesta paixão: traduzir em autonomia a obediência à lei da palavra. Sem o que, e se a paixão se tornar sujeição, aparece a loucura⁵”. Assim, parece haver uma relação delicada entre liberdade e paixão na atividade do escritor. Ausente a liberdade, vem a loucura; ausente a paixão, desaparece a poesia.

Seguindo-se essa linha, percebe-se que o escritor não é senhor de si mesmo. Se, sob certa perspectiva, ele pode dizer “eu escrevo”, sob outra, seria mais correto afirmar: “isso escreve”⁶. O termo “isso” nos remete tanto ao *id* freudiano quanto à própria linguagem. É porque o escritor, como todo ser humano, afinal, é um sujeito constitutivamente cindido, clivado, que não há uma identidade por trás do texto. Através da fenda subjetiva, a linguagem se escreve, faz-se texto muito além daquilo que pretendeu o escritor. A partir de um fragmento de Nietzsche⁷, citado por Barthes, podemos dizer que talvez não seja adequado se perguntar “quem é esse que escreve?”. É a própria escrita que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão. A escritura reúne em si ato e *páthos*.

² JABÈS apud DERRIDA. Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p.92.

³ DERRIDA. Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p.92.

⁴ JABÈS apud DERRIDA. Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p.92.

⁵ DERRIDA. Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p.93.

⁶ Uma variante do “isso escreve” é o “isso fala”, conforme formulado no seguinte fragmento: “O texto é antes de tudo (ou depois de tudo) essa longa operação através da qual um autor (um sujeito enunciador) descobre (ou faz o leitor descobrir) a inidentificabilidade de sua palavra e chega à substituição do eu falo pelo isso fala” (BARTHES. *Jovens pesquisadores*. In: _____. *O rumor da língua*, p.105).

⁷ A citação é a seguinte: “Não se tem o direito de perguntar quem portanto é esse que interpreta? É a própria interpretação, forma de vontade de poder, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão. (Nietzsche)” (apud BARTHES. *O prazer do texto*, p.72).

A importância de Clarice Lispector no cenário da literatura brasileira constitui ponto pacífico. Sua obra foi consagrada tanto pela crítica quanto pelo público leitor. A polêmica surge quando se pretende classificá-la no âmbito das escolas literárias. Pode-se apontar em sua obra traços de romantismo, de surrealismo, de modernismo, e até mesmo de barroco. Também quanto à classificação dos livros, no quadro dos gêneros literários, não há consenso. É exemplar o caso de *Água viva* que, sem ser diário, nem romance, nem ficção, é um pouco de tudo isso. Nessa obra, a narradora adverte: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”⁸. O interesse sobre Clarice tem sido renovado pela publicação recente de livros que se debruçam tanto sobre sua obra como sobre sua vida. Carlos de Sousa chega mesmo a apontar para uma extraordinária vaga de divulgação de Clarice Lispector no Brasil e no exterior, considerando-se as reedições e as novas traduções dos seus livros, bem como a crescente publicação de livros e textos sobre a escritora e sua obra⁹.

No meio acadêmico brasileiro, Clarice Lispector é tema privilegiado de pesquisa. Várias dissertações e teses se dedicaram a investigar sua obra, no âmbito dos cursos de pós-graduação em todo o Brasil. Em nenhuma delas, o objeto central inclui a questão da liberdade e a noção de pulsão da escrita. Também não consta haver algum livro que aborde diretamente o tema. Essa lacuna bibliográfica foi tomada como convite à pesquisa e à escrita.

Nosso *corpus* textual será constituído, de modo preponderante, pelos livros *Um sopro de vida* (1978) e *Água viva* (1973). Esse recorte se justifica em virtude da dobra da escrita sobre si mesma que pode ser observada na fase final da obra clariciana. Sabemos que Clarice Lispector não tinha afinidade com a escrita que se ocupa de contar uma história recheada de fatos. Em sua última década de vida, ela intensifica o movimento de liberação frente ao constrangimento dos modelos literários tradicionais. O enredo cai e a escrita se torna protagonista do livro em que a história está ausente¹⁰.

No caso de *Um sopro de vida*, a pesquisa ora empreendida inclui não só o livro editado, mas também os manuscritos mantidos em arquivo pelo Instituto Moreira Salles, no

⁸LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

⁹ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.5.

¹⁰ Essa dobra da escrita já podia ser vislumbrada desde o primeiro livro, *Perto do coração selvagem*. A propósito, vejamos o que observou Antônio Cândido: "Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que se crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário". CÂNDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 206 apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p. 108-109.

Rio de Janeiro. O acesso aos manuscritos constituiu uma contribuição preciosa para que nos aproximássemos da letra de Clarice Lispector e de seu processo de criação.

A par dos dois livros referidos, recorreremos também a outros, destacando-se *A paixão segundo G.H.*(1964), considerada por alguns críticos como sua obra maior¹¹, e *A descoberta do mundo*(1984), coletânea das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* no período de 1967 a 1973. Em algumas crônicas, Clarice nos traz revelações sobre sua relação com a escrita, bem como sobre sua concepção da liberdade. Outra fonte de material relevante para nossas indagações está nas entrevistas: tanto aquelas em que a escritora ocupa o papel de entrevistadora – reunidas no volume *De corpo inteiro* -, quanto aquelas em que ela figura como entrevistada. Com frequência, o processo criativo é abordado nas entrevistas de que Clarice participa, permitindo colher elementos sobre como ela experimentava a escrita. Na correspondência publicada da escritora, especialmente aquela mantida com Fernando Sabino, encontramos algumas passagens em que Clarice compartilha as angústias e alegrias envolvidas em seu trabalho.

A tarefa que ora se propõe no campo da literatura comparada será sustentada pelo aparato teórico da psicanálise, formulado por Sigmund Freud com a releitura de Jacques Lacan. No intuito de pensar o processo criativo concernente à escrita de Clarice, mobilizamos algumas noções psicanalíticas, tais como as de pulsão, desejo, fantasia, sublimação, *sinthoma* e letra. Elas nos fornecem um cenário para avaliar o modo como a liberdade pode se fazer presente aí. Interessa-nos investigar as seguintes questões: de qual liberdade é possível se tratar na psicanálise? De qual liberdade se trata na escrita de Clarice Lispector?

Considerando as peculiaridades do tema da liberdade em sua relação com a escrita, tomaremos como guia a teoria literária de Maurice Blanchot, especialmente, as reflexões presentes no livro *O espaço literário* e no artigo *A literatura e o direito à morte*. Na perspectiva de Blanchot, a literatura é uma experiência de vida e morte. Não há exclusão nem resolução final da tensão entre presença e ausência, inerente à letra. Mesmo na linguagem comum, a palavra opera uma aniquilação da coisa simultânea à sua presentificação em outro registro. A literatura traz em seu cerne uma oscilação misteriosa entre ser e não ser, realidade e irreabilidade. Podemos relacionar essa característica da literatura à ambiguidade que também é uma de suas marcas principais.

¹¹Cf. NUNES. Introdução do Coordenador. In: LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* (ed. crítica), p.XXIV.

Se Clarice é atraída pelo *atrás do pensamento*¹², Blanchot se ocupa do atrás da palavra, do atrás da linguagem. Ele busca explicar a ambiguidade da literatura por uma força cuja particularidade seria justamente impedir uma fixação do sentido, fixação essa que representaria a distensão do conflito gerado pela palavra, e, portanto, o fim da literatura. O que seria essa força, esse sentido do sentido das palavras? Sobre isso nós nos interrogamos longamente, afirma Blanchot, para, em seguida, situar aí a vida, a morte e a liberdade. A força essencial da literatura “é *essa vida que carrega a morte e nela se mantém*, a morte, o prodigioso trabalho do negativo, ou ainda a liberdade, pelo trabalho de quem a existência é destacada dela mesma e tornada significativa¹³”.

Tal qual o ser do homem constitui uma eterna pergunta acerca de si mesmo, de seu sentido, o ser da literatura situa-se num movimento interminável de busca do sentido da letra, valendo-se da própria letra. Em ambos, no ser do homem e no ser da literatura, podemos tomar a liberdade como a inexistência de solução, como a precariedade das respostas, como a abertura do ser ao nada. O nada que habita o homem torna possível a linguagem e a literatura. Segundo Blanchot, “para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’¹⁴”.

Roland Barthes também será convidado a nos acompanhar ao longo do trajeto. Ele se opõe à ideia clássica que estabelece do autor ao texto uma via de mão única. De um lado estaria o sujeito criador e, do outro, o objeto criado. Foi a partir dessa concepção outrora predominante em teoria da literatura que se atribuiu à chamada intenção do autor um valor fundamental para a interpretação do texto. Barthes nos propõe um novo olhar sobre o texto, em que ele deixa de ser tomado como mero objeto de autor e leitor e passa a figurar como agente¹⁵. O texto pode se desvelar sob a forma de um corpo, e um corpo erótico, diz-nos Barthes¹⁶.

¹²“*Atrás do pensamento*: monólogo com a vida” foi o título da primeira versão do manuscrito que viria a dar origem a *Água viva*. A expressão permaneceu em algumas passagens ao longo da obra, como, por exemplo, nesta: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.” (*Água viva*, p. 13).

¹³ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.350.

¹⁴ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.333.

¹⁵ “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê” (BARTHES. Escrever, verbo intransitivo? In: _____. *O rumor da língua*, p.23). Podemos adaptar a formulação de Silesius, citado por Barthes, para dizer que o olho por onde eu leio o texto é o mesmo por onde ele me lê, e também, que a letra com que eu escrevo o texto é a mesma com que ele me escreve.

¹⁶ Cf. BARTHES. *O prazer do texto*, p.24.

O primeiro capítulo desta tese aborda o processo criativo em Clarice Lispector. Em um tópico preliminar, são pinçadas algumas declarações de escritores sobre seus respectivos processos de criação. A partir delas, mostra-se a diversidade presente na relação com a escrita e oferece-se um horizonte para o estudo da escrita de Clarice Lispector. Esse estudo começou por tomar a forma de perguntas referentes à escrita e ao escrever. Perguntas que podem ser encontradas em textos literários de Clarice, mas também em suas crônicas, entrevistas e correspondência. A escritora mantinha uma relação ambivalente com o saber que seria possível construir acerca da criação. Por um lado, havia uma curiosidade fascinada em direção às perguntas que a criação suscita, mas, por outro, havia um temor e o desejo de preservar o mistério. Ao examinar as questões que gravitam ao redor da escrita, não pretendemos encontrar respostas definitivas. Como questões fundamentais, elas se recolocam continuamente e cada tentativa de resposta é apenas uma aproximação do mistério.

No segundo capítulo, o tema é a pulsão da escrita e sua configuração na obra de Clarice. Iniciamos recorrendo à psicanálise para buscar um aporte teórico na abordagem da criação. Destacamos as noções de fantasia e de sublimação, em Sigmund Freud, e a releitura desta última por Jacques Lacan. Em seguida, a partir de Massimo Raccalcati, apresentamos o que seriam as três estéticas lacanianas e o que as diferencia entre si. Estabelecidas algumas coordenadas do campo teórico, apontamos brevemente para a localização ali da escrita de Clarice. Na sequência, vamos em direção à letra e suas configurações no ensino de Lacan. A letra em movimento e desde sempre rasurada, o que podemos encontrar dela no texto de Clarice Lispector? Voltamo-nos, então, para a teoria da pulsão em Freud e encontramos uma aproximação entre a ambivalência que ele localiza ali e a ambiguidade da coisa literária de que nos fala Maurice Blanchot. Ainda no âmbito da pulsão, apresentou-se, a partir do texto de Clarice, a pergunta sobre a relação entre a pulsão da escrita e o desejo de escrever. Trata-se da mesma coisa? Ou, mesmo havendo ali uma distinção, seria possível ler no desejo de escrever a pulsão da escrita? Em seguida, caminhamos ao lado de Vania Baeta em direção a Maria Gabriela Llansol e ao fragmento em que ela nos fala de uma pulsão da escrita. Trazemos para o texto outras expressões em que uma noção psicanalítica se desprende de sua origem, se desprende do sujeito e passa a habitar a paisagem das letras. É o caso do inconsciente do texto, de Jean Bellemin-Noël, e do prazer do texto, de Roland Barthes. Encerrando o capítulo, aponta-se para a diversidade das respostas dos escritores ao encontro com a pulsão da escrita. Deixar de escrever é uma possibilidade, ou pode ser mesmo um desejo? Em que condições? Se há escritores que se libertam através da escrita, há outros que querem se libertar dela. A

partir de fragmentos de Lygia Bojunga, procuramos pensar algo sobre a troca e o introcável, no campo da escrita.

No terceiro capítulo, aborda-se a questão da autoria e defende-se a ideia de que a escrita de Clarice Lispector pode ser nomeada escrita de ninguém. Propomo-nos a pensar o esvaecimento do autor na escrita contemporânea de modo geral. Em seguida, partimos do silêncio da barata, em *A paixão segundo G.H.*, para examinarmos o confronto entre o sujeito e o impessoal e, ainda, a passagem da *persona* que é alguém à *persona* que é ninguém. Nesse percurso, a noção de neutro se apresenta como fundamental para tratar da escrita em que não é mais de um eu que se trata. Na companhia de Lucia Castello Branco, visitamos o feminino de ninguém que fulgura no texto de Maria Gabriela Llansol e dele seguimos em direção ao "bio" de Clarice Lispector. "Bio" que engendra biografemas e não biografia, e muito menos autobiografia. Uma vida que sustenta também o impessoal, inclusive o amor. Amor impessoal? Sim, aquele desvelado por uma escrita que vai do *ti* ao *it*. Do *ti*, Benveniste nos ensina ao falar dos dêiticos, essas palavras que ganham vida no discurso, oscilando entre o vazio e a ocupação. *Tie* companhia, com que nos deparamos com alguma frequência no texto de Clarice, notadamente, em *Água viva*. Ao *it* chegamos pelo fluxo dessa mesma água borbulhante, brotando da fonte. Puro movimento, fluxo de água, de tinta, de letras, desaguando na escrita de ninguém. Ninguém a montante, ninguém a jusante. Entretanto, alguém escreve e alguém lê. Mas a escrita não se deixa fixar pelos sujeitos eventuais que possam estar na sua origem ou no seu destino. Sob essa perspectiva, pode-se sustentar a existência de uma escrita de ninguém em Clarice Lispector. A narradora de *Água viva* observa: "Escrevo para ninguém"¹⁷. E em *Um sopro de vida*, Ângela declara: "O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever"¹⁸.

O quarto e último capítulo dedica-se a *Um sopro de vida*, enfocando, em especial, a relação entre o manuscrito e os livros: o publicado e o outro, ainda por vir. *Habemus manuscripto!* O júbilo se justifica em virtude da raridade da conservação de manuscritos originais da obra de Clarice. O manuscrito nos traz a letra. Letra que é texto, mas também imagem. O que o manuscrito nos oferece a ler? E o que ele nos convida a ver? A temática do livro que permaneceu por vir servirá de fio condutor para aproximarmos Clarice Lispector e Stéphane Mallarmé. Como se sabe, o poeta francês dedicou sua vida à escrita do Livro que

¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p.82.

¹⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 78.

não chegou a vir à luz. A importância conferida por Mallarmé à materialidade da letra e do livro pode servir-nos como lente para a leitura do manuscrito de *Um sopro de vida*.

Encerrando o trabalho, o epílogo busca se aproximar da noção de “liberdade de ninguém”, na obra de Clarice Lispector, a partir da teoria psicanalítica. Em meio à tensão entre causalidade psíquica e liberdade, pergunta-se: de que liberdade é possível se tratar na psicanálise? Na sequência, extraímos algumas passagens em que a palavra "liberdade" figura no texto clariciano, na tentativa de delinear seus contornos. Seguindo o rastro da etimologia e da poesia, o termo "*liber*", do latim, bem como o verbo "livrar-se", abrem uma trilha para se pensar a relação entre livro e liberdade. Ao final, o feminino retorna à página para se encontrar com a liberdade, bem ali, onde ninguém se faz presente.

I – O PROCESSO CRIATIVO EM CLARICE LISPECTOR

COM A PALAVRA, OS ESCRITORES

O que se passa durante o processo criativo e, em especial, durante o processo de escrita? Como se escreve? A escrita é um acontecimento, algo que vem e arrebatava o escritor, ou é um ato deliberado? Ou, ainda, é uma mistura que comporta dois momentos: inspiração e cálculo? As experiências de escrita são diversas para escritores também diversos. A diversidade não impede que se tente pensar o processo de criação de modo genérico. À medida que se generaliza, entretanto, perdem-se as nuances do particular.

No livro *Ofício da palavra*, organizado por José Eduardo Gonçalves, estão reunidos depoimentos de escritores sobre questões relacionadas à prática de escrever. Recorremos ao referido volume, com vistas a apresentar um mosaico de declarações dos escritores a respeito daquilo que fazem. Ao descreverem seus respectivos processos criativos, os autores nos levam a perceber que ali não há uniformidade, a começar pelo uso da palavra “ofício” para se referir à atividade de escrever. Daniel Galera, por exemplo, observa: “Eu não gosto de pensar a literatura como um ofício. [...] Eu me alinho com aqueles que veem um sentido mais romântico no ato de escrever. Eu nunca pensei em escrever como um emprego¹⁹”. Para Cristóvão Tezza, “é difícil pensar a literatura ou a escrita como um ofício”. Ele explica: “quando você abre um jornal de classificados, você encontra tudo quanto é tipo de solicitação, contratam-se médicos, dentistas, precisa-se de arrumadeira, precisa-se de tudo. Mas você jamais vai encontrar alguém contratando um romancista ou precisando de um poeta²⁰”. Luiz Ruffato, por sua vez, afirma: “Para mim, sempre foi muito importante eu saber que o meu trabalho é absolutamente igual a qualquer outro, tão bom ou ruim quanto qualquer um. Eu simplesmente sento e escrevo. Eu trabalho, todos os dias, de sete da manhã até meio-dia, meio-dia e meia²¹”. Também endossando a ideia de ofício, Silviano Santiago se pronuncia: “Não há muita diferença entre o trabalho de escritores e artistas e o que vêm fazendo os artesãos por quatro ou cinco séculos de Brasil. [...] Assim como os artesãos, todos os escritores trabalham com as mãos e com a sensibilidade. A diferença está nos materiais²²”.

As razões que levam alguém a escrever, a se tornar escritor, também são variadas. Em alguns casos, o corpo vem ao primeiro plano. Para Gonçalo Tavares, escrever é uma

¹⁹GALERA. A terceira via da ficção. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 135.

²⁰TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 63.

²¹RUFFATO. A subversão narrativa. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 21.

²²SANTIAGO. A experiência radical. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 101.

necessidade física. Ele revela: “Eu fico irritadíssimo quando não escrevo. Em termos orgânicos, é algo parecido com alguém que costuma almoçar a uma hora da tarde e ainda não comeu às quatro. Aquilo me incomoda, mas acho que faz parte da essência do escritor²³”. Daniel Galera destaca que não houve uma escolha no seu envolvimento com a prática de escrever: “Passo boa parte do meu tempo envolvido com estruturas narrativas ficcionais. [...] Estou sempre pensando numa história. Nunca escolhi isso. Elas ocupam minha cabeça e aparecem de forma natural²⁴”. No caso de Ignácio de Loyola Brandão, ele revela:

Eu fui ser escritor porque era muito feio, muito pobre, muito tímido, muito magro, muito esquisito... E continuo tudo isso! Na escola, sempre tive um problema sério: as meninas não me olhavam! Toda classe tem um que é bonito, um que joga bem, um que é engraçado, um que é bem-vestido... Eu não era nada!²⁵

A experiência da falta, do excesso da falta, do ser nada, pode motivar a escrita. Brandão prossegue: “todo mundo é carente, todo mundo quer esse olhar, todo mundo quer alguém passando a mão na cabeça. Eu quero até hoje. Um dia, isso aconteceu. Esse dia foi determinante para minha decisão de ser escritor²⁶”. Localiza-se aí não só uma motivação, mas também uma decisão, uma escolha. Note-se que a escrita, se é motivada pela falta, não a elimina, entretanto. Ela continua ali, mas pode ser experimentada de outro modo. Além disso, no caso de Brandão, há o olhar do outro e a mão na cabeça tornando possível sustentar o querer. Para Cristóvão Tezza, há uma convergência entre a escrita que conduz e a escolha do escritor: “sinto que o processo da escrita passou a conduzir a minha vida, a desenterrar fantasmas, a dar respostas ao mundo que me rodeava. [...] ninguém me solicitou nada. [...] Eu meto a cara porque quero – é uma escolha própria²⁷”.

Sobre a forma como a escrita é vivenciada, os relatos também são bastante diversificados. A partir de uma perspectiva pragmática, Luiz Ruffato assevera: “Não tem essa história de experiência, é trabalho. Agora, para isso eu tenho uma disciplina, eu sei exatamente aonde quero chegar²⁸”. Já com Ferreira Gullar, a coisa se passa de outro modo:

²³TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 180.

²⁴GALERA. A terceira via da ficção. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 136.

²⁵BRANDÃO. O caçador de histórias. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 117.

²⁶BRANDÃO. O caçador de histórias. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 117.

²⁷TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 65.

²⁸RUFFATO. A subversão narrativa. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 22.

Eu não planejo as coisas. A minha poesia simplesmente acontece. Jamais fiquei pensando algo do tipo: “Vou escrever um livro sobre tal tema”. Nunca! Isso não significa que proceder assim seja algo errado. Mas comigo é diferente. O poema nasce quando saio à noite e sinto o cheiro do jasmim. [...] só sou movido a escrever quando alguma coisa me toca. A isso se soma a própria experiência da expressão da linguagem²⁹.

Entre a disciplina que não espera e a paciência da espera, o escritor deve encontrar seu próprio caminho. Há particularidades de gênero que podem afetar a forma de trabalho do escritor, como nota Cristóvão Tezza: “O ato de escrever, em especial no caso do prosador, tem algumas características próprias bastante exigentes. Trata-se de um processo demorado, em que ficamos muito tempo sozinhos. É preciso ter disciplina, ser capaz de organizar o tempo³⁰”.

É sabido que vários escritores mantêm pequenos cadernos sempre junto a si para anotações rápidas de ideias e observações que, se não fixadas no papel, podem escapular. Essa prática tem a ver com o chamado momento da inspiração. Ignácio de Loyola Brandão aponta: “O que é a inspiração para o escritor? É a vida que está em volta, é o ato de observar. [...] Meu processo de criação é ter o olho sempre aberto. [...] Depois vou lá e anoto tudo na minha cadernetinha. Um dia eu acabo utilizando³¹”. Já Daniel Galera fala da fase de anotações como esboços já direcionados a um livro: “Faço várias anotações. Não fico escrevendo, de fato. São pequenas notas, com uma letrinha minúscula e obsessiva que uso nos meus cadernos. Não são cenas prontas, mas uma forma de guia³²”. Galera revela ser metódico em seu trabalho, o que não exclui mudanças imprevistas. “O planejamento é algo importante no meu processo, sobretudo para começar a escrever o livro, e também é útil para ter o final da história em mente. Mas, geralmente, as coisas não se dão exatamente assim, o livro toma outros rumos³³”.

Alguns escritores criam um ambiente e um ritual para envolver seu trabalho com as letras, enquanto outros escrevem em qualquer lugar e a qualquer hora. Sobre essa questão, Carola Saavedra revela uma mudança de hábitos, concomitante a uma mudança de país:

Quando eu morava na Alemanha, era muito metódica. Além do horário de trabalho, tinha uma série de regras obsessivas: minha mesa tinha que estar arrumada, a porta tinha que estar fechada, o telefone não podia tocar etc. Quando voltei para o Brasil, as coisas mudaram. Não podia mais me dar o luxo das regras. Minha vida tinha se tornado um caos. [...]Passei a escrever

²⁹GULLAR. A invenção da vida. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 52-53.

³⁰TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 65.

³¹BRANDÃO. O caçador de histórias. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 122.

³²GALERA. A terceira via da ficção. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 139.

³³GALERA. A terceira via da ficção. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 140.

de qualquer jeito e em qualquer lugar. Hoje em dia meu método é caótico. Quando dá, escrevo³⁴.

Em Gonçalo Tavares, o momento de escrever traz uma imersão contínua, com ritmos variados. “Eu posso ficar quatro horas escrevendo sem levantar a cabeça e sem perder a concentração³⁵”. O início é mais vagaroso, como um aquecimento. Aos poucos, a velocidade aumenta e “a escrita fica tão rápida, que as letras começam a sair do lugar, com diversos erros de ortografia. Às vezes, nem consigo reconstituir a palavra. E, no final do dia, é fácil perceber que quanto mais rápido eu escrevo, mais as letras ficam espalhadas de forma estranha³⁶”. A escrita experimentada por Tavares passa pelo corpo: corpo das letras espalhadas pelo papel e corpo daquele que escreve. “É uma coisa muito física. Cada vez mais eu acredito que a escrita não está na cabeça, e sim nos dedos. É um movimento que gera movimento³⁷”. Deixar o corpo agir e o pensamento adormecer; ou ainda, mais corpo, menos consciência. “Quando estou lento, pensativo, as coisas não saem tão bem. Quando não penso em nada, ficando absorvido, surge algo que me agrada³⁸”. Em seguida à fase de imersão criativa, há um abandono do texto, que é posto a descansar, como massa de pão.

Após essa primeira escrita, ponho o texto de lado. Pode ser que fique anos sem olhar. Depois começo o processo de rever, de corrigir, de cortar etc. Nesse processo, sigo muito a metodologia do Padre Antônio Vieira, expressa numa carta que ele escreve para um amigo: “Peço desculpa por essa carta ir tão longa, mas não tive tempo de fazer mais curta³⁹”.

Silviano Santiago enfatiza a importância da insatisfação do escritor com sua produção: “É preciso que haja um certo desapontamento por parte do criador, que vai nos levar a reescrever aquelas frases, quantas vezes for necessário, até chegarmos a uma espécie de perfeição⁴⁰”. A perfeição da palavra como norte. No sentido oposto, Bernardo de Carvalho, cujo primeiro livro foi intitulado *Aberração*, prefere apostar na falha como base da escrita: “Na literatura e na arte o que me interessa não é o ofício da palavra, é justamente o defeito da

³⁴ SAAVEDRA. A voz da imperfeição. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.170.

³⁵ TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.179.

³⁶ TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.178.

³⁷ TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.178.

³⁸ TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 179.

³⁹ TAVARES. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.179.

⁴⁰ SANTIAGO. A experiência radical. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.102.

palavra. A boa literatura é a afirmação do seu defeito, do defeito de cada um, que é o defeito que só você tem⁴¹”.

No tocante à relação com o leitor, os escritores costumam destacar a importância de preservar a independência da escrita que não se destina a atender os anseios do público. Ignácio de Loyola Brandão pondera: “Para quem escrevo? Eu não sei! Caso soubesse, não acho que seria algo positivo. Passaria a me dirigir a esse público e a querer agradar. Isso não pode acontecer. É preciso estar sempre na corda bamba⁴²”. Se não se escreve para agradar o leitor, isso não o torna dispensável. Segundo Milton Hatoum, “o livro não se encerra quando você o publica, a leitura dá continuidade ao processo, ela é transformadora. Cada leitor faz daquele texto um livro único⁴³”. No mesmo sentido é o depoimento de Bernardo Carvalho, quando fala da importância do engajamento do leitor no jogo narrativo: “É algo que demanda atenção. Não se pode encarar o livro de forma passiva. O leitor se torna coautor. Ele lê o texto de forma ativa⁴⁴”.

No tocante ao processo de escrita, pode-se perguntar: o texto revela algo sobre esse processo? Ao lermos um livro, conseguimos perceber se ele foi escrito em poucas horas ou foi resultado de longo trabalho? José Eduardo Gonçalves assevera:

Ao leitor é praticamente impossível distinguir, na leitura dos textos literários, o processo de composição que dá origem ao que se revela disponível aos nossos olhos. Não podemos, de antemão, afirmar que tal frase saiu límpida de uma só vez ou se, ao contrário, foi reescrita dezenas de vezes, até o autor se dar por satisfeito⁴⁵.

Também Marguerite Duras faz referência à dissolução do processo de escrita no livro editado. Ela observa:

Quando um livro chega ao fim – quero dizer, um livro que se terminou de escrever –, não se pode mais dizer, ao ser lido, que este livro seja um livro escrito por você, nem que coisas estão escritas nele, nem em que estado de desespero ou em que felicidade, a de um achado ou de um fracasso de todo o seu ser. Porque, no final, em um livro, não se pode ver nada igual. A escrita é, de algum modo, uniforme, ajuizada. Nada mais pode entrar em um livro assim, terminado e distribuído. E ele recupera a inocência indecifrável da sua vinda ao mundo⁴⁶.

⁴¹ CARVALHO. O militante da imaginação. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.99. Escutamos aí uma ressonância do sinthoma de que nos fala Jacques Lacan a partir da obra de James Joyce. Ver *O seminário*, livro 23.

⁴² BRANDÃO. O caçador de histórias. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.131.

⁴³ HATOUM. O artesão da memória. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 41.

⁴⁴ CARVALHO. O militante da imaginação. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 93.

⁴⁵ GONÇALVES. Ofício da palavra. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p.9.

⁴⁶ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p. 28.

Nossa pergunta insiste. Aquilo que as marcas de um manuscrito costumam revelar, o trabalho do escritor com as palavras, seria possível vislumbrá-lo no texto já editado? Talvez isso seja pouco frequente. Daí o valor ímpar atribuído aos manuscritos, enquanto testemunhos da escrita. Cristóvão Tezza destaca a importância de trabalhar com as próprias mãos sobre o papel e revela: “No meu ofício de escrever, sempre tive uma relação muito intensa com os manuscritos. [...] Todos os meus primeiros romances, até *O fotógrafo*, foram escritos à mão. Só recentemente, a partir de *O filho eterno*, aderi ao computador⁴⁷”. Mesmo se rendendo à tecnologia, Tezza contrasta a limpeza do texto na tela do computador com o inacabamento do manuscrito, “sempre meio sujo, cheio de palavras riscadas, o que acaba criando uma relação mais íntima com o texto⁴⁸”.

A palavra liberdade aparece algumas vezes nos depoimentos dos escritores, referindo-se a contextos diversos. Ferreira Gullar, ao criticar a arte do tipo vale-tudo, pondera: “A liberdade não é ausência de norma, não é ausência de lei. A liberdade é saber ser livre com a norma e com a lei. [...] o artista, aquele que faz, ele precisa ter alguns limites que ele próprio se impõe. Do contrário, é o vale-tudo; não é a liberdade, é o caos⁴⁹”. A liberdade como um saber fazer diante da lei, como uma prática que se circunscreve a partir de alguns limites. Limites que se impõem, que se observam, que se transgridem. Enfim, a liberdade não é sem limites. Para que um homem possa caminhar, ele há de sofrer a resistência do chão e dali extrair o impulso ao movimento. Gullar afirma que não busca a liberdade total. O que seria isso? Parece-nos que a liberdade surge já balizada por limites. Limites a que se refere o próprio Gullar. Talvez a liberdade tenha a ver com uma outra palavra suscitada pelo depoimento do poeta maranhense: invenção.

A vida é inventada. Não é fatal. [...] Isso não quer dizer que é gratuito. Como a vida é feita por nós, quando Dante escreve a *Divina Comédia*, incorpora à vida humana, à existência, à história humana essa coisa maravilhosa que é aquele poema. Quando Van Gogh pinta *Noite estrelada*, o mundo passa a ter – além das galáxias com bilhões de sóis, o sistema solar, o planeta Terra – a noite estrelada do Van Gogh. Tem mais alguma coisa no universo. É inventado, e como é inventado, pode ser mudado⁵⁰.

Abordando uma liberdade já circunscrita ao escrever, Cristóvão Tezza conta como foi o processo de composição de *O filho eterno*, livro em que aparece um traço biográfico até

⁴⁷ TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 70.

⁴⁸ TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 71.

⁴⁹ GULLAR. A invenção da vida. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 57.

⁵⁰ GULLAR. A invenção da vida. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 61.

então mantido fora do texto: ser pai de um filho com síndrome de Down. Inicialmente, ele pretendia escrever um ensaio, mas logo percebeu que não iria funcionar: “Aquilo precisava ser literatura. Eu estava falseando as coisas – eu tinha que escrever um romance, eu precisava da liberdade da ficção. Tomei logo essa decisão, passando a encarar aquele projeto de livro numa perspectiva literária⁵¹”. Ainda que o ensaio, enquanto gênero, tenha como uma de suas características essenciais o fato de conferir ao seu praticante a liberdade de errar, de experimentar, de ensaiar, vige ali ainda o juízo de verdade que pode atribuir ao conteúdo do texto o predicado de falso ou de verdadeiro. Esse juízo deve estar suspenso na ficção, emergindo daí uma liberdade própria desse gênero literário. Segundo Daniel Galera, “toda ficção é uma mistura de realidade, de subjetividade (que é a maneira como o autor enxerga a realidade) e de imaginação. [...] A narrativa de ficção não é nem imaginação, nem realidade, ela é uma terceira coisa, que deve ser julgada como tal⁵²”. Escrever ficção como experiência que permite um descolamento do texto no que concerne à realidade. O fato de um elemento textual ser real não é um imperativo, mas tampouco uma proibição na narrativa ficcional. Trata-se de uma mistura em que o que está em jogo não é mais a verdade que se afere através da realidade. A verdade ali é de outra ordem. Quando questionado sobre o motivo de não ter classificado *O filho eterno* como autobiografia, Cristóvão Tezza aponta justamente para o pressuposto de verdade ligado a esse gênero e para sua incapacidade de escrever sobre sua própria vida nesses termos. “A partir do momento em que criei um personagem, eu criei um “ele”, em terceira pessoa, e me transformei “nele”. [...] Com esse artifício, então, eu me libertei da escravidão biográfica, de um lado, e da questão pessoal, de outro⁵³”. Libertação dos entraves de um gênero literário simultânea à libertação dos entraves do eu.

Há uma liberdade que decorre do simples fato de escrever, para além de qualquer discussão acerca de gênero. É dessa liberdade que nos fala Bernardo Carvalho, ao comentar seu fascínio pela obra de dois escritores.

Se lermos Beckett ou Bernhard, aparentemente, não sobra pedra sobre pedra. É um mundo sombrio, um mundo do suicídio, um mundo niilista. Mas, ao acabar de ler o livro, você pensa: Se tudo é tão horrível, por que esse texto me deu tanta alegria? Ou ainda: Se é tudo tão horrível, por que o autor escreveu esse livro? E é exatamente a partir desse confronto entre a negação absoluta e a força da existência da própria obra que é possível compreender o lado positivo da criação. Contra tudo, aquele autor ainda escreve. Contra

⁵¹TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 73.

⁵²GALERA. A terceira via da ficção. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 141.

⁵³TEZZA. A solidão do narrador. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 73-74.

toda falta de sentido, ele não deixa de se manifestar hora nenhuma. E essa afirmação da liberdade é genial⁵⁴.

Vislumbra-se aqui a liberdade de ir contra a corrente, de afirmar alguma coisa em meio ao mar de negações, mas também de negar a tradição, de produzir uma contraliteratura, conforme Carvalho define seu trabalho: “Minha literatura seria do contra: uma escrita que, ao negar o tempo inteiro, cria algo a partir da negação⁵⁵”.

Essa liberdade, entretanto, não se confunde com domínio da escrita. O imprevisto costuma dar novas configurações ao percurso da letra. É ainda Bernardo Carvalho quem, ao relatar o processo de criação do seu livro *Nove noites*, revela um incômodo com a “ideia de que a literatura deveria ser sempre a expressão direta da experiência do autor”. Apesar disso, ele continua, “justamente na hora em que eu estava contra a parede, sem encontrar solução para minha vida literária, aflorou em mim a vontade de fazer algo com um conteúdo autobiográfico⁵⁶”. Uma vontade aflora junto à liberdade da própria escrita, ultrapassando os limites que lhe eram fixados pelo escritor.

Mas eis que eu, um militante da ficção e da imaginação, um cara avesso a essa literatura de expressão pessoal, me vi não somente fazendo um livro baseado em fatos reais, a história de um antropólogo que tinha se suicidado, mas inserindo nele elementos autobiográficos que revelavam a expressão do próprio autor. Não sei se isso foi reflexo daquele meu lado do contra ou da negação, mas estava sendo influenciado por tudo de que sempre tive horror e que busquei evitar nos meus trabalhos⁵⁷.

Veza por outra, endereça-se ao escritor a encomenda de um livro sobre algum tema específico. Frequentemente, o propósito é de cunho comercial: as editoras querem livros que vendam e vendam muito. Nem todos se curvam ao mercado, entretanto. Carola Saavedra se pronuncia a respeito: “Não passa pela minha cabeça, por exemplo, escrever uma história de vampiros, somente pelo fato de muitas pessoas gostarem disso no momento. Acho um erro forçar uma literatura porque algo está na moda e possa se tornar um *best-seller*⁵⁸”. Escrever um livro sob encomenda restringe a liberdade do escritor? Nesses casos, o tema costuma já estar determinado e o texto deve ali se circunscrever. Mas, ainda assim, é possível haver uma experiência de liberdade, conforme observa Saavedra, sobre sua participação em antologias:

⁵⁴CARVALHO. O militante da imaginação. In:GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 89.

⁵⁵CARVALHO. O militante da imaginação. In:GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 81.

⁵⁶CARVALHO. O militante da imaginação. In:GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 85.

⁵⁷CARVALHO. O militante da imaginação. In:GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 86.

⁵⁸SAAVEDRA. A voz da imperfeição. In:GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 169.

“Ninguém me obriga a escrever de um jeito ou de criar um personagem específico. Há sempre uma enorme liberdade criativa⁵⁹”.

Liberdade criativa, liberdade que se experimenta no processo de criação. Alguns trechos de depoimentos aqui reproduzidos apontam para a relação entre liberdade e criação artística. Pretendemos, ao longo desta tese, investigar como o processo criativo era vivenciado por Clarice Lispector e qual relação seu texto permite estabelecer entre escrita e liberdade.

⁵⁹ SAAVEDRA. A voz da imperfeição. In: GONÇALVES (org.). *Ofício da Palavra*, p. 169.

ESCREVER SEM RAZÃO

*A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it.*⁶⁰

Fazendo da pergunta sua própria definição, Clarice Lispector escreveu: “Sou uma pergunta⁶¹”. Para investigar o processo criativo de Clarice, iremos partir de algumas perguntas acerca da razão, da finalidade, das circunstâncias e de outros pontos do campo do escrever.

Em algumas de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector nos revela o modo como ela vivencia a escrita. Podemos colher ali fragmentos que contribuem para delinear as questões que ora nos ocupam. Em alguns momentos, Clarice contrapõe o escrever ao não escrever e ao viver. O escrever é descrito como uma maldição, algo da ordem de uma necessidade, a ser ultrapassada quando se chega à liberdade de não precisar mais escrever. O ideal do escritor seria deixar a página em branco, cheia de silêncio, fazendo-nos lembrar de Stéphane Mallarmé e sua louvação da página branca.

As referências de Clarice a seu processo criativo apresentam expressões que evidenciam o *páthos* ali presente, a ponto de ela colocar em dúvida se há mesmo um processo. Em suas palavras:

Escrevendo, tenho observações por assim dizer passivas, tão interiores que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim⁶².

Podemos perguntar se o que ali se descreve engloba todo o processo de escrita ou se restringe ao núcleo criativo, ao momento de inspiração em que a ideia nasce. Um fragmento apresentado por Olga Borelli e intitulado “Ideias para a feitura do livro” parece corroborar o fato de que, após a inspiração, a escritora enfrentava um trabalho que envolvia várias decisões e, portanto, escolhas que apontariam para a participação da liberdade no seu ato de escrever. Lemos ali: “Separar a primeira parte. Trabalhar na segunda parte. Cortar ‘sou

⁶⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p.66.

⁶¹ LISPECTOR. Sou uma pergunta. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.367-370. Em *Água viva*, a narradora declara: "E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta", p. 39.

⁶² LISPECTOR. Dois modos. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.319.

a favor do medo’, e outras histórias. Deixar o livro inacabado⁶³”. Há até mesmo referência a certa liberdade que não se deve permitir. Clarice escreve: “Evitar a liberdade fácil e a tentação intelectual⁶⁴”. Pode-se questionar, entretanto, se as decisões no curso da elaboração de um livro constituem expressão da liberdade do escritor. Rodrigo S. M., personagem-autor de *A hora da estrela*, aponta para isso quando escreve: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro⁶⁵”. A escolha do número de personagens da história pode ser experimentada como emanção da liberdade do escritor. Mas há a suspeita de que o livre-arbítrio aí seja falso, somente de superfície. No fundo, pode haver uma causalidade que não se apresenta. Gostaríamos de propor que essas duas perspectivas não se excluem, mas convivem no processo criativo. Não há dúvidas de que o escritor é convocado a fazer escolhas ao escrever um livro. Ao mesmo tempo, o livro escapa ao escritor, sendo que muito do que ali se apresenta não passou sob o crivo de uma escolha consciente. E mesmo aquilo que foi tratado numa escolha não se pode dizer ser fruto exclusivo da liberdade do autor. Nossa hipótese é de que o escritor escreve o texto e é, simultaneamente, escrito por ele. Ou, ainda, o texto se escreve através do escritor. Assim como nós falamos a língua e somos falados por ela. A língua nos fala, na medida em que nos atravessa e nos escapa, na medida em que não temos domínio sobre ela. É o que propõe a psicanálise ao destacar as formações do inconsciente, como os lapsos de linguagem, os sonhos e os sintomas.

Clarice valorizava a inspiração, o fluxo da escrita que já sai pronta em jato único: “Eu acrescento ou corto, mas não reescrevo. Escrevi ‘Uma Galinha’ entre meia hora ou quarenta minutos, o tempo de bater na máquina⁶⁶”. *Água viva* provoca no leitor a sensação de que o livro foi escrito em pouco tempo, quase sem trabalho de composição e revisão. Entretanto, Clarice “passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo. Quando ficou pronto, sentiu-se sem coragem de publicá-lo⁶⁷”.

A escolha também se faz presente na possibilidade de tornar mais clara a coisa escrita. A intuição vem sob uma forma anterior à linguagem e demanda um esforço de transposição em palavras. Clarice afirma sua escolha de ser fiel ao sentimento-pensamento, de não mentir o sentimento, de não mentir o pensamento. Ela respeita o mistério natural.

⁶³LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.86.

⁶⁴LIPSECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.86.

⁶⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p.12-13.

⁶⁶LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.87.

⁶⁷ BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.87-88.

Por que se escreve?

Na década de 1970, Clarice Lispector entrevistou, para a Revista Manchete, várias pessoas de destaque em campos diversos da esfera social. No papel de entrevistadora, Clarice sempre se interessou pelo processo criativo dos artistas entrevistados, tanto escritores, quanto pintores, escultores e músicos. Ao interrogá-los sobre a criação, ela costumava fazer um breve comentário sobre a sua própria experiência.

Na entrevista com Fernando Sabino, Clarice inicia com a seguinte pergunta: “Fernando, por que é que você escreve? Eu não sei por que eu escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim”. Pergunta fundamental e, talvez por isso mesmo, sem resposta. Por que o escritor escreve? Ou, antes, por que alguém escreve? A partir de sua experiência, Fernando Sabino nos oferece a seguinte resposta:

Há muito tempo que não escrevo. A última vez foi ali por volta de 1956,1957. Escrevia por necessidade de me exprimir. Desde então tenho me utilizado da palavra escrita como atividade profissional, por necessidade de ganhar a vida. Mas não chamo a isso de escrever, como ato de criação artística⁶⁸.

Sabino aponta para a necessidade na origem da escrita. Ora necessidade de se exprimir, ora necessidade de ganhar a vida. A escrita que faz ganhar a vida pode ser a mesma que faz perder a arte. Há necessidade e necessidade. Nem todas são compatíveis com isso que se chama de “escrever, como ato de criação artística”.

Clarice, ela mesma, também foi confrontada com a pergunta: por que você escreve? Uma de suas respostas foi perguntar ao entrevistador: “Por que você bebe água?”. A equiparação do ato de escrever, em sua motivação, ao ato de beber água evidencia sua característica de ato necessário ao corpo, à manutenção da vida. Trata-se de algo que se faz de modo quase automático, sem se cogitar sobre suas razões, tal como beber água quando se sente sede. Em entrevista concedida ao Suplemento Literário do *Jornal do Comércio*, foi-lhe dirigida a seguinte questão: “Contar história é uma necessidade ou uma escolha para você?”. Ao que Clarice respondeu diretamente: “Uma necessidade⁶⁹”.

Perguntado por Clarice por que pintava, Iberê Camargo observou: “só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou como ser”. Clarice fez,

⁶⁸ LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.39.

⁶⁹ GOTTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p.597.

então, o seguinte comentário: “Essa resposta bem serviria para quando eu mesma me pergunto por que escrevo⁷⁰”. Percebe-se que essa questão acerca da motivação do ato da escrita, da atividade artística, era formulada por Clarice a seus entrevistados, por entrevistadores a Clarice, e por Clarice a si mesma.

Em outro momento, a escritora pondera: “Por que escrevo: teria antes de ir ao profundo último de meu ser. – Não. Eu não sei por que escrevo. A gente escreve como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que escreve⁷¹”. Acena-se aqui para um não saber⁷² sobre a causa da escrita: escrever como se ama, sem saber por quê; escrever como atividade que escapa às razões, e às vezes, escapa à razão. Em entrevista ao *Correio da manhã*, em março de 1972, Clarice foi mais uma vez confrontada com a pergunta “por que escreve?”. Eis o que ela respondeu:

Engraçado, eu fiz essa mesma pergunta a Robbe-Grillet quando ele veio ao Brasil. Me respondeu: “Eu escrevo para saber porque escrevo”. Minha resposta é diferente. Eu escrevo para entender melhor o mundo. E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela.⁷³

Rodrigo S.M., narrador-autor de *A hora da estrela*, também se faz a pergunta recorrente: “Por que escrevo?⁷⁴”. Dentre suas respostas, está a seguinte: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias⁷⁵”.

Ao narrar sua iniciação como leitora, Clarice afirma: “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’⁷⁶”. Aponta-se aqui para o desejo de escrever surgindo em um leitor que quer experimentar também o outro lado do livro. Como surge esse desejo? Trata-se de uma escolha ou é mero condicionamento? A escritora pondera: “Psicologicamente parece-me

⁷⁰ LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.99.

⁷¹ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.67.

⁷² Destacando a impossibilidade de encontrar uma resposta para a pergunta, Marguerite Duras declara: “Posso dizer aquilo que quero, e não descobrirei jamais por que razão se escreve e como não se escreve” (Escrever. In: *Escrever*, p.17)

⁷³ LISPECTOR apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.446.

⁷⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 18.

⁷⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21.

⁷⁶ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.206.

que fui muito condicionada. Mas sou livre: minha liberdade é escrever. Foi escolha ao que parece⁷⁷”.

O título de “escritora profissional” era recusado por Clarice. Esse predicado parecia-lhe diminuir a atividade de escrever. Ela esclarece: “Profissional escreve todos os dias, porque precisa. Eu escrevo quando quero, porque me dá prazer”⁷⁸. A partir do contraste entre uma escrita profissional e uma escrita amadora, descompromissada, eis que um porquê se revela: “porque me dá prazer”.

Clarice nos fala das agruras envolvidas na escrita, inclusive da sensação de impotência frente ao escrever. “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 – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo⁷⁹”. Quanto à vontade de escrever, não havia dúvidas, mas a sua realização era sem garantia. Se, por um lado, Clarice se sentia vocacionada para a escrita, ela suspeitava de seu talento. Ela explica: “Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir⁸⁰”.

Para que se escreve?

Há alguma finalidade ou propósito ao escrever? Pode-se escrever para dar vazão a seus pensamentos, para expressar suas sensações, para alcançar a fama, para inscrever seu nome na história, para sobreviver, para tocar a eternidade... Mas, pode-se, ainda, escrever para nada. É o que nos diz o narrador-autor de *Um sopro de vida*: “Eu escrevo para nada e para ninguém⁸¹”. É o que nos diz também Clarice Lispector, ao revelar:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me

⁷⁷ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 44.

⁷⁸ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 75.

⁷⁹ LISPECTOR. Escrever. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 286.

⁸⁰ LISPECTOR. Escrever. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 286.

⁸¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.16.

serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida⁸².

Se havia um propósito anterior à escrita, ele não se realizou. E havia, sim, um propósito: Clarice esperava que a escrita lhe trouxesse paz. Não trouxe e, daí, surge uma desilusão. Escrever não é, para ela, uma catarse⁸³. Não se trata de purgar e purificar emoções. Assim, sua literatura não lhe serve como meio de libertação, ela observa. A literatura não serve. A escrita não serve; não serve para nada. Escrever para quê?

Escrever para nada. Nesse ponto, o de um espaço vazio de finalidade, o do espaço literário, a escrita se encontra com a liberdade. Escrever é um exercício de liberdade, especialmente quando não há compromisso com uma finalidade nem com o sentido. “Mas já estou livre: escrevo para nada⁸⁴”, assevera o personagem Autor, de *Um sopro de vida*. Permitir-se uma escrita sem sentido é uma experiência análoga à falta de sentido da própria existência. Assim, “não servir de nada é liberdade. Ter um sentido seria nos amesquinhar, nós somos gratuitamente apenas pelo prazer de ser. E do futuro esperaremos conscientes a falta de sentido, uma liberdade no dizer, no sentir Ah...⁸⁵”. Também Blanchot destaca a liberdade na origem da escrita, quando afirma: “Todo escritor que, pelo próprio fato de escrever, não é levado a pensar: sou a revolução, somente a liberdade me faz escrever, na realidade não escreve⁸⁶”.

Por vezes, em meio à existência, o ser humano chega à conclusão de que melhor seria não ter nascido. De modo análogo, o escritor pode concluir que melhor seria não escrever. Clarice Lispector cogita essa possibilidade quando nos diz, no fragmento acima: “Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida”. Se escrever se sustenta na liberdade, não escrever também. “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos⁸⁷.” Na crônica intitulada *Um degrau acima: o silêncio*, Clarice nos diz: “Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente,

⁸² LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p.110.

⁸³ Em entrevista, Clarice declarou: “Eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si” (SANT’ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.229).

⁸⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.82.

⁸⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 141.

⁸⁶ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 329.

⁸⁷ LISPECTOR. Máquina escrevendo. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.347.

gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável⁸⁸”.

Se, por um lado, pode-se escrever como prática de liberdade, por outro, “escrever é um fardo⁸⁹”. A ambiguidade que está no cerne da coisa literária alcança o próprio ato de escrever. Escreve-se para nada, mas também para salvar a própria vida. “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida⁹⁰”. Há uma salvação que vem quando se renuncia a buscá-la⁹¹. E mais: uma salvação que não é sem uma maldição. “Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva⁹²”.

Em *Para que serve a escrita?*, livro organizado por Maria Inês de Almeida, percebemos que a pergunta que intitula a coletânea pode receber respostas variadas e, por vezes, aparentemente conflitantes. Talvez, trate-se menos de buscar uma resposta definitiva do que pensar sobre a questão.

Logo na introdução, escrita por Lucia Castello Branco, temos o seguinte fragmento extraído de Roland Barthes: “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está é o começo da escritura⁹³”. E, apesar disso, ainda se escreve. Para quê mesmo? Para nada, podemos ser levados a concluir. Mas não é assim tão simples. Ao lado da inutilidade do escrever, está sua necessidade, aponta Castello Branco, evocando Marguerite Duras que declarou: “Achar-se em um buraco. No fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir *que só a escrita pode nos salvar*⁹⁴”. A escrita não serve para nada e, talvez, por isso mesmo, ela possa salvar. Salva, na medida em que se constitui em janela para outro horizonte, um horizonte em que não impera a utilidade e em que o sujeito pode não estar.

⁸⁸ LISPECTOR. Um degrau acima: o silêncio. In:_____. *A descoberta do mundo*, p. 414. A crônica já integrava o livro *A legião estrangeira* (1964), com pequenas variações de redação. O título anterior se restringia a "Um degrau acima", sem o subtítulo "o silêncio".

⁸⁹ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.248.

⁹⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.13.

⁹¹ Lembramos aqui a passagem bíblica em que Jesus diz: “Se alguém quiser vir comigo, renuncie a si mesmo, tome a cada dia a sua cruz, e siga-me. Porque, quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á: mas quem sacrificar a sua vida por amor de mim, salvá-la-á. Pois, que aproveita ao homem ganhar o mundo inteiro, se vem a perder-se a si mesmo e se causa a sua própria ruína?” (Lucas, 9:23-25. In: BÍBLIA SAGRADA, p.1.359.). Lembramos também a observação do narrador-autor de *A hora da estrela*: “Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério” (*A hora da estrela*, p. 14).

⁹² LISPECTOR. Escrever. In:_____. *A descoberta do mundo*, p.134.

⁹³ BARTHES apud CASTELLO BRANCO. Introdução. In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p. 11.

⁹⁴ DURAS apud CASTELLO BRANCO. Introdução. In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p. 13.

Castello Branco nos traz o seguinte trecho de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector: “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 linguagem⁹⁵”. Há algo que se busca na escrita e que não se consegue alcançar. Tem-se um fracasso inerente ao escrever que está ligado ao fracasso de toda linguagem. Mas, nessa operação fadada ao fracasso, algo se produz. Não aquilo que se buscava, mas, de todo modo, algo que permite sustentar que a operação se repita. G.H. volta com o indizível que ela só alcança através do fracasso de sua linguagem.

A ideia de uma impossibilidade no cerne da escrita se apresenta também no artigo de Ram Mandil, integrante da mesma coletânea, quando ele nos diz que, “para a Psicanálise, sobretudo após Lacan, a escrita serve... para escrever o que não pode ser escrito⁹⁶”. Com isso, ele indica que “escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever⁹⁷”. Lacan, a partir de sua clínica, apontou para o que não cessa de não se escrever, que pode ser localizado na impossibilidade da relação sexual. Esse motor da escrita não se resolve, não se desfaz, não se vence. O impossível pode ser apenas bordejado. Nesse contexto, a escrita apresenta uma função de suplência para “contornar, circunscrever (sem jamais complementar) o que se mostra como falha no Outro⁹⁸”. Mandil observa que Lacan apresenta um paralelo entre o escrito e o amor, visto que ambos ocupam uma função de suplência. “Escrevo a partir do que não pode ser escrito. Amo a partir do que, entre os sexos, falha⁹⁹”. Eis a escrita como resposta à falta, inclusive a própria falta de resposta, conforme observa Rodrigo S.M., o narrador-autor de *A hora da estrela*: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever¹⁰⁰”.

É ainda Rodrigo quem pondera: “Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro¹⁰¹”. Essa passagem revela afinidade com o fragmento de Barthes reproduzido na página anterior, na medida em que a falta de utilidade da escrita se relaciona ao fato de que ali onde ela se inicia, o eu do escritor se ausenta.

⁹⁵ LISPECTOR apud CASTELLO BRANCO. Introdução. In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p.14.

⁹⁶ MANDIL. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p.104.

⁹⁷ MANDIL. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p.104.

⁹⁸ MANDIL. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p.111.

⁹⁹ MANDIL. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA (org.). *Para que serve a escrita?*, p.113.

¹⁰⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p.11.

¹⁰¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 36.

Pode-se também escrever para passar por uma experiência, para experimentar algo que faltava. Na introdução à conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*¹⁰², Clarice ressalva que não é crítica literária e que não se sente à vontade para falar de literatura. Ela afirma não ter tendência para a erudição, nem para a vida intelectual. A reflexão sobre o fenômeno literário não fazia parte de sua trajetória. Na verdade, diz Clarice, literatura é o modo como os outros chamam o que os escritores fazem: escrever. E é a partir deste lugar que ela se pronuncia: do lugar de praticante do escrever desde seus sete anos de idade, do lugar de uma experiência já vivenciada ao longo do tempo. Mas, se há uma experiência que habilita a conferencista a se pronunciar sobre o tema, a experiência como escritora, há uma outra experiência que falta, a experiência¹⁰³ de pensar o fenômeno literário. E, pelo fato mesmo de faltar, essa experiência convida e impulsiona em direção ao relato sobre a vanguarda na literatura brasileira.

Não pude deixar de usar essa oportunidade de escrever esse breve e superficial relato, somente para ter uma experiência pessoal que me faltava, além de todas as outras. O que espero, não chegará a prejudicar a conferência propriamente dita. Nada impede, suponho, que esta pequena tentativa de exposição me dê proveito e gosto: pelo menos alguém terá que se beneficiar. Talvez o que estou fazendo nesta palestra seja o que se chama de “abrir uma porta aberta”. Só que para mim era fechada¹⁰⁴.

Ao tentar pensar a palavra vanguarda, Clarice sintetiza: “Vanguarda seria, também para mim, é claro, experimentação¹⁰⁵”. Entretanto, ela se diz confusa, visto que “toda verdadeira arte é também uma experimentação, e, lamento contrariar muitos, toda verdadeira vida é experimentação, ninguém escapa¹⁰⁶”. O termo experimentar¹⁰⁷ pertence ao mesmo campo semântico de experiência. Percebe-se, então, que Clarice realiza aqui um entrelaçamento entre a enunciação e o enunciado. O ato de escrita e de enunciação da conferência configura para ela uma experiência, enquanto aquilo que se enuncia ali, o enunciado ou conteúdo da conferência, está diretamente relacionado à experiência ou experimentação.

¹⁰² Carlos Mendes de Sousa afirma ser o texto dessa conferência “o lugar onde explicitamente a autora elabora a mais continuada reflexão sobre a ‘coisa literária’ (trata-se do seu mais longo texto explicitamente ensaístico)”. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p. 93.

¹⁰³ A palavra experiência provém do latim, *experientia*, termo formado pelas partículas: “ex”(fora) e “peri”(limite), indicando o ato de conhecer ou aprender além das fronteiras. A partícula “peri” também é associada a perigo, resultando na ideia de que a autêntica experiência envolve assumir riscos.

¹⁰⁴ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.96.

¹⁰⁵ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.97.

¹⁰⁶ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.97.

¹⁰⁷ Dentre os significados de experimentar, estão os seguintes: tentar, ensaiar, por em prática, praticar. (Cf. EXPERIMENTAR. In: FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 743)

A conferência prossegue: “Por que então uma experimentação era vanguarda e outra não? vanguarda seria aquela que revertesse valores formais e tentasse, por assim dizer, um oposto ao que se estivesse no momento sendo formalmente feito?”. Após algumas tentativas de resposta, Clarice conclui: “Vanguarda seria, pois, em última análise, um dos instrumentos de conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa”. Assim, pode-se escrever para conhecer, para pesquisar, para buscar algo que ainda não se alcançou. Observe-se que também Blanchot associa arte e pesquisa, quando nos diz: “a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não indeterminada, mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida¹⁰⁸”.

Referindo-se ao movimento ligado à Semana de Arte Moderna de 1922, Clarice o qualifica como “um movimento de profunda libertação”, sendo que “libertação significa sobretudo um novo modo de ver, libertação é sempre vanguarda¹⁰⁹”. Entretanto, ela observa, “libertação é às vezes avanço apenas para quem se está libertando, e pode não ter valor de moeda corrente para os outros¹¹⁰”. Ou seja, não há um ponto de Arquimedes que possa fundamentar juízos absolutos sobre o teor de experimentação e de libertação da vanguarda literária. A experiência está sempre relacionada àquele que a atravessa, seja ele um sujeito, como no caso de Clarice escrevendo a conferência, seja ele um povo, como no caso dos brasileiros em meio ao modernismo.

O termo libertação aparece também na seguinte definição de arte, extraída do manuscrito de *Objeto gritante*¹¹¹ e de uma crônica publicada por Clarice no dia 06 de setembro de 1969: “Arte não é pureza: é purificação. Arte não é liberdade: é libertação¹¹²”. A ideia é que a arte não é estática, mas dinâmica. Importa menos o resultado do que o processo que conduz a ele. O que se acresce à palavra liberdade para se chegar à palavra libertação é justamente a ação. Ação que indica que o lugar de partida é a falta. A libertação indica um processo em direção à liberdade que, na origem, não há.

A ênfase no processo criativo como experiência a ser atravessada pelo escritor aparece ainda na seguinte passagem da mesma conferência, em que Clarice se refere à língua portuguesa:

É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que,

¹⁰⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.91.

¹⁰⁹ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.99.

¹¹⁰ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.99.

¹¹¹ Cf. MOSER, *Clarice*, p.461. Manuscrito inicialmente intitulado “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” e que viria, posteriormente, a originar o livro *Água viva*.

¹¹² LISPECTOR. *O artista perfeito*. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 229.

para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrarias de quem pretende “variar”, mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se mas reagem vivos¹¹³.

Simultâneo ao trabalho com a linguagem está o trabalho do escritor sobre si mesmo e, além dele, o trabalho da linguagem sobre o escritor. Nisso que Clarice chama de “violentação criativa”, há um corpo a corpo de escritor e linguagem em que ambos podem sair feridos.

A ideia de que a escrita envolve experiência é abordada por Blanchot, quando ele nos lembra a seguinte passagem de Rilke: “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas...”¹¹⁴. Mas Blanchot adverte que a experiência de que fala Rilke não consiste nas vivências de uma personalidade rica. “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser¹¹⁵”. Para apontar uma forma outra de experiência, Blanchot cita Valéry: “O verdadeiro pintor, toda a sua vida, busca a pintura; o verdadeiro poeta, a poesia etc. Pois não se trata, em absoluto, de atividades determinadas. Nestas, é preciso criar a necessidade, o objetivo, os meios, e até os obstáculos...”¹¹⁶. Se, por um lado, a atividade praticada pelo artista tem já um lugar no seio da cultura e uma história a lhe dar contornos, por outro, ela deve ser permanentemente reinventada por ele, a partir de uma relação singular com o mundo e com a própria arte. Há uma indeterminação que faz com que a arte seja praticada a partir de um não saber.

A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente. Cada obra, cada momento da obra, volta a por tudo em questão, e aquele que deve apenas ater-se-lhe, não se atém,

¹¹³ LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p. 106.

¹¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 89.

¹¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 89.

¹¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 89.

portanto, a nada. Seja o que for que ele faça, a obra retira-o do que ele faz e do que pode¹¹⁷.

A arte, entretanto, não é apenas experiência e indeterminação, ressalva Blanchot. “A arte tem um propósito, ela é esse propósito, não constitui um simples meio de exercitar o espírito, é o espírito que nada é se não for obra¹¹⁸”. Há uma passagem da experiência à obra que é indispensável à arte. Eis que do vazio da indeterminação surge a certeza de uma forma realizada. “A obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo determinado. Passagem ímpar que só é real na obra, a qual jamais é real, jamais consumada, sendo somente a realização do que há de infinito no espírito¹¹⁹”. Passagem fugaz em que o espírito se realiza na obra para, em seguida, ver-se tomado novamente pelo vazio e pela indeterminação. Há um ciclo em que o ponto de partida retorna, fazendo da arte um exercício infinito em direção à obra.

Em diversas passagens, Clarice Lispector faz referência ao momento em que, terminado um livro, ela se sente tomada pelo vazio. Na entrevista com Chico Buarque, ele comentou ter acordado com um sentimento de vazio por ter terminado um trabalho no dia anterior. Clarice, então, observou: “Eu também me sinto perdida depois que acabo um trabalho mais sério¹²⁰”. A incerteza faz de cada novo livro o primeiro. Em entrevista com Fernando Sabino, Clarice diz ter medo antes e durante o ato criador, por achá-lo grande demais para ela. Ela revela: “cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um primeiro livro¹²¹”.

¹¹⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 89-90.

¹¹⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.90.

¹¹⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.91.

¹²⁰ LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.66.

¹²¹ LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p. 43.

SALTANDO SOBRE O VAZIO

Começar a escrever parece ser como dar um salto sobre o vazio ou, mesmo, um salto no vazio. Há um impasse a ser transposto, uma vez que, para escrever é preciso ser um escritor, e para ser um escritor é preciso já escrever. Como adentrar esse círculo que parece fechado sobre si mesmo? Blanchot aponta para isso:

Desde o seu primeiro passo, diz mais ou menos Hegel, o indivíduo que quer escrever é impedido por uma contradição: para escrever, precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever¹²².

Esse impasse está no começo. Mas o começo se repõe continuamente para aquele que escreve. “É o mesmo para cada nova obra, pois tudo recomeça a partir do nada¹²³”. A cada novo livro, um novo começo que traz o vazio, o nada, a falta. Isso tem a ver com “a anomalia que é a essência da atividade literária e que o escritor deve e não deve superar¹²⁴”. Blanchot prossegue: “o escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra: mas, então, como pode a obra existir?¹²⁵”.

Essa questão nos remete à da precedência entre o ovo e a galinha. Em um de seus contos preferidos, intitulado justamente “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector escreveu: “Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha sequer foi chamada. A galinha é diretamente uma escolhida¹²⁶”. Assim, a perspectiva não é a da galinha gerando o ovo, mas a do ovo achando a galinha, reduzida à função de mantê-lo intacto. “Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope. Como poderia uma galinha se entender se ela é a contradição de um ovo?¹²⁷”. A perfeição do ovo contrasta com a estupidez da galinha. “Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, e sendo o seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa¹²⁸”.

¹²²BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 313.

¹²³BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 314.

¹²⁴BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 314.

¹²⁵BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 314.

¹²⁶LISPECTOR. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina*, p.52.

¹²⁷LISPECTOR. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina*, p.53.

¹²⁸LISPECTOR. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina*, p.53.

A condição precária do escritor desvestido da obra, de que nos fala Blanchot, assemelha-se à da galinha de Clarice. O não saber e o ser nada atravessam tanto o escritor quanto a galinha, na medida em que existem destacados da obra e do ovo, respectivamente. Antes da obra, o escritor não sabe como escrever, não sabe como começar, ele que ainda não é escritor. Antes do ovo, a galinha não sabe como fazer um. Parece-nos que sustentar esse não saber e esse ser nada constitui condição necessária para que a obra advenha. A obra requer um vazio que a circunde, que a carregue. O escritor deve ser esse vazio. Poucos conseguem. O mais comum é seguir “a galinha que não queria sacrificar a sua vida. A que optou por querer ser ‘feliz’. A que não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como numa iluminura o ovo, ela estaria servindo. A que não sabia perder a si mesma¹²⁹”.

A questão insiste: como começar a escrever? “No fundo, esse problema nunca poderia ser superado, se o homem que escreve esperasse de sua solução o direito de começar a escrever¹³⁰”, aponta Blanchot, reportando-se a Hegel. A ruptura do círculo se torna possível no momento em que aquele que escreve passa imediatamente ao ato, sem se apegar às circunstâncias e sem se deter na suposta linearidade do tempo. Na crônica “Lembrança da feitura de um romance”, Clarice anotou: “Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano”¹³¹. A narradora de *Água viva* aponta: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação¹³²”. A sequência de início-meio-fim organiza, mas também aprisiona e imobiliza. Clarice Lispector não se deixa deter aí, ela começa por se lançar no fluxo das palavras. Esse também é o caminho encontrado por Rodrigo S.M., narrador de *A hora da estrela*:

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que –¹³³

Não recuar diante disso que intimida. Essa tensão que precede o ato de escrever, entre duas correntes de forças opostas, uma impulsionando e outra bloqueando, Clarice declara em oportunidades diversas ser uma característica sua mesma, não só no ato da escrita.

¹²⁹ LISPECTOR. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina*, p.54.

¹³⁰ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 314.

¹³¹ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.284-285.

¹³² LISPECTOR. *Água viva*, p.48.

¹³³ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 24.

“Quando eu tinha 14 para 15 anos, eu escrevi um conto e levei para uma revista que se chamava *Vamos Ler*, do Raimundo Magalhães Jr. Então fiquei lá, em pé. Eu era o que sou mesmo, uma tímida arrojada. Eu sou tímida, mas me lanço¹³⁴”. Na entrevista concedida à TV Cultura, ao relatar como buscava publicar sua produção escrita, Clarice conta: “Eu ia com a timidez enorme, mas uma timidez de ousada. Eu sou tímida e ousada ao mesmo tempo. Chegava lá na revista e dizia: Eu tenho um conto, o senhor quer publicar?¹³⁵”.

Na crônica “Pergunta e respostas para um caderno escolar”, à pergunta “você é tímida como escritora?”, segue a resposta: “Na hora de escrever não sou tímida. Pelo contrário, entrego-me toda. Como pessoa sou às vezes inibida¹³⁶”. Mais adiante, o tema é retomado: “O que acontece com a pessoa encabulada que você é, enquanto tem a ousadia de escrever?”. E Clarice responde: “Desabrocho em coragem, embora na vida diária continue tímida. Aliás sou tímida em determinados momentos, pois fora destes tenho apenas o recato que também faz parte de mim. Sou uma ousada-encabulada: depois da grande ousadia é que me encabulo¹³⁷”. A rigidez da linearidade cronológica não intimidava Clarice, pois não era algo observado por ela em seu processo criativo. Perguntada por Marina Colasanti se escrevia o primeiro capítulo no fim, Clarice respondeu: “Concomitantemente. Eu nunca sei de antemão o que vou escrever. Tem escritores que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei não que vai dar. Depois vou descobrindo o que queria¹³⁸”. Afinal de contas, “como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?¹³⁹”.

Vejamos o que anotou Clarice em “Como é que se escreve?”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 30 de novembro de 1968:

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e 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. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que

¹³⁴LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.210.

¹³⁵ LISPECTOR. Entrevista concedida a Júlio Lerner no Programa *Panorama*, da TV Cultura.

¹³⁶ LISPECTOR. Perguntas e resposta para um caderno escolar. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.309.

¹³⁷ LISPECTOR. Perguntas e resposta para um caderno escolar. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.309.

¹³⁸LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.239.

¹³⁹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p.11.

me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que não escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve¹⁴⁰.

Percebe-se que escrever é uma atividade cuja prática não envolve o acúmulo de um saber que garantisse, por si só, sua continuidade, a cada vez com maior desenvoltura. Não há acúmulo, mas sim retorno ao ponto de partida: a folha em branco. Ao escrever, Clarice apostava na surpresa e não no hábito. Em entrevista publicada em 30 de julho de 1975, ao falar sobre a ideia de abandonar a literatura, Clarice pondera:

Foi uma coisa muito pensada. Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo este preceito¹⁴¹.

Saber escrever é algo que escapa, algo fugidio que somente aparece no ato mesmo da escrita, para depois desaparecer. Tal qual a luz de um vaga-lume que se acende e se apaga durante a noite, para depois permanecer ausente durante todo o dia. Enquanto não se escreve, retornam as perguntas: como é que se escreve? como é que se começa?

No romance *A maçã no escuro*, Martim esteve às voltas com o começo da escrita. Como preparação para o ato, ele “acendeu a lamparina, pôs os óculos, pegou uma folha de papel, um lápis; e como um escolar sentou-se na cama¹⁴²”. A tarefa era modesta: Martim não pretendia escrever um livro, mas apenas “por ordem nos pensamentos e resumir os resultados a que chegara nessa tarde – uma vez que nessa tarde ele finalmente entendera o que queria¹⁴³”. Já a postos, ele percebe que a coisa não acontecia. “Para começo de conversa, o lápis lhe pareceu delicado demais para a sua resolução, que também esta fora decidida demais. Ele não sabia que para escrever era preciso começar por se abster da força e apresentar-se à tarefa como quem nada quer¹⁴⁴”. O homem hesita, morde a ponta do lápis, revira o lápis e se vê intimidado pela palavra. “Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desplante de rabiscar a primeira palavra. Tinha a impressão

¹⁴⁰ LISPECTOR. Como é que se escreve? In: _____. *A descoberta do mundo*, p.156-157.

¹⁴¹ LISPECTOR. Escritora mágica. Entrevista concedida a Isa Cambará. *Veja*: São Paulo. Editora Abril, edição n. 360, 30 de julho de 1975, p. 88. Agradeço a Maria das Graças Fonseca Andrade a indicação desta referência.

¹⁴² LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.170.

¹⁴³ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.170.

¹⁴⁴ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.170.

defensiva de que, mal escrevesse a primeira, e seria tarde demais¹⁴⁵”. O branco do papel se espalha e invade o próprio Martim: “tudo o que parecera pronto a ser dito evaporara-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzia-se a nada diante do ultimato de dizer¹⁴⁶”. Entre a intenção de escrever e o ato de escrever, um abismo. De que poderia Martim se valer?

Para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. Nem mesmo a própria experiência. E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir¹⁴⁷.

Onde estaria o erro?, pergunta-se Martim em estado de perplexidade. No modo de se assentar na cama ou no modo de segurar o lápis? “Ele mais parecia estar esperando que alguma coisa lhe fosse dada do que dele próprio fosse sair alguma coisa, e então pensamente esperava¹⁴⁸”. A espera foi longa e, à perplexidade, seguiram-se a surpresa, o constrangimento e a irritação: “era incontestável que não sabia escrever¹⁴⁹”. A ideia era simples: anotar seus próprios pensamentos em busca de mais clareza. Colocar a ideia em prática, entretanto, revelava-se um desafio monstruoso.

Como nas histórias em que o príncipe distraído toca por fatal acaso na única rosa proibida do jardim e estarrecido desencanta o jardim todo – Martim incauteloso executara entre mil gestos inócuos algum ato infamiliar que involuntariamente o transportara diante de algo maior. A lanterna esfumava um fio negro. Ele olhou o depósito que vacilava à luz escura. As paredes hesitavam. O vento batia à porta. E em torno dele soprava o vazio em que um homem se encontra quando vai criar. Desolado, ele provocara a grande solidão¹⁵⁰.

A distância que o separava da palavra não foi bem calculada. Nem a distância que o separava de si mesmo. “Entre o homem e sua própria nudez haveria algum passo possível de ser dado?¹⁵¹”. Martim franzia as sobrancelhas e resistia. Resistia a quê? Resistia ao que o afastava da escrita ou à própria escrita? “Que esperava com a mão pronta? pois tinha um lápis

¹⁴⁵ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.170-171.

¹⁴⁶ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 171.

¹⁴⁷ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 171.

¹⁴⁸ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.171.

¹⁴⁹ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 171.

¹⁵⁰ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.171-172.

¹⁵¹ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 172.

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 fizera¹⁵²”.

Imobilidade, paralisia diante do impossível, do que não cessa de não se escrever. “Como se houvesse uma palavra que se um homem dissesse... Essa palavra ausente que no entanto o sustentava. Que no entanto era ele¹⁵³”. Parecia haver uma proibição sobre o ato de escrever. Quebrá-la poderia ser excessivamente arriscado. Martim “caíra na avareza que sempre fizera de sua vida algo pessoal. E que tornara ‘fazer’, que seria dar-se, a ação impossível. Covarde diante da própria grandeza, ele se recusava¹⁵⁴”.

O homem, então, avista uma bifurcação no caminho, indicando uma escolha a ser feita: “ou ficar com a zona intata e viver dela – ou traí-la pelo que ele certamente terminaria conseguindo e que seria apenas isto: o alcançável¹⁵⁵”. Ou o silêncio sagrado ou a palavra decaída. E Martim escolheu o silêncio. Silêncio povoado de pensamentos. Ele “pretendera apenas anotar, nada mais que isto¹⁵⁶”. Mas a dificuldade em que esbarrou, “era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar¹⁵⁷”. Talvez o que importa, afinal de contas, seja apenas o querer, pensou o homem tentando se resignar. “Sentado, quieto, Martim falhara. O papel estava branco. As sobrancelhas franzidas, atentas¹⁵⁸”. O ato de escrever é permeado de riscos, inclusive o do fracasso em começar a escrever. Martim fracassou ao não escrever, mas poderia também ter fracassado ao escrever, como revela Clarice Lispector, na crônica “A entrevista alegre”. Perguntada pela entrevistadora se a literatura compensa, Clarice responde: “De jeito nenhum. Escrever é um dos modos de fracassar. Cristina se surpreendeu, perguntou-me então por que eu escrevia. E eu não soube responder¹⁵⁹”.

Como se escreve?

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore desconunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes

¹⁵²LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 172.

¹⁵³LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 172.

¹⁵⁴LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.173.

¹⁵⁵LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 173.

¹⁵⁶LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 173.

¹⁵⁷LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.173.

¹⁵⁸LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.174.

¹⁵⁹LISPECTOR. *A entrevista alegre*. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 60.

*mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação.*¹⁶⁰

Em entrevista com Fernando Sabino, Clarice Lispector pergunta a ele:

Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma ideia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou você de repente se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberada¹⁶¹.

Essa coisa qualquer, Clarice a chamava, com frequência, de inspiração. Na entrevista que Chico Buarque concedeu a ela, Clarice lhe pergunta se, para ele, era muito laborioso criar. Ao responder que não era, Chico aproveita para, trocando os papéis, perguntar a Clarice como era o trabalho dela. Eis a resposta: “Vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Também como você, passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração¹⁶²”.

Inspiração: um sopro que vem. “Eu não sei me comandar. Escrevo só quando ‘a coisa vem’¹⁶³”. A nebulosa como o indistinto, o informe, o que não se vê com clareza. “O bom de escrever é que não sei o que vou escrever na próxima linha. Eu queria saber sobre o que pretendem de mim os meus livros. Eu não escrevo para a posteridade¹⁶⁴”. Há que se ter paciência para suportar a espera pela inspiração e também para lançar no papel o que se viu no mundo. “Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil¹⁶⁵”.

A nebulosa como aquilo de que não se pode falar, limite da linguagem, limite do pensamento, atrás do pensamento. Clarice não apenas vivenciava a criação, mas também se interessava por tentar esclarecer como ela acontece. Esse interesse, entretanto, convivia com o medo de que o saber sobre a criação pudesse corrompê-la e, mesmo, esgotar sua fonte. A narradora de *Água viva* nos revela: “A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me

¹⁶⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 20.

¹⁶¹ LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.39.

¹⁶² LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p. 65.

¹⁶³ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.71.

¹⁶⁴ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.75.

¹⁶⁵ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.285.

que meu coração bata no peito. Basta-me o impossível vivo do it¹⁶⁶”. E Clarice, por sua vez, relata:

A criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Eu tenho medo antes e durante o ato criador: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um primeiro livro. São as angústias da criação. O problema da criação artística sempre me fascinou e ainda não perdi a esperança de um dia desmontar esse complicado mecanismo¹⁶⁷.

Há algo do mistério que deve ser preservado, que deve permanecer mistério, quando ver e entender se distanciam: “Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não 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-lo¹⁶⁸”.

Escutemos Clarice: “Descobri que eu preciso não saber o que penso. Se eu ficar consciente do que penso passo a não poder mais pensar. Quando digo ‘pensar’ quer dizer sonhar palavras. Ou melhor: passo a só me ver pensar. Meu pensamento tem que ser um sentir¹⁶⁹”. A consciência deve adormecer para que as palavras possam desabrochar. “No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita¹⁷⁰”. Em várias oportunidades, Clarice destaca o papel do inconsciente em seu trabalho. Em entrevista no Museu da Imagem e do Som, Afonso Romano Santana pergunta: “Como foi o processo de criação desse livro [*A cidade sitiada*]? Você partiu de uma ideia determinada ou foi juntando textos também?”. E Clarice responde: “Foi tudo meio cegamente... eu elaboro muito inconscientemente¹⁷¹”.

A escrita de Clarice Lispector acontecia em dois tempos: o da inspiração e o da concatenação. Era o primeiro tempo, o da inspiração, o seu preferido e onde Clarice localizava o mistério da criação. “A frase solta já vem feita, mas não gosto da fase posterior

¹⁶⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p.66.

¹⁶⁷ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.76-77.

¹⁶⁸ LISPECTOR. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade Clandestina*, p.50.

¹⁶⁹ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.78.

¹⁷⁰ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.81-82.

¹⁷¹ LISPECTOR. Entrevista concedida a Afonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.218. Clarice já havia feito referência ao papel da elaboração inconsciente no seu processo criativo em entrevista concedida a Isa Cambará e publicada em 30 de julho de 1975, na revista *Veja*. Naquela ocasião, a escritora revelou: "Eu não me forço a escrever. Às vezes, elaboro um trabalho durante anos, sem sentir. O único sintoma são as frases que me vêm de repente, já prontas, no táxi, no cinema ou no meio da noite, revelando que algo está crescendo em mim. Mas, ao contrário do que muitos pensam, não escrevo em transe e não sinto nenhum espírito me insuflando ideias. A inspiração vem dessa longa elaboração inconsciente. Escrever, para mim, é um aprendizado. Assim como viver é um aprendizado".

do trabalho que consiste em reunir esses pensamentos e ideias nascidas aos pedaços¹⁷²”. Em entrevista concedida quando estava escrevendo *A hora da estrela*, Clarice observa: “estou fazendo com muita preguiça, porque o que me interessa é anotar. Juntar é chato¹⁷³”.

A inspiração, assim como vem, também se vai: brisa passageira. Daí a importância da anotação quase imediata das ideias em um caderno de notas, ou qualquer outro suporte que estiver à mão. Olga Borelli nos conta que Clarice “só trabalhava com o 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 inteiros¹⁷⁴”.

Clarice logo se deu conta da necessidade de colocar no papel aquilo que chega de repente. Visto que, no seu caso, há uma coincidência de forma e conteúdo, deixar escapar a forma com que uma ideia se apresentou equivale a deixar escapar a própria ideia.

Eu tive que descobrir meu método, sozinha. Não tinha conhecido escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo”. Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada à outra”. Aí eu fiz. Estas folhas “soltas” deram *Perto do coração selvagem*¹⁷⁵.

Os fragmentos de ideias registrados em notas separadas podem ser reunidos. Pode-se perceber a ligação de uma ideia à outra e o que era um amontoado de folhas soltas se transforma em livro. Após a fase de reunião das notas, na qual o livro emergia, havia a fase de revisão. Clarice costumava dizer que não reescrevia seus textos, o que não excluía revisá-los. Ela explica: “Quando eu parto de uma ideia que me guia, eu não reescrevo, o que não quer dizer que não mexa nas palavras¹⁷⁶”. Em uma de suas crônicas, Clarice anotou: “Se vocês pensam que vou copiar o que estou escrevendo ou corrigir este texto, estão enganados. Vai é assim mesmo. Só quelerei para corrigir erros datilográficos¹⁷⁷”. Algumas listas preservadas

¹⁷²LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.82.

¹⁷³LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.218.

¹⁷⁴BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.82.

¹⁷⁵LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.212-213.

¹⁷⁶LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.231.

¹⁷⁷LISPECTOR. Ao correr da máquina. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.341.

em seus arquivos dão conta de ações de revisão que ela se propunha a fazer. Como, por exemplo, a seguinte, referente ao romance *O lustre*:

- 1- Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes (“isso e isso”, “isso e isso”)./
- 2 – Ler tirando as palavras “modernas, as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis./
- 3- Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer quebrar./
- 4- Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a ideia./
- 5- Ler tirando o que parece com Joana./
- 6- Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil./
- 7- Tirar certo grandioso./
- 8- Modificar frases excessivamente ricas./
- 9- “O presente ou imperfeito são os únicos tempos nobres do romance”./
- 10- Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo... Fazer mais limpo, mais gideano./
- 11- Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério./
- 12- Tirar os “como” de analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio./
- 13- Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas./
- 14- Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundidade./
- 15- Apagar os vestígios de qualquer processo – não explorar senão de modo diferente os achados./
- 16- Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava./
- 17- Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas.
[acrescentados à mão, completam a lista os dois itens seguintes]
- 18- Esqueci o lado ridículo de Daniel, mesmo no [ilegível]./
- 19- Rever todos os diálogos e dar-lhes o tom certo¹⁷⁸.

Dentre as ações elencadas, predominam aquelas de natureza supressiva, indicando a tendência a cortar o excesso, o brilho, o grandioso. Podemos ver aí traços germinais do que Sônia Roncador chama de “projeto estético”¹⁷⁹. Esse projeto ganha corpo a partir do manuscrito “Objeto gritante” e marcaos trabalhos da década de 70, nos quais há uma aposta na improvisação e na negação de artifícios artísticos. Para quem pretende alcançar o “é” da coisa, a boa composição da literatura tomada como uma das belas artes pode se revelar um obstáculo. Roncador cita o seguinte trecho, em que o autor de *A hora da estrela* revela:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que a palavra é ação, não concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro- e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome¹⁸⁰.

No fragmento intitulado “Romance”, também podemos perceber a preferência de Clarice pela escrita despojada:

¹⁷⁸LISPECTOR apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.135-136.

¹⁷⁹ RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, p.157.

¹⁸⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p.15 apud RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, p.156.

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu¹⁸¹.

Afirma-se uma distinção entre a leitora e a escritora. Ao atraente reserva-se um lugar somente na leitura. No momento de escrever, importa a experiência de prescindir. Carlos Sousa observa: “O que se enfatiza é o ato de escrita: a experiência que leva a esse propósito defendido – escrever sem enfeitar; a literatura nua, porque o despojamento do enfeite não quer dizer falta de intensidade¹⁸²”.

A falta de assunto sobre que escrever é um fantasma que ronda o escritor. Clarice não se esquiva de escrever também sobre isso, numa demonstração dessa propriedade em que a escrita se vale de seus próprios obstáculos para seguir adiante.

Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer. O som de minha máquina é macio. Que é que eu posso escrever. Como recomeçar a anotar frases? 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. Cada palavra é uma ideia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. 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. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei é porque a ousou? [...]
As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo. [...] Sempre quis atingir através da palavra alguma coisa que fosse ao mesmo tempo sem moeda e que fosse e transmitisse tranquilidade ou simplesmente a verdade mais profunda existente no ser humano e nas coisas. Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial¹⁸³.

O método de reciclagem conhecido como cortar e colar, hoje popularizado com a ajuda de programas de edição de texto, era já praticado por Clarice Lispector, em especial, no tocante a suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. Clarice não tinha nenhum problema em reconhecer isso. Em entrevista, Marina Colasanti pergunta: “Muitos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava muito das tuas

¹⁸¹ LISPECTOR. Romance. In: _____. *Para não esquecer*, p.20-21.

¹⁸² SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.356.

¹⁸³ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.84-85.

anotações, não é?”. A escritora responde: “Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava¹⁸⁴”. Sobre o sentido do trânsito de textos, Clarice afirma que ele ocorria do livro para o jornal, ou seja, do *medium* mais nobre para o mais popular. Numa tentativa de valorizar sua produção em jornal, Clarice renega o gênero crônica, defendendo tratar-se de textos, o que era publicado em sua coluna.

No manuscrito da primeira versão do livro, intitulada “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, há uma passagem em que Clarice nos oferece outra explicação sobre a relação entre as crônicas e o livro:

Acontece o seguinte. Eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados (sic) por crônicas de jornal, sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava escrevendo o meu livro. Essa é a explicação para quem me lê e me reconheça: porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade¹⁸⁵.

Escrever crônicas foi algo que lhe causou medo, inicialmente. Medo do desconhecido. Clarice se interroga: “Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos¹⁸⁶”. O público leitor de jornal não costumava ser o mesmo público que lia seus livros. Quais seriam as consequências desse fato? Em que medida o escritor, no momento em que produz o texto, deve levar em consideração o leitor? Clarice observa: “basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo abertofacilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, paraque, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme¹⁸⁷”. O leitor diverso parece demandar um tom também diverso. Em alguns momentos, isso parecia incomodar Clarice, que se indagava:

Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradaado. Vou dizer a verdade: não estou contente¹⁸⁸.

¹⁸⁴LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.220.

¹⁸⁵LISPECTOR apud SEVERINO. As duas versões de *Água viva*. In: *Remate de Males*, n.9, p.117.

¹⁸⁶LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.113.

¹⁸⁷LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.113.

¹⁸⁸LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.113.

Apesar do trânsito de textos entre livro e jornal, como já observado, Clarice Lispector não atribuía aos dois meios uma posição equivalente na sua hierarquia de valores. A comunicação profunda era somente nos livros que encontrava lugar. Nos livros, Clarice se permite selecionar seus leitores. É o que também faz o personagem Autor de *Um sopro de vida*, quando nos revela “estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem ‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá que esse ‘gostar’ é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’¹⁸⁹”. Já na nota “a possíveis leitores” de *A paixão segundo G.H.*, Clarice observou: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada¹⁹⁰”.

Esse endereçamento a um leitor que, como ela, estava em busca de algo além, pode ser relacionado à acusação de hermetismo que lhe fora lançada em ocasiões diversas. Por vezes, Clarice faz referência ao tema: “Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá¹⁹¹”. O risco de estar sendo hermética era algo que passava por seu pensamento, mas não a impedia de seguir adiante. Ao citar Henry James, que ela considera como sendo hermético e claro, Clarice se pergunta se estaria ela também se tornando hermética para seus leitores, no que seria um hermetismo por contaminação. A resposta é: “Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis. Leiam e releiam a citação¹⁹²”.

Para avaliar seu suposto hermetismo, Clarice Lispector valia-se da diversidade dos gêneros literários pelos quais ela circulava, dentre os quais: crônicas, romances, contos e livros infantis. A conquista de um prêmio literário se tornou matéria para tratar da questão. Uma das seções da crônica publicada em 24 de fevereiro de 1968 recebeu o título provocativo de “Hermética?”. Ali, Clarice anotou:

Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh, meu Deus, como tudo isso tem pouca importância¹⁹³.

¹⁸⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 21.

¹⁹⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 7.

¹⁹¹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 341.

¹⁹² LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 194.

¹⁹³ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 79.

Original e espontânea

A crítica costumava apontar James Joyce e Virginia Woolf como escritores em cuja linhagem se inscreveria a obra de Clarice Lispector. Ela recusava ter sofrido qualquer influência desses autores, afirmando que não os lera. Também a literatura existencialista de Sartre era lembrada como possível influência sobre o texto de Clarice.

O primeiro romance publicado por Clarice foi *Perto do coração selvagem*. O título e a epígrafe do livro foram extraídos de uma passagem de *Retrato do Artista quando jovem*¹⁹⁴, de James Joyce (1914), por sugestão do amigo Lúcio Cardoso. Em entrevista, Marina Colasanti comenta: “O título de *Perto do coração selvagem* é tirado de Joyce, se não me engano”. Ao que Clarice responde: “É de Joyce sim. Mas eu não tinha lido nada dele. Eu vi essa frase que seria como uma epígrafe e aproveitei¹⁹⁵”. Na sequência, Affonso Romano de Sant’anna lembra a observação da crítica de que Clarice já começa com um estilo pronto e não um estilo em progresso. A escritora comenta: “Engraçado que eu não tenha tido influências. Já estava guardado dentro de mim¹⁹⁶”. Numa outra entrevista, Clarice relata: “Disse-me certa vez um crítico que acompanha minha obra desde o início, que ela não sofreu alteração. É hoje – com a publicação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – diz ele, tão madura quanto o foi no primeiro livro – *Perto do coração selvagem*¹⁹⁷”.

Olga Borelli endossa a recusa de influências na escrita de Clarice Lispector. Após destacar os nomes de alguns livros cuja leitura causou impacto na escritora, como *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e *Felicidade*, de Katherine Mansfield, Borelli sentencia: “na verdade, nenhum autor a influenciou. Sua linguagem era fruto de uma experiência direta dela consigo própria e com o mundo, sem a intermediação disso que se chama – enquanto sistema organizado de textos de uma determinada cultura – de ‘Literatura’¹⁹⁸”.

Clarice admite ter sofrido influência na produção de pelo menos uma obra, escrita aos 13 anos, quando ela se decidiu a tomar posse da vontade de escrever. Trata-se, entretanto,

¹⁹⁴ A passagem é a seguinte: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida” (“*He was alone. We was unheeded, happy, and near the wild heart of life*”) – JOYCE apud SANT’ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.214.

¹⁹⁵ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT’ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.214.

¹⁹⁶ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT’ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.215.

¹⁹⁷ LISPECTOR apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.76.

¹⁹⁸ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.67.

de obra não publicada por ter sido rasgada ainda durante sua criação. “A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de *O lobo da estepe*, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento¹⁹⁹”.

Além da originalidade absoluta, a espontaneidade da escrita era outro atributo muito valorizado por Clarice Lispector. Ela tendia a alimentar a ideia de que seus textos já nasciam quase prontos, como água brotando da fonte. O modo como sua escrita acontecia era por ela descrito através das seguintes expressões: "ao correr da máquina", "ao correr da mão", "ao correr do pensamento", "ao correr das palavras". Clarice insiste na palavra “correr”, indicando o fluxo, o movimento intenso. Trata-se de uma tentativa de diminuir a distância entre a linguagem e o ser. A narradora de *Água viva* propõe: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela *escrever*. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem. Começa assim:²⁰⁰”. Trata-se também de buscar uma escrita mais livre. A liberdade aqui é semelhante àquela proposta pela psicanálise, através da chamada associação livre: liberdade que é via de acesso à necessidade inconsciente. “Agora te escreverei tudo que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido²⁰¹”. Deixar fluir o movimento, sem cálculo, nem destino prévio. “Bem, fui escrevendo ao correr do pensamento e vejo agora ter me afastado tanto do começo que o título desta coluna já não tem nada a ver com o que escrevi. Paciência²⁰²”. Essa prática pode revelar o desconhecido, mas pode também descobrir o íntimo. Clarice constata: “Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha²⁰³”. Na verdade, há ali uma dissolução de toda intimidade, na medida em que não se trata mais de um eu escrevendo. Blanchot explica: “só conta o momento da experiência, só importa o traço anônimo, visível de uma ausência sem reserva. (...) tudo o que está escondido, é isso que deve aparecer, e não na ansiedade de uma consciência culpada, mas na despreocupação de uma boca feliz²⁰⁴”.

¹⁹⁹ LISPECTOR. Escrever. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 286.

²⁰⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p.53.

²⁰¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 84.

²⁰² LISPECTOR. O “verdadeiro” romance. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 308.

²⁰³ LISPECTOR. Fernando Pessoa me ajudando. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 137.

²⁰⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.204.

A prioridade é concedida ao texto, esvaziando-se uma suposta intenção do autor. Tal qual Mallarmé cedendo a iniciativa às palavras, a narradora de *Água viva* afirma: “Escrevo ao correr das palavras²⁰⁵”. Para isso há que se consentir com o imprevisto: “Não sei sequer o que vou teescrever na frase seguinte²⁰⁶”. Aquele que trilha esse modo de escrever percebe-se adentrando um entre-lugar. “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília²⁰⁷”.

A escrita ao correr da máquina de Clarice remete-nos ainda à escrita automática defendida pelos surrealistas. André Breton se contrapõe à acusação de preguiça dirigida contra esse modo de escrever, destacando ali o desprendimento em relação às solicitações do mundo exterior. Segundo ele, mais fácil seria render-se às exigências do pensamento consciente²⁰⁸. Blanchot concorda com Breton e enfatiza haver naquela escrita uma decisão de se esquivar dos constrangimentos da consciência: “a razão vigia-nos, o espírito crítico retém-nos, falamos segundo as conveniências e as convenções. A escrita automática revela-nos um meio de escrever à margem dessas potências, à luz do dia, de um modo noturno, livre do cotidiano e de seu olhar incômodo²⁰⁹”.

Blanchot prossegue:

A escrita automática tendia a suprimir as limitações, a suspender os intermediários, a rejeitar toda mediação, punha em contato a mão que escreve com algo de original, fazia dessa mão ativa uma passividade soberana, não mais uma “mão com caneta”, um instrumento, uma ferramenta servil, mas uma potência independente, sobre a qual ninguém tinha mais direito algum, que não pertencia a ninguém, que não podia nem sabia fazer mais nada senão escrever: uma mão morta análoga a essa mão de glória de que fala a magia (a qual cometia precisamente o erro de querer servir-se dela)²¹⁰.

O mundo se escreve através de uma linguagem que jorra ao correr da mão e das palavras. O escritor se torna “um corp’ a’ screver” de que nos fala Maria Gabriela Llansol²¹¹. A mão sustenta esse ponto em que atividade e passividade se fundem. Uma passividade soberana, diz Blanchot. De instrumento para alcançar os fins ditados pela intenção do autor, a mão que escreve é alçada à condição de potência independente, na medida em que seus movimentos podem ser identificados aos movimentos das próprias palavras. “É isso o que nos

²⁰⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p.35.

²⁰⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 64.

²⁰⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 47.

²⁰⁸ Cf. BRETON apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.193-194.

²⁰⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 194.

²¹⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 194.

²¹¹ Cf. Prefácio de A. Borges a *O livro das comunidades*, de Maria Gabriela Llansol.

recorda, em primeiro lugar, a escritura automática: a linguagem, cuja abordagem nos é por ela assegurada, não é um poder, não é poder de dizer. Nela, nada posso e ‘eu’ não falo nunca²¹²”.

Quem conduz a escrita? A resposta a essa questão define modos diversos de escrever. Caberia a condução da escrita ao escritor, enquanto ser consciente, ou a seu inconsciente? Ou, na verdade, a escrita se conduz por ela mesma, como dobra do mundo e das coisas? Blanchot cita Hugo von Hofmannsthal: “Não é que o poeta pense incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele. Estão nele, dominam-no²¹³”. Há uma passividade possível na escrita que a torna espaço de emergência da paixão da linguagem. Nas palavras de Blanchot:

a escrita automática é passiva, isso significa também que ela se situa na imprudência e na temeridade de um movimento de pura paixão. Ela é a palavra que se faz desejo, que se confia ao desejo para reverter à sua fonte, o que ela não pode calar, o que ela não pode começar nem terminar de expressar, é aquilo a que René Char faz eco, quando diz: “O poema é o amor realizado do desejo que permaneceu desejo” e André Breton: “O desejo, sim, sempre²¹⁴”.

Em crônica publicada em 31 de outubro de 1970, intitulada “Dois modos”, Clarice Lispector revelou:

Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediata, mas sim a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou ativa nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. Escrevendo, tenho observações por assim dizer *passivas*, tão interiores que *se escrevem* ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim²¹⁵.

Assumir a passividade ao escrever implica perceber que as palavras se escrevem, antes mesmo que se possa pretender escrevê-las. Fica um sabor de fatalidade e de afastamento de escolhas. Nessa mesma linha, Blanchot nos fala de um direito de não escolher que é também recusa em escolher. Mas não se trata de uma decisão moral, ele observa. Trata-se de “atingir o instante em que não é mais possível escolher, de alcançar o ponto em que dizer é dizer tudo, e em que o poeta se torna aquele que não pode subtrair-se a nada, não se desvia de nada, é entregue, sem abrigo, à estranheza e à natureza desmedida do ser²¹⁶”.

²¹² BLANCHOT. *O espaço literário*, p.195.

²¹³ HOFMANNSTHAL apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.195.

²¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 204.

²¹⁵ LISPECTOR. Dois modos. In:_____. *A descoberta do mundo*, p.319.

²¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.195.

Clarice Lispector tinha por hábito escrever com a máquina no colo, mesmo após o incêndio ocorrido em setembro de 1966, que comprometeu os movimentos de sua mão direita. Na crônica “Ao linotipista”, ela escreve: “Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê²¹⁷”. Somente ao final da vida, a doença debilitou sua saúde e tirou-lhe a força necessária para datilografar. Durante o período em que pôde se valer dela, a máquina de escrever chegava a ocupar o papel de uma companhia para Clarice, como se pode ler na crônica “Gratidão à máquina”²¹⁸.

Olga Borelli nos conta que a escritora, “para datilografar, sentava-se invariavelmente no pequeno sofá de dois lugares, próximo ao terraço, sempre atulhado de manuscritos, cadernos de telefone, correspondência e livros recebidos, a bolsa da qual nunca se separava e a máquina de escrever portátil²¹⁹”. O ambiente doméstico circundava o ato de escrever. Ela escrevia “com os filhos à sua volta, chamando pela empregada, recebendo amigos mais íntimos e atendendo ao telefone²²⁰”. Olga continua seu relato:

Esticava as pernas numa banqueta e dirigia o olhar para fora da janela, sem se deter no pequeno jardim de folhagens. Ligava então o pequeno rádio, sempre à mão, na Rádio Mec ou na Rádio Relógio, acendia um cigarro, colocava os óculos e anotava palavras ou frases. Às vezes era interrompida pelo telefone, atendia e falava longamente. Voltava à posição inicial ou ficava à espera. De repente, operava-se uma transformação: colocava a máquina no colo e com agilidade datilografava páginas e páginas até que, num redemoinho em que dava a impressão de estar arremessando a si própria em cada palavra, tirava o papel da máquina com violência, colocando-o sobre a pilha ao seu lado.²²¹

O ócio era fundamental para o processo criativo de Clarice. Em entrevista, Marina Colasanti pergunta: “você tem um tempo físico de aquecimento, não é? Uma vez você me disse que acorda muito cedo de madrugada, praticamente de madrugada, e não vai logo escrever. Fica andando pela casa, tomando café...”. E Clarice responde: “É isso sim. Fico olhando, bobando”. Esse não fazer nada se passa apenas na superfície. Mais além, atrás do pensamento, há algo acontecendo. “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...²²²”.

²¹⁷ LISPECTOR. Ao linotipista. In:_____. *A descoberta do mundo*, p. 74.

²¹⁸ LISPECTOR. Gratidão à máquina. In:_____. *A descoberta do mundo*, p. 69-70.

²¹⁹ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.75-76.

²²⁰ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 81.

²²¹ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 75-76.

²²²LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.221-222.

SÓ COM A MORTE

No início de *O espaço literário*, Blanchot distingue a solidão do artista e a solidão da obra. A solidão do artista pode ser desdobrada em duas. Sobre uma delas, Blanchot afirma: “a solidão, ao nível do mundo, é uma ferida sobre a qual não cabe aqui tecer comentários”. A outra seria a solidão necessária ao artista para o exercício de sua atividade. Na verdade, trata-se mais propriamente de recolhimento, um afastamento dos rumores do mundo cotidiano. Enquanto “a solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial²²³”, observa Blanchot. Mesmo solitária, a obra não deixa de afetar, em sua solidão mesma, tanto o leitor quanto o escritor. “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão²²⁴”.

Também Marguerite Duras distingue duas formas de solidão, estabelecendo uma conexão entre elas.

Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si. E praticamente em cada passo que ele dá no interior de uma casa, e em todas as horas do dia, em todas as luzes, tanto as do lado de fora como as lâmpadas acesas do lado de dentro. Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita²²⁵.

No princípio, vemos a solidão do autor recolhido do mundo e, após, a solidão da escrita. Uma solidão que passa a fazer companhia. Duras nos conta: “Guardei essa solidão dos primeiros livros. Ela me acompanha. Minha escrita, eu sempre a levo comigo, aonde quer que eu vá²²⁶”. Solidão e escrita irmanadas, sendo possível deslizar de uma à outra. A escrita só, só a escrita. “Escrever, essa foi a única coisa que habitou a minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca²²⁷”. Para Duras, a solidão foi fruto de um trabalho e de uma decisão. “A solidão não se encontra, se faz. A solidão se faz sozinha. Eu a fiz. Porque resolvi que ali eu deveria ficar só, para escrever livros. (...) Esta casa se tornou a casa da escrita. Meus livros saíram desta casa. Desta luz também, do parque²²⁸”. A solidão pode se deslocar daqui para lá, mas também se fixar ao lugar - uma casa, uma paisagem. “Em Trouville,

²²³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.11.

²²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.12-13.

²²⁵ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.14-15.

²²⁶ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.14.

²²⁷ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.15.

²²⁸ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.16.

porém, havia a praia, o mar, a imensidão do céu, das areias. E era isso a solidão²²⁹”. Acena-se para uma solidão que se experimenta, mesmo quando não se está só. “Sozinha não, eu não estava sozinha, havia um homem comigo naquele tempo²³⁰”.

Clarice Lispector nos descreve a criação como uma experiência que não somente ocorre em meio à solidão, mas que é, ela mesma, solitária.

Nunca vi uma coisa mais solitária do que ter uma ideia original e nova. Não se é apoiado por ninguém e mal se acredita em si mesmo. Quanto mais nova a sensação-ideia, mais perto se parece estar da solidão da loucura. Quando eu tenho uma sensação nova ela me estranha e eu a estranho²³¹.

Os textos de Clarice permitem colher referências tanto à solidão como ferida quanto à solidão como recolhimento. Ainda que os rumores domésticos não constituíssem obstáculo para o trabalho de Clarice²³², havia momentos em que ela precisava se afastar e se recolher do mundo. Mesmo com os filhos já crescidos, por vezes ela saía da casa e ia para um hotel para ficar isolada até de si mesma. Em *Um sopro de vida*, lemos: “Sozinha no quarto do hotel, eu como a comida com bruta e grossasatisfação. Por um momento é verdadeira satisfação — mas logo se instala. E então vou para o meu castelo. Vou à minha preciosa solidão. Aorecolhimento²³³”. Eis a solidão como recesso do mundo de que nos fala Blanchot.

Em algumas passagens, o texto de Clarice associa solidão e liberdade. Vejamos a seguinte:

E eis que sinto que em breve nos separaremos. 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, silêncio²³⁴.

No contexto de uma ruptura amorosa, a solidão pode se revelar transitiva: “eu sempre estive só de ti”. Uma solidão da qual não se dava conta aquela que amava e cuja constatação faz esvaecer o objeto: “Agora sei: sou só”. Estar só é a ocasião para a emergência da liberdade, uma liberdade que não se sabe usar, mas que vem de mãos dadas com uma

²²⁹ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.17.

²³⁰ DURAS. Escrever. In: _____. *Escrever*, p.17.

²³¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.79.

²³² Já foi aqui mencionado que ela não precisava estar sozinha para escrever. Sua atividade criativa acontecia muitas vezes em meio à algazarra de seus filhos, ela dividindo-se entre suas duas maiores paixões: ser mãe e ser escritora. Em alguns relatos da própria Clarice, percebe-se, inclusive, que a solidão e o recolhimento do mundo podiam-lhe ser paralisantes e estéreis. Como esposa de diplomata, ela passou por épocas em que dispunha de muito tempo livre para se dedicar à escrita, mas nem sempre essa disponibilidade lhe trazia bons frutos.

²³³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 54.

²³⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p.72.

grande responsabilidade. Parece que estamos diante da solidão como ferida de que nos fala Blanchot. Eis outros fragmentos do texto de Clarice que parecem apontar para essa mesma solidão que pode ser inerente à existência humana: “O que nos salva da solidão é a solidão de cada um dos outros. Às vezes, quando duas pessoas estão juntas, apesar de falarem, o que elas comunicam silenciosamente uma à outra é o sentimento de solidão²³⁵”; “Simplesmente, eu sou eu e você é você. É vasto, vai durar²³⁶”.

Também no texto de Blanchot pode-se identificar uma ligação entre solidão e liberdade, na medida em que “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Nesse ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão”. Esse tempo de suspensão envolve um presente em fuga e um passado que não retorna, mas que pode ser recriado sob a forma de lembrança.

O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. Esse “sem presente” não devolve, porém, a um passado. Teve outrora a dignidade, a força atuante do agora; dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança, a lembrança que me liberta do que de outro modo me convocaria, me liberta proporcionando-me o modo de invocá-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente. A lembrança é a liberdade do passado²³⁷.

Blanchot observa que o tempo da ausência de tempo, em que se localiza a essência da solidão, não é dialético. Ou seja, não há mudança ali, nem resolução de conflitos. A ausência de tempo não é puramente negativa, não é somente ausência, mas também presença da ausência. Quando o escritor aí se situa, ele não está no puro vazio que lhe propiciaria as melhores condições para dar rédeas soltas a sua atividade criativa. “Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno²³⁸”. Esse tempo de ausência não se confunde com a imobilidade ideal do eterno, aponta Blanchot. Trata-se de um tempo morto, isto é, “um tempo real em que a morte está presente, chega mas não cessa de chegar, como se, ao chegar, tornasse estéril o tempo pelo qual pode chegar²³⁹”. Esterilidade e impossibilidade. Como criar justamente nesse cenário? Na verdade, lembra-nos ainda Blanchot, “escrever é subtrair-se com maior ou menor dificuldade à impossibilidade, em que

²³⁵ LISPECTOR. A comunicação muda. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.270.

²³⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 95.

²³⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.21-22.

²³⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 22.

²³⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 22.

escrever passa a ser possível²⁴⁰”. Ou seja, a possibilidade de escrever deve ser cavada em meio a sua impossibilidade²⁴¹. Ele esclarece:

Mas é evidente que esse poder só é, entretanto, poder de escrever pela oposição a si mesmo que vem a ocorrer na experiência da impossibilidade. Não existe poder de um lado, impossibilidade do outro; não há o choque desses antagonismos; há, no evento concreto de escrever, a tensão que, pela intimidade em que a escrita os junta, exige dos opostos o que eles são em sua extrema oposição, mas exige também que cheguem a si mesmos saindo de si mesmos, retendo-se juntos fora de si mesmos na unidade inquieta de sua pertença comum. Poder que só é poder em vista da impossibilidade; impossibilidade que se afirma como poder²⁴².

Em uma de suas crônicas, ao falar da insônia, Clarice aponta para esse tempo da solidão de que nos fala Blanchot: um tempo que é simultaneamente ausência e presença, em que o nada se compõe de vazio e plenitude.

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 rico²⁴³.

A solidão parece ser uma condição ambígua, visto que reúne tanto a experiência de si mesmo num grau extremo quanto o esvaecimento desse si mesmo. Desafiando a noção comum de solidão, Blanchot observa: “Quando estou só, não sou eu que estou aí e não é de ti que fico longe, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o indivíduo a quem aconteceria essa impressão de solidão, esse sentimento dos meus limites, esse tédio de ser eu mesmo. Quando estou só, não estou aí²⁴⁴”. O esvaecimento do si mesmo é o que torna possível a passagem de uma solidão no nível do mundo para uma solidão essencial. Isso porque a constituição do si mesmo envolve uma negação do ser, como aponta Blanchot, ressoando Heidegger: “O que me faz eu é essa decisão de ser quando separado do ser, o ser sem ser, o ser isso que nada deve ao ser, que recebe seu poder da recusa de ser, o absolutamente ‘desnaturado’, o absolutamente separado, isto é, o absolutamente absoluto²⁴⁵”.

Sobre a noção de solidão essencial em Blanchot, Lucia Castello Branco indaga: "a quem é essencial essa solidão?", e, em seguida, adverte: "não nos precipitemos no engano,

²⁴⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 217.

²⁴¹ Lembremos o seguinte trecho de Marguerite Duras: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve” (Escrever. In: DURAS. *Escrever*, p.47).

²⁴² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 217.

²⁴³ LISPECTOR. Insônia infeliz e feliz. In:_____. *A descoberta do mundo*, p.69.

²⁴⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 275.

²⁴⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 275.

pois o sujeito não comparece aí como uma essência a quem caberia sofrer essa solidão. O sujeito comparece aí com o seu des-ser²⁴⁶. É à obra que cabe atribuir, precipuamente, a solidão essencial, aponta Branco: "A obra, em sua solidão essencial, ocupa esse espaço sem tempo, esse espaço de ausência de tempo, esse tempo sempre presente, sem presença. Nisso consiste sua solidão²⁴⁷". Mas, na medida em que o escritor sustenta a obra, consente em ser habitado por ela, ele também deve suportar essa solidão.

A construção "Eu sou" pressupõe, assim, a negação do ser, na medida em que o "eu" dele se destaca, se isola. Nesse movimento, o "eu" se separa não apenas do ser, mas também dos entes que passam a ser reduzidos a "não eu". Tem-se "o absoluto de um 'Eu sou' que quer afirmar-se sem os outros²⁴⁸". A descoberta do não ser, que fundamenta a solidão do "Eu sou" costuma causar o abalo da angústia, prossegue Blanchot. O homem que habitava o "Eu sou" e aí se satisfazia, de repente percebe-se como separado, ausente do ser, e se depara, enfim, com sua essência de não ser. Momento angustiante, mas também de júbilo. "Que eu não seja nada, isso afirma, certamente, que 'eu me conservo no interior do não ser'; isso é sombrio e angustiante, mas diz também essa maravilha que o não ser é o meu poder, que eu posso não ser: daí vêm liberdade, dominação e futuro para o homem²⁴⁹". A liberdade não está no "eu sou", mas no fora do eu, no exterior. É justamente quando o "Eu sou" vacila que algo da liberdade pode se apresentar.

Na solidão, "o que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe 'atrás do eu', o que o eu dissimula para ser em si²⁵⁰". A expressão "atrás do eu", aqui empregada por Blanchot, faz lembrar a expressão "atrás do pensamento", que aparece algumas vezes em *Água viva* e que era, inclusive, o título de seu manuscrito inicial. Em ambos os casos, trata-se de um lugar em que o ser vem para o primeiro plano. "Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és²⁵¹". Essa região, que fica atrás do eu ou atrás do pensamento, é anterior à linguagem, daí a dificuldade em abordá-la. Ainda assim, a narradora de *Água viva* não abre mão de sondá-la: "estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que asigne: é uma

²⁴⁶ BRANCO. A solidão essencial. In: BRANCO (org.) et al.. *Maurice Blanchot*, p.29.

²⁴⁷ BRANCO. A solidão essencial. In: BRANCO (org.) et al.. *Maurice Blanchot*, p.30.

²⁴⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.276.

²⁴⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 276.

²⁵⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 275.

²⁵¹ LISPECTOR. *Água viva*, p.29.

sensação atrás do pensamento²⁵²”. A busca pode se aprofundar, revelando já um atrás do atrás do pensamento. “O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem — já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento²⁵³”.

Escrever, mesmo que seja para alguém, pode fazer emergir o sentimento de solidão. Junto a ele, há também uma liberdade que é guiada desde lá, onde as palavras não alcançam e o ser tem sua morada. Há um risco aí: perder-se. Pode haver um ganho aí: perder-se. “Atrás do pensamento atinjo um estado, [...] difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é perder-se nas essenciais trevas daninhas?²⁵⁴”. Perdido de si mesmo, o sujeito pode experimentar-se como objeto. Em sua busca sôfrega em direção ao ser da coisa - “quero apossar-me do é da coisa²⁵⁵” -, a narradora vai se mimetizando em uma coisa, mas uma coisa que escreve e que grita desde lá, atrás do atrás do pensamento-sentimento.

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento²⁵⁶.

Ao se dar uma volta no parafuso, a mesma escrita que faz da solidão sua origem e seu ambiente pode funcionar como remédio para ela. É o que acontece com o narrador-autor de *Um sopro de vida*, quando ele nos conta “ter que criar um personagem - mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?²⁵⁷”. Eis um remédio que não acaba com a solidão, mas torna possível suportá-la. Um personagem é criado em resposta à solidão do Autor, não tanto para lhe fazer companhia, mas como caminho para o conhecimento e meio de salvação. Uma ética da criação parece aí se delinear. “Eu queria iniciar uma experiência e

²⁵² LISPECTOR. *Água viva*, p. 47.

²⁵³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 65.

²⁵⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 71.

²⁵⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

²⁵⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 86.

²⁵⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 19.

não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas²⁵⁸”. Criar um personagem através da escrita se oferece como possibilidade de não ser somente criatura e experimentar o lugar de criador, de estar na origem e não apenas no meio de um acontecimento. Mas essa mudança de lugar e de papel não esgota o que está em jogo na criação. O Autor almeja ainda desvendar o enigma do personagem e o enigma das coisas. Qual personagem, podemos perguntar, o que ele cria ou o que ele mesmo encena? Provavelmente, ambos.

Na sequência do texto, percebemos que, se o Autor criou seu personagem para resolver o problema da solidão, seu intento não foi alcançado. Criada Ângela, a solidão de seu criador não é eliminada. A chegada do outro faz com que, onde antes havia uma solidão, passe a haver duas.

Tenho necessidade, na minha solidão, de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer: quero manter diálogo com ela. Mas acontece que, em páginas anteriores a estas, em páginas escritas que já rasguei, notei que meu diálogo com Ângela é diálogo de surdos: um diz uma coisa e o outro diz sim mas a coisa diversa, e venho eu dizendo não, e vejo Ângela nem sequer me contradizer. Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro. É a liberdade²⁵⁹.

No início, a necessidade que se tem, no fim, a liberdade que é, e entre elas, a solidão que faz nascer. O diálogo entre o escritor e seu personagem, entre um homem e uma mulher, revela-se um diálogo de surdos. Ou dois monólogos que seguem paralelos sem jamais se encontrar. Cada um seguindo o próprio fio da meada. Comunicação que não se completa; proporção sexual que não existe, já apontara Lacan. Ainda assim, e talvez por isso mesmo, homens e mulheres seguem falando, homens e mulheres seguem fazendo sexo, fazendo o amor, como suplência à ausência de relação sexual²⁶⁰.

Escrever como quem vive?

*Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer.*²⁶¹

²⁵⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 19.

²⁵⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 83-84.

²⁶⁰ Conf. LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p.51.

²⁶¹ LISPECTOR apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.374.

*Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo.*²⁶²

*Estou me encontrando comigo mesma: é mortal porque só a morte me conclui. Mas eu aguento até o fim. Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível. De tal forma a morte é apenas futura que há quem não a aguenta e se suicide. É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera.*²⁶³

A solidão da escrita pode aparecer associada à morte. Não só a solidão-ferida, mas também a solidão essencial de que nos fala Blanchot, a solidão da obra que arrasta com ela o escritor.

Segundo uma nota de seu diário, Kafka diz ao amigo Max: “no meu leito de morte, na condição de que os sofrimentos não sejam insuportáveis, eu estaria muito contente²⁶⁴”. O escritor observa, então: “o que escrevi de melhor, fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente²⁶⁵”. Ele revela que, quando, em seu texto, há a descrição da morte de alguém como algo cruel e injusto, trata-se, na verdade, de um jogo com o leitor comovido. Kafka declara que sua aptidão para poder morrer contente é o que lhe permite fazer esse jogo. A seu ver, a lamentação dissimulada sobrepuja, em beleza e pureza, a lamentação real. A partir disso, Blanchot observa: “Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle²⁶⁶”. E, por outro lado, “não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. [...] A arte é relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo²⁶⁷”. Quando Kafka associa sua habilidade de bem escrever ao poder de bem morrer, ele não faz referência à morte em tese, mas à sua experiência frente à morte. “É porque, por uma razão ou por outra, ele estende-se

²⁶² BLANCHOT. *O espaço literário*, p.31.

²⁶³ LISPECTOR. *Água viva*, p.84-85.

²⁶⁴ KAFKA apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.93.

²⁶⁵ KAFKA apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.93.

²⁶⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.95.

²⁶⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.93.

tranquilamente em seu leito de morte que pode dirigir para os seus heróis um olhar imperturbado, unir-se à morte deles mediante uma intimidade clarividente²⁶⁸”.

Blanchot interroga essa “aptidão para morrer contente” de que nos fala Kafka. O que ela significa? Por um lado, o contentamento na morte deriva do descontentamento na vida, da ausência da alegria de viver. “A relação com o mundo normal está, desde já, quebrada: Kafka, de certo modo, já está morto, isso é-lhe dado, tal como lhe é dado o exílio, e esse dom está vinculado ao de escrever²⁶⁹”. A dor de existir pode fazer querer a morte, pode fazer da morte um remédio ansiado, do qual se espera que traga alívio e contentamento. No texto de Clarice Lispector também encontramos momentos em que a morte toma essa configuração de algo que atrai, de algo que se espera.

Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel²⁷⁰.

O que chamo de morte me atrai tanto que só posso chamar de valoroso o modo como, por solidariedade com os outros, eu ainda me agarro ao que chamo de vida. Seria profundamente amoral não esperar, como os outros esperam, pela hora, seria esperteza demais a minha de avançar no tempo, e imperdoável ser mais sabida do que os outros. Por isso, apesar da intensa curiosidade, espero²⁷¹.

Fora das vezes em que quase morri para sempre, quantas vezes num silêncio humano – que é o mais grave de todos do reino animal –, quantas vezes num silêncio humano minha alma agonizando esperava por uma morte que não vinha²⁷².

Quem saberia se a realidade não era a morte – como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta²⁷³.

Há ainda um trecho em que a solidão aparece associada à morte, quando a narradora de *Água viva* nos diz: “Sinta-se bem. Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma mudaexplosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo. E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com muita fome? E se morrer for um prazer, egoísta prazer?²⁷⁴”. Em meio à solidão que pode fazer explodir, a morte afigura-se como possível satisfação. Segundo Blanchot, “é necessário ser capaz de satisfazer-se com a morte, de

²⁶⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.94.

²⁶⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.96-97.

²⁷⁰ LISPECTOR. Ao correr da máquina. In:_____. *A descoberta do mundo*, p. 340.

²⁷¹ LISPECTOR. Espera impaciente. In:_____. *A descoberta do mundo*, p.205.

²⁷² LISPECTOR. Morte de uma baleia. In:_____. *A descoberta do mundo*, p. 125-126.

²⁷³ LISPECTOR. *O lustre*, p.256.

²⁷⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p.83.

encontrar na suprema insatisfação a suprema satisfação e de manter, no instante de morrer, a claridade do olhar que provém de tal equilíbrio²⁷⁵”.

No caso de Kafka, como observa Blanchot, estar apto para morrer contente remete a uma ruptura na relação com o mundo. Seria a ruptura com o mundo um meio de conquistar domínio da morte, como possibilidade extrema? Seria tudo isso um jogo de Kafka na busca de escrever bem? Ouçamos Kafka, em outro momento: “Não me afasto dos homens para viver em paz mas para poder morrer na paz²⁷⁶”. A partir dessa anotação do diário, Blanchot confronta a ideia da aptidão para morrer contente como mero cálculo em direção à escrita, como mero jogo. A ruptura com o mundo é e não é deliberada. Para além do jogo, há algo de imperioso nessa ruptura, como consequência de uma morte que se instalou em vida. Blanchot observa:

Esse afastamento, essa exigência de solidão, é-lhe imposta por seu trabalho. “Se não me salvo num trabalho, estou perdido. Será que o sei tão distintamente quanto é? Não me escondo frente aos seres porque quero viver sossegadamente, mas porque quero perecer sossegadamente”. Esse trabalho é escrever. Ele esquiva-se do mundo para escrever, e escreve para morrer em paz. Agora, a morte, a morte contente, é o salário da arte, ela é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer no sossego. Sim, mas como escrever? O que é que permite escrever? A resposta nos é conhecida: não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente. A contradição recoloca-nos na profundidade da experiência²⁷⁷.

Parece que o escritor é convocado a manter uma relação permanente com a morte. Para ele, a morte não é simplesmente o fim da vida, mas algo que a acompanha. O seu ser no mundo não é sem a experiência constante da morte.

No momento em que escrevo, minha nudez é casta. E é bom escrever: é a pedra passando enfim. Entrego-me toda a esses momentos. E possuo a minha morte. Já tenho uma grande saudade dos que eu deixarei. Mas estou tão leve. Nada me dói. Porque estou vivendo o mistério. A eternidade antes de mim e depois de mim²⁷⁸.

A morte como afastamento da vida que se experimenta no interior da própria vida. Morte que se possui quando se entrega à escrita, quando o eu se dissolve em palavras. Na epígrafe de *A paixão segundo G.H.*, podemos ler a seguinte frase atribuída ao crítico de arte Bernard Berenson: “*A complete life may be one ending in so full identification with the non self that*

²⁷⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.94.

²⁷⁶ KAFKA apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.96.

²⁷⁷ KAFKA apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p.96.

²⁷⁸ LISPECTOR. Sem título. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.354.

there is no self to die”²⁷⁹[“Uma vida plena deve ser aquela terminando em tão completa identificação com o impessoal que não há mais pessoa para morrer”]. A narradora de *Água viva*, por sua vez, revela: “Estou asperamente viva. Vou embora — diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte — como te explicar?”²⁸⁰.

Percebe-se que a palavra "morte" é capaz de acolher coisas diversas: a morte como aquilo que sucede a vida; a morte como aquilo que acompanha a vida. Diversas, mas também afins. A mesma morte que chega ao mundo e ao ser pelas mãos do homem, ou, melhor dizendo, pela língua do homem. Afinal, há uma relação intrínseca entre linguagem e morte, como nos aponta Blanchot:

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluto a esse acontecimento. [...] Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim²⁸¹.

Se a morte se fez presente ao longo da escrita de Clarice, a escrita também esteve presente no momento de sua morte. Segundo o relato de Olga Borelli, “a 9 de dezembro de 1977, ainda ditava suas ideias, tal a compulsão de escrever²⁸²”. Dentre as últimas palavras de Clarice, lemos: “Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei. É que você não sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força. Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto²⁸³”. Essa mão que se aperta na hora da morte nos faz lembrar outra - ou será a mesma? -, a mão que se inventa ao adormecer: “muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono²⁸⁴”. E também a mão que se segura no momento da escrita: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão²⁸⁵”. Eis que segurar a mão de alguém figura como gesto que acompanha o ato de ir. “Ir

²⁷⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 9.

²⁸⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p.25-26.

²⁸¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.332.

²⁸² BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.61.

²⁸³ BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p.61.

²⁸⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.18.

²⁸⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.18.

para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade.
Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada²⁸⁶”.

²⁸⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.18.

II – A PULSÃO DA ESCRITA ENTRE ATO E *PÁTHOS*

CRIAÇÃO LITERÁRIA: FANTASIA, SUBLIMAÇÃO E SINTHOMA

Pretendemos, a seguir, examinar o que se passa na criação literária sob a perspectiva de Sigmund Freud e de Jacques Lacan. A escolha da psicanálise como marco teórico não é gratuita, visto que as referências de Clarice Lispector à escrita são permeadas de termos e construções que nos remetem ao campo psicanalítico. Clarice nos fala de sonhos, de desejo, de compulsão, de inconsciente, da relação do eu ao outro, e também de um eu que não coincide consigo mesmo.

Lacan propõe, através de seu ensino, um retorno à obra de Freud. Nesse retorno, entretanto, há avanços e novidades. Lacan enfatiza alguns aspectos fundamentais da psicanálise e dá sua própria contribuição, ao criar novos conceitos e ao reelaborar conceitos antigos²⁸⁷. Assim, apesar de se declarar freudiano, Lacan distancia-se de Freud em alguns pontos. Isso parece ocorrer justamente no ponto que aqui nos ocupa, qual seja, o aparato teórico oferecido pela psicanálise para abordar o processo de criação artística, em geral, e de criação literária, em particular. Vejamos algumas noções desenvolvidas por eles que podem nos auxiliar a pensar as questões implicadas em nossa pesquisa.

Na trilha da fantasia

No artigo "O poeta e o fantasiar", de 1908, Freud propõe-se a investigar de onde o escritor extrai material para suas criações e como ele se vale disso para gerar efeitos em seus leitores. O próprio poeta parece desconhecer o que se passa em seu processo criativo. E ele não se preocupa muito com isso, visto que compreender o processo da criação poética não leva a produzir poemas. Ou seja, saber sobre as condições em que a poesia se torna possível não equivale a saber fazer poesia.

Para se aproximar da atividade do poeta, Freud começa destacando o brincar das crianças como um vestígio daquela atividade. Ele propõe: "Toda criança que brinca se porta

²⁸⁷ Como observa Shoshana Felman, referindo-se à empreitada de Lacan: "o retorno a Freud não é uma via de mão única para uma verdade já constituída, mas sim um retorno de mão dupla que é ele mesmo constitutivo de verdade". *What difference does psychoanalysis make?* In: *Jacques Lacan and the adventure of insight*, p.55. Esclareça-se que, ao longo desta tese, os fragmentos extraídos de obras estrangeiras, quando citados em português, foram por mim traduzidos.

como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer, com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada²⁸⁸”. Freud aponta que o brincar é levado a sério pela criança e, em seguida, afirma: “o poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério; isto é, ele o provê de grande investimento afetivo, ao mesmo tempo em que nitidamente o separa da realidade²⁸⁹”. Essa porção de irrealidade que integra o universo literário torna possível a satisfação advinda do jogo da fantasia, bem como a transmutação de emoções, a princípio dolorosas, em fontes de prazer.

O adulto deixa de brincar, mas não renuncia totalmente ao prazer dali extraído, observa Freud. Ao invés de brincar, ele passa a fantasiar: “constrói castelos de vento, criando o que se pode chamar de sonhar acordado²⁹⁰”. Trata-se de uma formação substitutiva. Sobre as características do fantasiar, Freud parte da premissa de que “o feliz não fantasia nunca; só o faz o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são as forças pulsionais das fantasias, e cada fantasia individual é uma satisfação de desejo, uma correção da realidade insatisfatória²⁹¹”. Esses desejos geradores da fantasia variam segundo “o sexo, o caráter e as relações de vida da personalidade que fantasia”. Freud aponta aí duas correntes principais: desejos ambiciosos e desejos eróticos. Em ambos os casos, a repressão desses desejos faz com que eles tenham que encontrar satisfação pela via da fantasia. Freud lança, então, uma hipótese do que se passa no momento da criação poética: “uma vivência fortemente atual desperta no poeta a lembrança de uma vivência anterior, o mais das vezes pertencente à sua infância, que na poesia produz a sua satisfação²⁹²”. A ênfase na lembrança infantil da vida do poeta advém do pressuposto de que a poesia, tal como a fantasia, insere-se na mesma linhagem da brincadeira das crianças.

O que Freud faz em "O poeta e o fantasiar" é tentar desvendar os mecanismos psíquicos que atuam no processo criativo. Apesar de seu título fazer referência ao poeta, seus enunciados podem ser facilmente estendidos ao escritor e ao artista em geral. É de se observar que, no mesmo artigo em que Freud aponta mecanismos psíquicos atuando a partir de desejos insatisfeitos, ele emprega termos que remetem à liberdade. Isso ocorre, por exemplo, quando se faz a distinção entre “autores que criam com base em materiais prontos e aceites, como os

²⁸⁸ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.80.

²⁸⁹ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.80.

²⁹⁰ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.81.

²⁹¹ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.83.

²⁹² FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.88.

antigos épicos e trágicos, e aqueles que parecem criá-los livremente (*frei zu schaffen scheinen*)²⁹³”. A referência à liberdade também se faz presente no seguinte trecho:

Não devemos deixar de recorrer àquela classe de poemas nos quais vislumbramos não criações livres (*freie Schöpfungen*), e sim elaborações de materiais prontos e conhecidos. Também nessas permanece no poeta um traço de autonomia (*ein Stück Selbstständigkeit*), que se deixa manifestar na escolha do material e em sua modificação, que é frequentemente ampla²⁹⁴.

A mesma distinção que é feita entre autores é estendida aos poemas. Há autores que criam livremente e autores que se apoiam sobre material prévio e daí resultam poemas que são criações livres e poemas que constituem elaboração de material prévio. Tem-se uma oposição entre criação livre e elaboração de material prévio, como mitos ou lendas. O predicado livre não quer dizer imune aos mecanismos psíquicos e outras balizas atuando no curso do processo criativo; livre, aqui, quer dizer original, não derivado diretamente de objeto cultural já existente. Entretanto, Freud insiste no campo semântico da liberdade, ao ponderar que, mesmo no caso das criações derivadas de material prévio, “permanece no poeta um traço de autonomia, que se deixa manifestar na escolha do material e em sua modificação”. Vale dizer, há ali autonomia, ainda que seja apenas um traço, e também escolha.

Em outra passagem, Freud nota que o adulto, ao aproximar suas atividades e as brincadeiras infantis, deixa cair o fardo: “liberta-se da opressão insuportável que a vida impõe e dá a si o inefável prazer, conquista o ganho de prazer mais elevado do *humor*²⁹⁵”. Há uma libertação possível, através de uma retomada do brincar com a realidade sob a forma do humor. Trata-se de libertação como passagem de um estado de subordinação à realidade para um estado de nova ordenação da realidade, passagem de uma situação de liberdade mais restrita para uma outra, de maior amplitude. Ou seja, trata-se da liberdade que se ganha, quando se torna possível brincar com as restrições e não apenas esbarrar nelas.

Ao comentar o momento da recepção estética, Freud observa que “o verdadeiro desfrute do trabalho do poeta advém da libertação de tensões anímicas²⁹⁶”. Essa libertação é tornada possível pelo “fato de o poeta nos inserir em uma posição em que desfrutamos de nossas próprias fantasias sem qualquer censura ou vergonha²⁹⁷”. Podemos perceber, então, que há libertação acontecendo tanto na criação da obra de arte, quanto na sua recepção. Assim

²⁹³ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.86.

²⁹⁴ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.89.

²⁹⁵ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.81.

²⁹⁶ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.90.

²⁹⁷ FREUD. O poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*, p.90.

como o artista liberta-se de tensões anímicas, ao criar sua obra e encontrar ali uma satisfação para desejos recalcados, também o leitor ou expectador, a seu modo, liberta-se de tensões anímicas, ao se permitir fantasiar. Essa libertação costuma ser experimentada como um fulgor, algo que reluz para, em seguida, apagar-se. Mas não sem deixar um rastro.

Parece-nos curioso o fato de que, no mesmo texto em que Freud descreve mecanismos psíquicos atuando no processo criativo, ele faça referência à autonomia e à liberdade. Ou seja, desejos e pulsões inconscientes operando no ato criativo não eliminam um traço de autonomia e a presença de alguma liberdade. A causalidade envolvida na criação não é sem liberdade, ou, em formulação inversa, a liberdade presente na criação não é sem causalidade. Essa postulação também parece ser sustentada pelo texto de Clarice Lispector, quando ele nos fala de uma liberdade e de uma escrita enoveladas à fatalidade:

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma²⁹⁸.

Sim. A vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores em um jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva da vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio²⁹⁹.

Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever³⁰⁰.

Freud procurou mostrar que, se há liberdade no processo criativo, ela não é desligada dos mecanismos inconscientes do escritor. Se o ato de fantasiar, de imaginar, pode ser experimentado como algo absolutamente livre de qualquer amarra, desligado dos conteúdos psíquicos presentes no artista, isso ocorre porque, com frequência, as ligações permanecem inconscientes ao sujeito criador. Assim, sob a capa da ficção, da mentira, podemos encontrar verdade³⁰¹. Nessa mesma direção, lemos, em *Perto do Coração Selvagem*:

²⁹⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p.40.

²⁹⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 69.

³⁰⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 16.

³⁰¹ Isso faz lembrar a clássica citação de Lacan, tornada um aforismo: "a verdade tem estrutura de ficção". Referindo-se ao *Seminário sobre "A carta roubada"*, Lacan observou: "A necessidade estrutural que é carreada por toda expressão da verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção". LACAN. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*, p. 259.

Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível. Mente-se e cai-se na verdade. Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconhecia-as depois. Ser livre era seguir-se afinal, eis de novo o caminho traçado³⁰².

Em *A hora da estrela*, último romance publicado em vida, o narrador-escritor Rodrigo S.M. observa: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa³⁰³”.

O caminho da sublimação

Quando se trata de abordar a criação artística a partir da psicanálise, recorre-se com frequência à noção de sublimação. Já em "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Freud faz referência a ela, no contexto do período de latência sexual da infância. Ele observa:

Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de *sublimação*, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. Acrescentaríamos, portanto, que o mesmo processo entra em jogo no desenvolvimento de cada indivíduo, e situaríamos seu início no período de latência sexual da infância³⁰⁴.

Assim, a sublimação não se restringe ao âmbito da criação artística, abarcando toda realização cultural e integrando, em graus diversos, o processo de constituição psíquica de qualquer sujeito. Através dela, a exigência de trabalho originária da pulsão sexual é desviada para outras metas. Vale dizer, a sublimação se dá, ao mesmo tempo, às expensas do fator sexual e em oposição a ele. Sobre essa oposição ao sexual, Freud anota: "Durante esse período de latência total ou apenas parcial erigem-se as forças anímicas que, mais tarde, surgirão como entraves no caminho da pulsão sexual e estreitarão seu curso à maneira de diques (o asco, o sentimento de vergonha, as exigências dos ideais estéticos e morais)"³⁰⁵.

³⁰² LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 21.

³⁰³ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21.

³⁰⁴ FREUD. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VII, p.167.

³⁰⁵ FREUD. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VII, p.167.

Entretanto, se a sublimação pressupõe o desvio do objeto sexual, nem sempre haverá oposição a ele, como Freud ressalva em nota de rodapé:

No caso aqui discutido, a sublimação das forças pulsionais sexuais efetua-se pelo caminho da formação reativa. Em geral, no entanto, pode-se distinguir a sublimação e a formação reativa como dois processos conceitualmente diferentes. A sublimação também pode dar-se por outros mecanismos mais simples³⁰⁶.

A sublimação também não se confunde com a idealização, aponta Freud em "Sobre o narcisismo: uma introdução". A sublimação "descreve algo que tem que ver com a pulsão, e a idealização algo que tem a ver com o objeto [inclusive o ego], os dois conceitos devem ser distinguidos um do outro"³⁰⁷. Ele exemplifica: "Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem sucedido em sublimar suas pulsões libidinais³⁰⁸". A distinção pode ser localizada na relação que cada um dos processos em questão mantém com o recalque: "A formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor do recalque; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver recalque³⁰⁹". Como indício da importância da sublimação na perspectiva freudiana, podemos referir o trecho de "O ego e o id", em que Freud localiza na sublimação de forças eróticas a fonte energética do pensamento em geral³¹⁰.

No artigo "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância", Freud propõe, novamente, que a energia investida no trabalho é proveniente da sublimação de pulsões anteriormente direcionadas a um objeto de natureza explicitamente sexual. Segundo ele, ao final do período de pesquisa sexual infantil, abrem-se três caminhos possíveis para apulsão epistêmica: a inibição neurótica, com embotamento da atividade intelectual; a compulsão neurótica, com a exacerbação da atividade intelectual, "sob uma forma distorcida e não livre³¹¹"; e a sublimação, caminho mais raro, em que se escapa à neurose, apesar de estar presente o desvio sexual. Freud declara que Leonardo da Vinci constitui um "modelo ideal"

³⁰⁶ FREUD. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VII,p.168.

³⁰⁷ FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV, p.101.

³⁰⁸ FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV,p.101.

³⁰⁹ FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV, p.101.

³¹⁰ Ver FREUD. O ego e o id. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. XIX, p.58.

³¹¹ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.88.

do terceiro tipo, considerando a presença de uma "poderosa pulsão de pesquisa e a atrofia de sua vida sexual". Ele teria sido bem-sucedido, ao "sublimar a maior parte de sua libido em sua ânsia pela pesquisa"³¹².

Segundo Freud, seu objetivo, ao produzir o artigo, foi "explicar as inibições na vida sexual e a atividade artística de Leonardo"³¹³. Ao fazer um balanço dos resultados alcançados, Freud lança conclusões e, ao mesmo tempo, reconhece limitações do trabalho empreendido:

Leonardo surge da obscuridade de sua infância como artista, pintor e escultor devido a um talento específico que foi reforçado, provavelmente, nos primeiros anos de sua infância pelo precoce despertar da sua pulsão escopofílica. Gostaríamos enormemente de descrever o modo pelo qual a atividade artística se origina nas pulsões primitivas da mente, se não fosse aqui, justamente, que falham nossas capacidades. Devemos contentar-nos em enfatizar o fato de que dificilmente se pode duvidar – de que a criação do artista proporciona, também, uma válvula de escape para seu desejo sexual³¹⁴.

Ao mesmo tempo em que Freud destaca um objetivo desejado – explicitar a relação entre a atividade artística e a psique –, ele aponta a falha da psicanálise em alcançar esse objetivo. Em meio ao fracasso, é possível, entretanto, estabelecer a ligação entre a criação do artista e o seu desejo sexual, funcionando este último, simultaneamente, como válvula de escape e motor daquela. Ainda referindo-se a Leonardo, Freud afirma: "Como tantos outros, sucumbi à atração desse grande e misterioso homem, em cuja natureza podemos entrever poderosas paixões pulsionais [*triebhafte Leidenschaften*] que, no entanto, somente se podem exprimir de modo tão impreciso"³¹⁵. A expressão "paixões pulsionais", empregada por Freud, revela a carga de *páthos* de que podem se revestir as pulsões frente ao sujeito que as experimenta. Antes de produzirem a intervenção do sujeito no mundo, sob a forma de atos, as pulsões podem ocasionar nesse mesmo sujeito a vivência de um *páthos*.

Registre-se que a explicação da atividade artística pela via da sublimação foi alvo de questionamentos provenientes de lugares diversos, inclusive da própria psicanálise e da teoria da literatura. Blanchot teve oportunidade de se manifestar criticamente sobre o assunto, quando observou:

³¹² FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.88.

³¹³ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.136.

³¹⁴ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.137.

³¹⁵ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p. 138-139; ed. alemã, v.VIII, p. 207.

Resta porém um modo clássico de descrever a experiência literária, segundo o qual o escritor se livra felizmente da parte sombria dele mesmo, numa obra em que esta se torna, por milagre, a ventura e a claridade própria da obra, e encontra um refúgio, ou melhor, o desabrochamento de seu eu solitário numa comunicação livre com outrem. Foi o que afirmou Freud, insistindo sobre as virtudes da sublimação, com aquela confiança tão comovente nos poderes da consciência e da expressão que ele tinha conservado. Mas as coisas não são sempre tão simples, e é preciso dizer que há um outro nível da experiência no qual vemos Michelangelo tornar-se cada vez mais atormentado, e Goya cada vez mais possuído, assim como o claro e alegre Nerval acabar enforcado num poste, e Hölderlin morrer para si mesmo, perdendo a posse racional de si mesmo por ter entrado no movimento demasiadamente forte do devir poético³¹⁶.

Lacan e a estética

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, Lacan aborda a noção de sublimação, em Freud, destacando tratar-se de um termo essencial, ainda que problemático. O estudo da sublimação é pertinente ao campo da ética, na medida em que uma relação com valores está também ali colocada. Lacan destaca a plasticidade das pulsões como aquilo "que Freud disse de mais profundo sobre a natureza dos *Triebe*, e especialmente na medida em que estes podem fornecer ao sujeito matéria para a satisfação de mais de uma maneira, nomeadamente, deixando aberta a porta, a via, para a carreira da sublimação³¹⁷". Nesse sentido, Lacan cita um trecho de uma das Conferências Introdutórias sobre Psicanálise, a de n.XXII:

Assim, devemos levar em consideração que as pulsões, *Triebe*, as comoções pulsionais sexuais, são extraordinariamente plásticas. Elas podem entrar em jogo umas no lugar das outras. Uma pode pegar para si a intensidade das outras. Quando a satisfação de uma é recusada pela realidade, a satisfação de uma outra pode oferecer-lhe uma completa compensação. Elas se comportam umas em relação às outras como uma rede, como canais comunicantes preenchidos por um líquido³¹⁸.

Logo após enfatizar a importância da plasticidade das pulsões, Lacan observa que "nem toda sublimação é possível no indivíduo³¹⁹". Há limites, tanto no campo das disposições internas quanto no das ações externas. Daí que "alguma coisa não pode ser sublimada, há uma

³¹⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.315.

³¹⁷ LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.115.

³¹⁸ FREUD apud LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.116. O trecho citado pode ser lido na edição brasileira das obras completas de Freud: ESB, vol.XVI, p. 348.

³¹⁹ LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.116.

exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves"³²⁰.

Rapidamente, Lacan desloca sua atenção da pulsão propriamente dita para seu objeto, na medida em que não se pode "qualificar a forma sublimada da pulsão sem referência ao objeto"³²¹. Reportando-se aos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Lacan aponta que "a sublimação caracteriza-se por uma mudança nos objetos, na libido, que não se faz por intermédio de um retorno do recalcado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente"³²². A afirmação de que a mudança no objeto, no caso da sublimação, não se faz sintomaticamente delinea uma oposição entre sintoma e sublimação, de modo que poderíamos concluir: a pulsão que se encaminha para a sublimação não gera sintoma e, na via contrária, a pulsão que, via recalque, gera sintoma, não passa pelo processo de sublimação. Quanto à classe de objetos passíveis de serem alvo da sublimação, ela inclui somente aqueles socialmente valorizados, "aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública"³²³. Assim, sob essa perspectiva teórica, a satisfação pulsional, no âmbito da sublimação, exclui o sintoma e requer a utilidade.

A oposição existente entre sublimação e sintoma nos leva a supor que, entre uma teoria estética baseada na sublimação e uma outra teoria estética que privilegie o sintoma, haja também oposição. Ao descrever "as três estéticas de Lacan", Massimo Recalcati defende, porém, que elas constituem "modos diversos de tratar, de definir, psicanaliticamente, a essência da obra de arte; são modos que não se excluem, nem se cancelam em um movimento de substituição, mas que convivem simultaneamente em uma tensão constante"³²⁴.

Recalcati adverte que as três estéticas de Lacan que ele se propõe a delinear não constituem teorias completas sobre a arte, mas sim, "três tópicos possíveis da criação artística e de seu produto, que insistem, de modo inédito, em colocar a arte em uma relação determinante com o real"³²⁵. A primeira estética de Lacan é uma estética do vazio e pode ser extraída do *Seminário 7*, dedicado à ética da psicanálise. Ali, Lacan se dedica a pensar o que é uma obra de arte, colocando-a em relação com o vazio, com o real da Coisa. Segundo Recalcati, "a tese lacaniana da obra de arte como borda do vazio de *das Ding* nos incita a

³²⁰ LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.116-117.

³²¹ LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.119.

³²² LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.119.

³²³ LACAN. *O Seminário*, livro 7, A ética da psicanálise, p.119.

³²⁴ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p. 10.

³²⁵ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.10.

preservar, pelo contrário, uma distância essencial entre a obra de arte e o vazio que ela organiza e circunscreve. [...] A arte é uma circunscrição significativa da incandescência da Coisa³²⁶”. Em outras palavras, a arte se define ali como “uma prática simbólica orientada a tratar o excesso ingovernável do real³²⁷”.

A obra de arte deve manter uma relação de distância com a Coisa, distância cuja graduação é fundamental: não pode ser nem excessiva, nem tênue demais. É justamente a sublimação que possibilita essa distância, na medida em que, sendo irrepresentável em si, a Coisa somente pode ser representada como outra coisa. Recalcati aponta que “Lacan, ao teorizar sobre o belo como barreira frente ao vórtice de das Ding, parece retomar Freud do poeta e os sonhos diurnos, onde ele reconhece à verdadeira arte poética, a capacidade de fazer suportável o repugnante e desagradável³²⁸”. Há ali, também, uma retomada da ideia freudiana de que a criação artística tem a ver não com uma liberação imediata do inconsciente, mas sim, com seu velamento simbólico. Na formulação de Recalcati, “o belo, para preservar sua força estética, deve estar em relação com o real; a beleza é um velamento apolíneo que deve fazer pressentir o caos dionisíaco que pulsa nela³²⁹”.

Para a primeira estética lacaniana, não há obra de arte que não suponha a sublimação, tomada como mediação, como defesa frente ao real da Coisa. Por outro lado, em uma fórmula tornada clássica, Lacan propõe que a sublimação consiste em “elevar o objeto à dignidade da Coisa”. São duas facetas da sublimação envolvida na criação artística: afastamento e aproximação da Coisa.

A segunda estética de Lacan é denominada por Recalcati de estética anamórfica e tem seu ponto de condensação no *Seminário 11*. Segundo o teórico italiano, apoiando-se em Jacques-Alain Miller, do *Seminário 7* ao *Seminário 11*, há um novo paradigma do gozo: passa-se do gozo concentrado, gozo da Coisa, para o gozo fragmentado, distribuído pelas bordas dos orifícios pulsionais. Se antes, concebia-se a arte como instrumento de organização e defesa frente ao real, agora, passa-se a tomá-la como aquilo que torna possível justamente o encontro com o real. Segundo Recalcati, a estética anamórfica se constrói sobre a

³²⁶ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.13.

³²⁷ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.14.

³²⁸ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.15.

³²⁹ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.15.

ambivalência constitutiva do estranho freudiano e sobre a noção de “função quadro”, introduzida por Lacan.

A função quadro estaria presente em toda obra com capacidade de produzir um encontro com o real, dando lugar à *tyché*. Nessa linha, há uma inversão na posição sujeito-objeto: em primeiro plano não está o sujeito que contempla a obra, e sim a obra que afeta o sujeito. Recalcati faz referência ao “*punctum*” de Barthes: “Não sou eu que me aproxima dele (o *punctum*), mas é ele que, partindo da cena, como uma flecha, me atravessa³³⁰”. Além disso, a função quadro subverte a ideia clássica do sujeito como artífice da representação, como detentor do ponto privilegiado da perspectiva do olhar. Esse ponto está fora do sujeito, que passa a experimentar a estranheza de uma obra que o olha, que o interroga. Há um ponto cego da visão que pode ser mostrado pela obra, mas não pode ser anulado pelo sujeito. Pode-se perguntar: o que é, afinal, a função quadro? “É, sobretudo, a função na qual o sujeito, afirma Lacan, há de encontrar-se como tal. 'Como tal' significa: como limite irrepresentável, em seu real mais próprio, em seu real irreduzível à cadeia significante na qual o sujeito é representado³³¹”.

Ao distinguir as chamadas primeira e segunda estéticas de Lacan, Recalcati sintetiza:

A estética do vazio circunscreve, bordeja, sublima o real, enquanto que a estética anamórfica o faz emergir, provoca-o, fá-lo surgir ainda que seja em sua localização essencial [...] Enquanto, na primeira estética, o acento está na sublimação como elevação do objeto à dignidade da Coisa, agora, trata-se da desconstrução do marco da representação, sendo a função mancha ativada pela função quadro, para fazer possível o encontro com o real³³².

A terceira estética de Lacan é nomeada por Recalcati de “a estética da letra”. Sobre seus traços fundamentais, ele explica: “Aqui o real não está mais em relação com o abismo de das Ding, e nem sequer se configura como um resto localizado, parcial, capturado no detalhe em excesso da figura anamórfica. A terceira estética é uma estética da singularidade³³³”. A letra não tem a ver, nesse ponto, com o significante que mortifica o corpo vivente, mas sim com “a emergência – através do encontro contingente – da

³³⁰ BARTHES apud RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.22.

³³¹ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.24-25.

³³² RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.25.

³³³ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.27.

singularidade, do traço singular, irreduzível à universalidade do significante: impressão única, signos irrepetíveis se desenham sobre a terra no limite – no litoral – entre significado e gozo”³³⁴. Enlaçando comparativamente as três estéticas de Lacan a partir de suas respectivas relações com o excesso de real, Recalcati conclui:

Enquanto na primeira estética o excesso irreduzível do real se constitui na Coisa, a arte se manifestava como sua organização significante, e na segunda estética esse excesso é todo interno à obra – é seu punctum estranho (êxtimo) -, na terceira estética isso se manifesta no singular, que se revela marcado pela repetição, pela necessidade da repetição, de uma repetição que se entrelaça com a contingência mais pura. O excesso de real – irreduzível ao significante – manifesta-se na singularidade da letra como destino, ou ainda como união radical de contingência e necessidade.

O encontro de Lacan com a obra de James Joyce é fundamental para a construção disso que Recalcati nomeia a estética da letra. Ao abordar o trabalho de Joyce, o psicanalista produz uma interessante aproximação entre literatura e psicanálise. Ao mesmo tempo em que Lacan se vale de sua bagagem psicanalítica para efetuar uma leitura original da produção de Joyce, é a partir dessa produção que ele reelabora alguns conceitos da psicanálise, notadamente, o de *sinthoma* e o de letra. Vale dizer, a relação entre psicanálise e literatura que sustenta a abordagem lacaniana não envolve a instrumentalização de um campo pelo outro. Trata-se de tomar a obra como resultado da imbricação de sentido e falta de sentido, como algo a ser lido e a não ser lido. Nesse ponto essencial em que psicanálise e literatura se encontram, há algo que resiste à interpretação. O percurso aqui é diverso daquele realizado no *Seminário 7, A ética da psicanálise*. Como observa Ram Mandil: "Não é possível encontrar, nessa perspectiva de Lacan sobre Joyce, nenhum elogio à sublimação como possível 'destino feliz' para a pulsão. A respeito de Joyce, Lacan não fala de sublimação, mas de sintoma, ou *sinthoma*, como prefere"³³⁵.

³³⁴ RECALCATI. Las tres estéticas de Lacan. In: _____ (org). *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*, p.28.

³³⁵ MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p.19.

Da fantasia ao sintoma: sondando o processo de criação

Após essa rápida passagem por algumas perspectivas oferecidas pela psicanálise para examinar o processo criativo, pretendemos avaliar como se situa aí o texto de Clarice Lispector. Parece-nos que Clarice desconfia da ideia que toma a criação artística como ilusão, como mentira. Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora nos conta: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir, não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade³³⁶”.

No texto de Clarice, a realidade excede a linguagem, na medida em que, “viver não é relatável”. A palavra não dá conta da vida e a relação entre elas não é de representação. A criação não se opõe à realidade, mas sim, entrelaça-se com ela. Afasta-se a criação daquilo que é da ordem da imaginação, da mentira, do virtual. Por um lado, recusa-se a ideia de que um acontecimento possa ser relatado, valendo-se da linguagem para espelhar o mundo. Nesse sentido, qualquer relato que se pretenda fazer da realidade envolve já criação. Por outro lado, quando se pretende criar sob a licença da imaginação, da mentira, arrisca-se a encontrar com a realidade, com a verdade. De fato, a oposição rigorosa entre imaginação e realidade parece não se sustentar, como observa Sérgio Sant’anna: “se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concretos em que se apoiaram³³⁷”.

Como escritora, Clarice estava sempre a procura de algo: de experiência, de entendimento, de sensações, do “é” da coisa. Mas será que sua escrita era mero instrumento para essa procura? Penso que não, na medida em que a escrita de Clarice amalgamava não só a procura mesma, mas também aquilo que era procurado. A ideia de um mundo fora da escrita, no paradigma da representação, não funciona bem na leitura da obra de Clarice. O mundo é já constituído pela escrita, e essa, por sua vez, surge, desde sempre, imbricada ao mundo. Se a linguagem e a arte se constituem buscando capturar a coisa, o “é” da coisa, elas estão, já na origem, fadadas a um certo fracasso. Sobre isso, G.H. revela:

Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter umalinguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. Arealidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou

³³⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.21.

³³⁷ SANT’ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.2.

buscá-la - e comonão 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.

Assim, parece-me que a escrita tem para Clarice uma relação mais próxima com a dimensão do real e do sintoma, de que nos fala Lacan, do que com a dimensão da fantasia, abordada por Freud. A vertente da escrita como atividade de imaginar histórias não era algo que seduzisse Clarice: “Para me divertir eu poderia inventar muitos fatos e criar histórias, inventar é fácil e não me falta a capacidade. Mas não quero usar esse dom que eu desprezo, pois ‘sentir’ é mais inalcançável e ao mesmo tempo mais arriscado. Sentindo-se pode-se cair num abismo mortal³³⁸”. Ela era arrebatada pela escrita tecida por sensações, pelo ser no mundo e por perguntas que não encontram respostas.

Clarice não tinha interesse em contar histórias porque, para ela, a escrita já é a própria história. Há escritas que não se ocupam de narrar fatos acontecidos, porque elas mesmas são um acontecimento. Parece ser esse o caso dos livros *Água viva* e *Um sopro de vida*. Há um caráter performativo do texto de *Água viva*. Para além de dizer algo sobre o mundo, ele atua no mundo. Ao dizer algo, a narradora faz algo. A sensação que temos é de que o livro se escreve no momento mesmo em que o lemos, sem atraso, sem intervalo. A respiração daquele que lê tende a tomar o mesmo ritmo da respiração do texto. O fio do presente parece não ceder lugar ao passado ou ao futuro.

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. [...] Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena³³⁹.

A escrita vem para o primeiro plano, juntamente com a busca que a sustenta. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa³⁴⁰”. Coisa que Freud apontou ao tratar de *Das Ding* e que Lacan retomou no *Seminário 7*, sobre a ética da psicanálise.

³³⁸ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 79.

³³⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

³⁴⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

Diz a narradora: “É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão³⁴¹”. De um lado, estão as palavras de que se necessita; de outro, a palavra que permanece intocada. Trata-se da palavra como uma dimensão da realidade: a quarta, justamente. Trata-se do tempo, mas não só. O estranho e o misterioso, também.

No que concerne à perspectiva da sublimação, tomada como destino bem-sucedido da pulsão, parece-nos que ela não se ajusta à escrita de Clarice, a qual se constrói, ao contrário, sobre um certo fracasso. Ao final da conferência "Literatura de Vanguarda no Brasil", Clarice desabafou: "Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação³⁴²". Quem ousa escrever ao redor do impossível permanece sob a constante ameaça de ser tragado pelo abismo do real. Nesse cenário, é pela via do *sinthoma* que a escrita pode ser, de algum modo, sustentada. Sem garantia de continuação, entretanto. A desistência integra o horizonte. Clarice revela: "Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei³⁴³". Essa dúvida também foi externada pelo personagem Autor, que se pergunta: "Escrevo ou não escrevo? Saber desistir. Abandonar ou não abandonar – esta é muitas vezes a questão para um jogador. A arte de abandonar não é ensinada a ninguém³⁴⁴".

Quando o caminho da pulsão da escrita é pavimentado pela sublimação, a desistência não está em causa. Isso ocorre somente quando os buracos circundados pelo *sinthoma* permanecem ali, expostos. O risco da queda gera uma tensão permanente para quem escreve entre prosseguir e desistir. A pulsão da escrita pode ser, então, assombrada por uma outra pulsão, a do silêncio. Escrever ou silenciar, o que fazer diante da letra?

³⁴¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 10-11.

³⁴² LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p.110.

³⁴³ LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p.110.

³⁴⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.14.

A LETRA EM MOVIMENTO

A noção de letra é variável, ao longo da obra de Jacques Lacan. Juan Ritvo aponta sete sentidos diversos³⁴⁵. Já Cláudia Rego constata: "Lacan introduziu o temo 'letra' e este ganhou uma ampla aceitação na comunidade psicanalítica, sendo vagamente usado como sinônimo de inconsciente em geral, ou de ponto de fixação, de recalco primário, de significante-mestre (ou S1)", para, em seguida, questionar: "Mas será que foi isso que Lacan propôs?"³⁴⁶.

Destacamos duas acepções principais – letra como significante e letra como litoral –, passíveis de serem relacionadas a dois escritos, respectivamente: "A instância da letra no inconsciente" (1957) e "Lituraterra" (1971). Não nos esqueçamos de fazer referência a outro texto fundamental para o tema, aquele que abre os *Escritos*: "O seminário sobre 'A carta roubada'" (1957).

Em "A instância da letra no inconsciente", é sobretudo do significante que se trata, da letra tomada como significante. O título do ensaio, entretanto, não traz a expressão "a instância do significante", mas sim "a instância da letra". O próprio Lacan se manifesta a esse respeito, dizendo: "não é por acaso que eu intitulei um certo artigo, assim, um escrito pivô, eu não o intitulei 'A Instância do Significante no Inconsciente'; eu o intitulei 'A Instância da Letra'"³⁴⁷.

Trata-se ali de destacar a descoberta da psicanálise de que o inconsciente não se limita a ser sede de pulsões, apresentando uma estruturação linguageira. Como nota Ana Maria Netto Machado, "Lacan faz um esforço para afastar a psicanálise das marcas da biologia e da psicologia, que dominavam a cena, e, ao mesmo tempo, para enveredar por uma via nitidamente referenciada às ciências da linguagem"³⁴⁸.

O texto já nos fornece uma diretriz sobre a acepção do termo "letra": "Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente ao pé da letra. Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem"³⁴⁹. De pronto, sublinha-se o aspecto material da letra e sua relação ao discurso e à linguagem. Mais do que

³⁴⁵ Ver RITVO. O conceito de letra na obra de Lacan. In: ESCOLA LETRA FREUDIANA. *A prática da letra*, n.26, p.09-24.

³⁴⁶ REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan, p. 180.

³⁴⁷ LACAN apud MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.150.

³⁴⁸ MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.161.

³⁴⁹ LACAN. A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*, p.498.

se servir da instância discursiva, da letra, o sujeito serve a ela, aponta Lacan: “Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio³⁵⁰”.

Lacan destaca a descoberta freudiana da letra que opera no inconsciente, da letra que requer um modo específico de leitura.

Na Ciência dos sonhos, trata-se apenas em todas as páginas, daquilo a que chamamos a letra do discurso, em sua textura, seus empregos e sua imanência na matéria em causa.[...] O sonho é um rébus. E Freud trata de estipular que é preciso entendê-lo, como afirmei a princípio, ao pé da letra³⁵¹.

Segundo observação de Ana Maria Netto Machado, “o significante chega a Lacan pela linguística de Saussure, enquanto que a letra lhe chega diretamente de Freud³⁵²”. É ainda Machado quem aponta:

Em Freud, a letra não chega a ganhar o estatuto de um conceito, mas a importância que ele outorga aos aspectos formais e aos diversos sistemas de escrita, no sonho faz com que aquelas menções à letra propriamente dita tomem a importância que Lacan, por sua vez, soube reconhecer, extrair e desenvolver³⁵³.

Se Lacan, em diversos momentos, adverte para a distinção de letra e significante, em outros, ele os faz coincidir. A aproximação entre as duas noções faz-se presente nos textos e seminários iniciais, enquanto a distinção começa a ser sublinhada com mais frequência nos seminários e textos da década de 70. Ana Maria Machado situa o *Seminário 18* como um divisor de águas: “É no Seminário 18 que Lacan formula, em dado momento, uma diferença aparentemente radical entre as duas noções³⁵⁴”. Ali, o significante é localizado no registro simbólico, enquanto a escrita e a letra estariam no real.

Um exemplo de identificação das duas noções está no *Seminário 4*, onde lemos: “Não é perfeitamente exato, e eu me dei conta disso graças a uma coisa que eu vou revelar para vocês uma vez mais, como estamos cegos ao que está sob nossos olhos e que se chama o significante, a letra³⁵⁵”. Um exemplo de distinção pode ser extraído, justamente, do *Seminário 18*, mencionado por Machado: “Nada do que inscrevi, com ajuda de letras, a respeito das ‘formações do inconsciente’, a fim de recuperá-lo, a partir de como Freud as formula,

³⁵⁰ LACAN. A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*, p.498.

³⁵¹ LACAN. A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*, p.513.

³⁵² MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.150.

³⁵³ MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.150.

³⁵⁴ MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p. 159.

³⁵⁵ LACAN apud MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.152.

enunciados, ou, simplesmente, fatos de linguagem, nada permite confundir, como se tem feito, a letra com o significante³⁵⁶.

Entre a identificação pura e simples e a distinção peremptória, está a aproximação entre letra e significante no *Seminário 14*, onde podemos ler: “que nenhum significante, nem que ele seja reduzido à sua forma mínima, a que chamamos letra, poderá significar-se ele próprio³⁵⁷”. Tem-se, então, a letra tomada como redução do significante a sua forma mínima. “A letra é a essência do significante, sua forma mínima, seu suporte material e sua estrutura essencialmente localizada³⁵⁸”. Segundo Machado, “entre letra e significante, Lacan hesita, a primeira enraizada no scriptológico e o segundo fortemente ancorado na lógica linguageira³⁵⁹”.

No livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, podemos pensar a letra como a redução desse significante que é o nome próprio. Num processo contínuo, o sujeito se reduz a seu nome e, a seguir, reduz-se a suas iniciais: G.H. Ao mirar uma fotografia sua, a narradora busca seu próprio ser. Ela nos fala do silêncio e do mistério que vê em seus próprios olhos. Além do silêncio, havia

o resto - o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agorasei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. Além do mais a “psicologia” nunca me interessou, O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico³⁶⁰.

Há uma recusa da psicologia, de uma suposta lógica do psíquico. Interessa mais o mistério, o silêncio e aquilo que resta: as letras que apresentam o sujeito a si mesmo e ao mundo. A materialidade da letra se evidencia ali, visto que as iniciais G.H. emergem do couro das valises. Trata-se de uma marca mínima, traço que identifica um sujeito.

Em "O Seminário sobre 'A carta roubada'", publicado na revista *La Psychanalyse* nº2, em 1956, podemos colher algumas características da letra, aproximada da carta roubada. A equivocidade da palavra *lettre*, em francês, que pode significar tanto carta quanto letra, é fundamental para a leitura do texto, visto que Lacan opera com ela. A certa altura, ele

³⁵⁶LACAN apud MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.166.

³⁵⁷LACAN apud MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.165.

³⁵⁸LACAN apud MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.165.

³⁵⁹MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.151.

³⁶⁰LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.25.

distingue três sentidos possíveis: "de elemento tipográfico, de epístola ou daquilo que faz o letrado³⁶¹". Como nota Machado:

Lacan observa que a missiva circula e impõe seus efeitos sem que ninguém se imiscua no que ela de fato contém. A carta-letra-missiva se torna, nesse momento, a letra-caractere, pois seu sentido ou conteúdo não interessa em si mesmo. Ela opera como se nada contivesse. Ela não tem interior, ela é pura exterioridade, superfície. Seu conteúdo, apesar de estar ali, na superfície, permanece um enigma durante todo o conto, como o inconsciente³⁶².

Lacan evidencia "a singularidade da carta/letra, que, como indica o título, é o *verdadeiro sujeito* do conto: é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto *que lhe é próprio*³⁶³". Aqueles que a procuram como um objeto qualquer, ocupando de modo estático um lugar no espaço, são incapazes de aventar a existência de um percurso da carta/letra, o qual acaba por fazer deles meros espectadores. Os investigadores não conseguem alcançar seu objetivo: por as mãos na carta/letra, ou seja, manipulá-la, sendo antes por ela manipulados. Sobre eles, Lacan assim se pronuncia: "os sujeitos, tomados em sua intersubjetividade, que se alinham na fila – em outras palavras, nossos avestruzes, aos quais eis-nos de volta, e que, mais dóceis que carneiros, modelam seu próprio ser segundo o momento da cadeia significante que os está percorrendo³⁶⁴".

Queremos destacar esse atributo da letra de se deslocar da posição de assunto, objeto de uma busca, para a posição de sujeito, regente dessa mesma busca. Esse deslocamento é simultâneo a outro: aquele que faz com que os supostos sujeitos da busca, sejam lançados para a função de meros suportes de um texto que lhes escapa. Podemos pensar que "O seminário sobre A carta roubada", ao nos apresentar a letra/carta ocupando uma posição de sujeito, desvela uma inversão da relação sujeito-objeto. Mas podemos pensar também, sob outra perspectiva, que o modelo da relação sujeito-objeto, pela fixidez que supõe, não se adequa para a abordagem da letra, seja em psicanálise, seja em literatura³⁶⁵.

³⁶¹ LACAN. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*, p.27.

³⁶² MACHADO. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*, p.156.

³⁶³ LACAN. O seminário sobre "A carta roubada". In: LACAN. *Escritos*, p.33. Lembre-se a equivocidade do termo *sujet* em francês, que pode ser vertido em português ora como assunto ora como sujeito. Assim, no trecho "*la lettre qui – comme le titre indique – est le sujet véritable du conte*", convivem ao menos duas leituras, considerando que a carta/letra pode ser tomada como o assunto ou como o sujeito/personagem do conto. O tradutor para o português optou pelo termo "sujeito".

³⁶⁴ LACAN. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*, p.33.

³⁶⁵ É um pouco disso que está em questão quando Shoshana Felman cita um trecho de "Sobre o ensino da psicanálise nas universidades", em que Freud pondera: "será suficiente que ele [o estudante] aprenda alguma coisa sobre psicanálise e alguma coisa a partir da psicanálise". Ela comenta: "Aprender algo a partir da psicanálise é uma coisa muito diferente de aprender algo sobre ela: isso significa que a psicanálise é, não um simples objeto do ensino, mas seu sujeito". FELMAN. *Psychoanalysis and education*. In: _____. *Jacques Lacan and the adventure of insight*, p.74.

Pensando a letra na vertente do significante, Lacan evidencia sua relação com o par ausência/presença:

Pois o significante é unidade por ser único, não sendo, por natureza, senão símbolo de uma ausência. E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar ou não estar em algum lugar, mas sim, que diferentemente deles, ela estará e não estará onde estiver, onde quer que vá³⁶⁶.

Trata-se de ausência e presença, não como elementos de uma oposição em que ora há ausência e ora há presença, e sim como elementos de uma síntese paradoxal. Não há uma relação dialética entre ausência e presença, na configuração da letra. Em seu movimento, a letra/carta aparece e desaparece. Mas, mesmo quando aparece, ela traz a ausência em seu cerne; e, quando desaparece, opera como se presente estivesse. Esse modo de ser em que é possível estar e não estar, ao mesmo tempo, em algum lugar, remete-nos ao ser da literatura de que nos fala Maurice Blanchot. Segundo ele, no âmago da literatura, há "um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar³⁶⁷".

Tem-se o reconhecimento de que ausência e presença possam estar juntas, de que o negativo pode não se opor ao positivo, mas ser sua parte constitutiva. Esse reconhecimento parece ser indispensável para se captar o que está em jogo, tanto na psicanálise quanto na literatura. Shoshana Felman destaca que a leitura realizada por Lacan do conto "A carta roubada" é subversiva não só do modelo tradicional de leitura psicanalítica, mas também da tradição da crítica literária. Segundo ela:

A história da leitura nos acostumou à suposição – em geral, não questionada – de que ler é encontrar sentido, de que a interpretação pode se debruçar apenas sobre o que tem sentido. A análise feita por Lacan do significante descortina uma suposição radicalmente nova, uma suposição que é uma consequência perspicaz, tanto metodológica quanto lógica, da descoberta de Freud: que o que *pode* ser lido (e talvez o que *devesse* ser lido) é não só significado, mas a falta de significado; que a significação reside não só na consciência, mas, especificamente, em sua interrupção; que o significante pode ser analisado em seus efeitos sem que seu significado seja conhecido; que a falta de sentido – a descontinuidade no entendimento consciente – pode e deve ser interpretado como tal, sem necessariamente ser transformada em sentido³⁶⁸.

³⁶⁶ LACAN. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*, p.27.

³⁶⁷ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.350.

³⁶⁸ FELMAN. The case of Poe. In: _____. *Jacques Lacan and the adventure of insight*, p.45.

Desde sempre rasurada

Em “Lituraterra”, Lacan apresenta sua concepção da literatura, tal como praticada por James Joyce, em que a dimensão do gozo com a linguagem assume o primeiro plano, em detrimento do sentido. O ponto de partida é o deslizamento efetuado por Joyce de *letter* (letra/carta) para *litter* (lixo). O termo “lituraterra” apresenta uma semelhança fonética com a palavra literatura e carrega duas palavras justapostas: litura e terra.

“Litura”, segundo o Caldas Aulete, é "o que está apagado numa escritura; o que se riscou ou raspou num escrito e que por isso não ficou legível"³⁶⁹. Ao destacar a litura presente na literatura, Lacan chama a atenção para o processo da escrita e, também, para o que ali não se dá a ler, o ilegível. Trata-se da letra tomada em sua materialidade, que resiste à leitura. Apropriando-se do deslizamento joyciano da letra ao lixo, Lacan afirma: "*Litura* pura é o literal"³⁷⁰.

A letra não é o significante nem tem relação de primazia sobre ele, aponta Lacan. Cabe à letra desenhar a borda no furo do saber, função comandada desde o inconsciente e marcada pelo gozo. O literal é também litoral, fronteira entre campos heterogêneos. A letra se situa entre o real e o simbólico, entre a presença e a ausência, entre o saber e o gozo.

Retornando de uma viagem ao Japão, Lacan avista, por entre-as-nuvens, o escoamento das águas na planície siberiana. Ele destaca aí dois tempos: o do traço e o do seu apagamento. O fenômeno da natureza é tomado por Lacan como análogo à escrita literária e à escrita constitutiva do sujeito. "O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos"³⁷¹. Por um lado, o apagamento do traço é sua rasura, mas por outro, a rasura é "rasura de traço algum que seja anterior". O traço é desde sempre rasurado e o traço primário, para sempre perdido.

Dois tempos para que a escrita se produza, dois tempos para que a escrita possa ser lida. Foi somente no retorno de sua viagem, após o contato com a arte japonesa da caligrafia, que Lacan foi capaz de ler as marcas do escoamento das águas. A partir dessa experiência, ele propõe que "é pelo mesmo efeito que a escrita é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A

³⁶⁹ LITURA. In: *Dicionário Caldas Aulete on line*. <http://www.aulete.com.br/litura>.

³⁷⁰ LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.21.

³⁷¹ LACAN. Lituraterra. In: *Outros escritos*, p.21.

escrita não decalca este último, mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala³⁷²". Com isso, Lacan destaca que a escrita produz efeitos no real, sulcando o significado, a partir de rupturas no semblante que fazem chover o que se encontrava em suspensão. Trata-se de uma escrita que não se limita a repetir e alinhar significantes, colocando em cena os efeitos da língua sobre o sujeito falante e aquilo que daí se produz com o significante.

Cláudia Rego explica:

Lacan toma as nuvens (a aparência por excelência, e não por acaso o principal símbolo taoísta) como o semblante, o sistema significante. Quando há ruptura no sistema significante, isto é, quando as nuvens se rompem, algo cai: a chuva ou a letra. O significante se precipita das nuvens numa chuva de letras, matéria que estava nelas contida. A chuva sulca a terra, fazendo a escritura. Temos aqui então que a ruptura do semblante produz a letra, que por sua vez produz gozo, gozo este definido como aquele momento no qual não digo nada³⁷³.

A propósito do gozo produzido quando se diz nada, pensamos tratar-se dele, quando Ângela, em *Um sopro de vida*, revela:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia³⁷⁴.

Gozo da lalação. Falar ou escrever em uma língua que nem o imperador da China entende, só um cachorro. Insinua-se, ainda, a sobrevivência de um sentido oculto. A repetição de algumas palavras e os sinais gráficos, como a vírgula, o ponto final e o ponto de interrogação, sugerem um texto oculto em que figuram perguntas e respostas. Eventualmente, fica-se tentado a decifrar ou a atribuir um sentido, ali onde ele escapa ou nunca esteve. Ler de traz para frente, trocar algumas letras por outras, eliminar algumas letras: várias podem ser as estratégias para tentar contornar o gozo, por vezes insuportável, que se apresenta com a ruptura do semblante da língua. Diante da letra que é resto, litura, que fazer?

A narradora de *Água viva* nos diz: "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 it³⁷⁵". Simptar, Amptala. Nomes que pertencem a língua nenhuma, mas que se evocam para nomear o Deus,

³⁷² LACAN. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*, p.22.

³⁷³ REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan, p.37.

³⁷⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.60-61.

³⁷⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 45.

para se nomear o eu. Com mais uma letra e um plural, pode-se passar do eu ao Deus. Em torno de uma mesma letra, "p", ou de uma mesma constelação de letras, "mpt", surgem Simptar e Amptala, provenientes, talvez, de uma língua primordial, língua it. O Deus e o eu comungando outras letras, numa língua outra.

Há uma letra no meio do caminho, uma letra no meio da palavra. A letra é "p" e ela nos faz lembrar um artigo de Lucia Castello Branco, intitulado "Palavra em ponto de p", em que o ponto de *p* é justamente o ponto de letra, o ponto em que não se trata mais do sentido, mas da materialidade da linguagem. Ela observa:

Podemos pensar nesse ponto de irredutibilidade do signo, seu ponto de insignificância (ponto: 'o que não tem dimensão alguma'), como seu ponto de letra, como o ponto de *p* da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda significação escoia (como no 'umbigo do sonho'), convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga³⁷⁶.

Ainda no referido artigo, Castello Branco aponta para a intimidade de poetas e de psicóticos com a palavra em ponto de *p*. Intimidade com "esse processo 'coisal' da redução da palavra a seu ponto de materialidade, à própria materialidade da letra³⁷⁷". Para renomear as coisas, para reinventar a cada vez a linguagem, é preciso desacostumar as palavras, como dizia Manoel de Barros. É preciso tocar a palavra em seu ponto de letra, tomá-la como traço tentando se inscrever, como linha a costurar uma borda ao redor do furo que não se deixa cobrir.

Se a palavra não se confunde com a coisa, pode ser tomada, ela mesma, como uma coisa. Uma coisa que está às voltas com A Coisa ou *Das Ding* de que nos falam Freud e Lacan. É por não terem acesso à Coisa que os seres humanos se valem dessas coisas conhecidas como palavras, é também pelo mesmo motivo que eles desejam. Como observa Bernard Baas, "a Coisa é a pura falta, isto é, a falta de nada. Ora, todo desejo procede da Coisa, dado que todo desejo procede da falta. Assim, a Coisa é efetivamente o que indica sua etimologia latina, a causa; ela é a causa do desejo³⁷⁸".

Retomemos "Lituraterra", onde Lacan se pergunta:

Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante? É essa a pergunta que só se propõe pela

³⁷⁶CASTELLO BRANCO. Palavra em ponto de *p*. In: _____. *Os absolutamente sós*: Llansol, A letra, Lacan, p.27-28.

³⁷⁷CASTELLO BRANCO. Palavra em ponto de *p*. In: _____. *Os absolutamente sós*: Llansol, A letra, Lacan, p.22.

³⁷⁸BAAS. *O desejo puro*, p.126.

chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral: e portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada senão a quebra, que somente um discurso pode produzir, com efeito de produção³⁷⁹.

A referência feita por Lacan à literatura de vanguarda nos remete à conferência de Clarice Lispector, intitulada, justamente, "Literatura de Vanguarda no Brasil". Ali ela caracteriza a vanguarda como experimentação, como instrumento avançado de pesquisa³⁸⁰. Podemos aproximar a concepção de Lacan e de Clarice, na medida em que, para ambos, a literatura de vanguarda tem a ver com uma ruptura: ruptura com o semblante, segundo o psicanalista; ruptura com o modo de ver acostumado, segundo a escritora.

Mais adiante, em seu ensaio, Lacan observa: "Para lituraterrar, eu mesmo, assinalo que não fiz no ravinamento que o põe em imagem nenhuma metáfora. A escritura é esse próprio ravinamento". Não "como se fosse", mas, simplesmente, "é". A escrita é ravinamento, sulcagem no solo do real, sulcagem produzida pela precipitação da matéria em suspensão nas nuvens de significantes.

³⁷⁹ LACAN. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*, p.23.

³⁸⁰ Conf. LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p.97-99.

PULSANDO AMBIGUIDADE

Em *A pulsão e seus destinos*, Freud inicia com um parágrafo atinente à filosofia da ciência ou à teoria do conhecimento, em que ele aponta as incertezas que permeiam o fazer científico. O prólogo se justifica, tendo em vista que o tema a ser tratado, o conceito de pulsão³⁸¹, faz parte dessa categoria de conceitos fundamentais, marcados por certa obscuridade, nos momentos iniciais da elaboração teórica. Freud propõe, então, que se tente apreender esse conceito sob perspectivas diversas, a começar da fisiologia com seu conceito de estímulo e seu esquema do arco reflexo. A pulsão pode ser considerada como um estímulo psíquico, diz Freud, ressaltando-se que nem todo estímulo psíquico tem origem pulsional. A pulsão é um estímulo psíquico endógeno, mas há também estímulos psíquicos exógenos. Além de provir do interior do organismo, a pulsão atua como uma força constante. Isso faz toda a diferença, no que tange à reação a ela. Se, diante de um estímulo externo, a fuga é uma possibilidade, em meio ao estímulo pulsional, o organismo não tem como fugir e se encontra tomado por uma “necessidade”, a ser atendida por meio da “satisfação”. Segundo Freud, a satisfação “pode ser alcançada por meio de uma modificação pertinente (adequada) da fonte interior de estímulo³⁸²”.

Esse modelo descritivo da pulsão tem como premissa a ideia de que cabe ao sistema nervoso e ao aparelho psíquico a função de “dominar os estímulos”. Freud chega mesmo a propor que “o sistema nervoso é um aparelho ao qual coube a função de eliminar os estímulos que lhe chegam, de reduzi-los ao mais baixo nível, um aparelho que, se fosse possível, gostaria de manter-se verdadeiramente livre de estímulos³⁸³”. Isso decorre do pressuposto de que o aumento de estímulo gera desprazer, enquanto a sua diminuição causa prazer.

Sob a perspectiva da biologia, a pulsão é um conceito fronteiro entre o somático e o psíquico, figurando como o representante psíquico de estímulos provenientes do interior

³⁸¹FREUD. *A pulsão e seus destinos*, p. 18-19. O termo “pulsão” constitui tradução da palavra alemã *Trieb*, utilizada por Freud. Na versão brasileira da edição inglesa das Obras completas de Freud, onde estava *Trieb*, aparece “instinto”. Apesar disso, “pulsão” prevaleceu entre a comunidade psicanalítica brasileira como opção mais adequada de tradução. A favor do termo “pulsão”, ver o artigo *Sobre a tradução de Trieb*, de Pedro Heliodoro Tavares, em *As pulsões e seus destinos*. Em defesa do termo “instinto”, ver *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*, de Paulo César de Souza.

³⁸² FREUD. *As pulsões e seus destinos*. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.54. Adaptaram-se as citações dessa edição. Onde consta instinto, lemos pulsão.

³⁸³ FREUD. *As pulsões e seus destinos*. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.55.

do corpo. A pulsão constitui “uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo³⁸⁴”.

Após focar o conceito de pulsão, sob perspectivas diversas, Freud passa a tratar de seus elementos, quais sejam: impulso, meta, objeto e fonte. O impulso é a própria essência da pulsão, seu elemento motor. Segundo Freud, “toda pulsão é uma porção de atividade; quando se fala, desleixadamente, de pulsões passivas, não se quer dizer outra coisa senão pulsões com meta passiva³⁸⁵”. Essa proposição é importante para nossa pesquisa, na medida em que aponta para a relação entre atividade e passividade, no âmbito da pulsão. Freud é peremptório: a pulsão é atividade. Se a passividade aparece, é apenas como meta da atividade. Como exemplo, pensamos no caso da pulsão masoquista, que busca satisfação em um estado de passividade frente ao outro sádico. A atividade pulsional consiste em buscar colocar-se nesse estado de passividade, em envidar esforços para alcançá-lo.

Em "Dois verbetes de enciclopédia", no tópico dedicado à sublimação, Freud propõe que a pulsão pode ser decomposta em outras pulsões, cada uma delas com seus respectivos objeto e objetivo. O objetivo (ou meta) "é sempre a descarga pela satisfação, mas é capaz de ser mudado da atividade para a passividade³⁸⁶". Assim, nessa passagem, Freud reitera que a questão da atividade-passividade liga-se diretamente à satisfação, à meta da pulsão, e não a seu objeto.

A questão da relação da pulsão com o par atividade-passividade não é simples. Se, por um lado, a pulsão envolve sempre uma atividade em busca de satisfação, por outro, a pulsão afeta o sujeito, gerando um impacto sobre ele, um *páthos*. Como as duas faces de uma moeda, atividade e passividade integram a pulsão. E, aqui, não nos referimos apenas às pulsões com meta passiva, lembradas por Freud, mas a todas as pulsões, mesmo aquelas com meta ativa. Recorrendo a um exemplo análogo ao anterior, pensemos na pulsão sádica que encontra satisfação em impingir sofrimento ao outro. Mesmo nesse caso, o sujeito não deixa de experimentar o impacto da pulsão, de ser afetado por ela. Ao lado da atividade na busca da satisfação, há a passividade de ser atravessado pela pulsão.

Enquanto a meta da pulsão é sempre a satisfação, seu objeto tem como marca a variabilidade. Não há relação necessária entre a pulsão e o objeto: a mesma pulsão pode

³⁸⁴ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.57.

³⁸⁵ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.57.

³⁸⁶ FREUD. Dois verbetes de enciclopédia. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVIII, p.272.

encontrar satisfação com outros objetos. É o que garante uma margem de liberdade ao sujeito: se ele não pode fugir da pulsão, ele pode desenvolver estratégias para lidar com ela, construir um saber fazer aí com isso que não cessa de exigir satisfação.

Sobre o estabelecimento de uma eventual tipologia das pulsões, Freud reconhece haver, nesse ponto, uma dose de arbitrariedade. Assim, a depender do contexto, poderíamos falar em “uma pulsão do jogo, uma pulsão de destruição ou uma pulsão social³⁸⁷”. Mas essas pulsões especializadas, propõe Freud, podem ser remetidas a dois grupos de pulsões primordiais: as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais. Essa divisão, entretanto, constitui uma hipótese provisória, não passando de “uma construção auxiliar”, a “ser mantida apenas enquanto se revelar útil³⁸⁸”. Sabemos que, de fato, Freud irá abandonar essa divisão inicial e substituí-la por outra: a divisão entre pulsões de vida e pulsão de morte. O que se conserva é a ideia de que a diversidade pulsional pode ser reconduzida a uma dualidade originária.

No que concerne aos destinos da pulsão, Freud pondera que a investigação deve se restringir às pulsões sexuais e propõe quatro possibilidades: a) reversão no contrário; b) voltar-se contra a própria pessoa; c) repressão; d) sublimação. O primeiro dos destinos apontados subdivide-se “em dois processos distintos, a conversão da atividade em passividade e a inversão de conteúdo³⁸⁹”. Como exemplos da conversão da atividade em passividade, estão os pares sadismo-masochismo e voyeurismo-exibicionismo. O tema da pulsão, a cena em que ela encontra satisfação, permanece o mesmo, em ambos os polos de cada par. O que varia é o objetivo na cena. Segundo Freud, “substitui-se a meta ativa: atormentar, olhar, pela passiva: ser atormentado, ser olhado³⁹⁰”.

Ao descrever a passagem do sadismo ao masochismo, Freud elenca três momentos: no primeiro, o sujeito pratica violência tendo outra pessoa como objeto; no segundo, esse objeto é abandonado e substituído pelo próprio sujeito, havendo a mutação da meta pulsional ativa em passiva; e, no terceiro e último momento, busca-se novamente outra pessoa como objeto, não mais para sofrer a violência, mas para praticá-la sobre o sujeito. Destaquemos o segundo momento, quando o sujeito acumula os dois papéis, o de agente e o

³⁸⁷ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.60.

³⁸⁸ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.61.

³⁸⁹ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.64.

³⁹⁰ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.65.

de paciente da violência. Freud dá como exemplo a pulsão sádica, na neurose obsessiva, quando “a ânsia de atormentar se torna tormento de si mesmo, castigo de si, e não masoquismo”. Vale dizer, “o verbo ativo não se transforma no passivo, mas num médio reflexivo³⁹¹”. Sobre o verbo médio reflexivo, podemos dizer que ele não está nem na atividade, nem na passividade, estando em ambas ao mesmo tempo. É de se observar que nem sempre a passagem se completa, havendo casos em que a mutação permanece indefinidamente, no segundo momento. E, mesmo nos casos em que o terceiro momento é alcançado, a transformação da atividade em passividade “não se realiza jamais em toda a extensão do movimento pulsional”. Como nota Freud, “a velha orientação ativa da pulsão continua, em certa medida, ao lado da nova, passiva, mesmo quando o processo de mudança pulsional foi muito grande³⁹²”. Como metáfora dessa proposição, Freud evoca as ondas de erupção de lava de um vulcão, que se apresentam inicialmente como sucessivas e, depois, como simultâneas. A primeira onda, ativa, não se extingue após o surgimento da segunda, transformada em passiva, havendo, assim, uma convivência de atividade e passividade. Para se referir a essa situação, Freud busca um termo introduzido pelo psiquiatra suíço Paul Eugen Bleuler: ambivalência³⁹³.

Segundo Freud, "considerando-se os motivos que se opõem a que as pulsões sigam diretamente seu curso, podemos apresentar os seus destinos também como modalidades de defesa contra as pulsões³⁹⁴". Assim, destaca-se um conflito que habita a própria pulsão, sem referência a uma outra pulsão que lhe seria oposta. Ao tomar um de seus possíveis destinos, a pulsão se defende de si mesma, como se nela estivessem imbricadas ação e reação.

Sobre essa autodefesa da pulsão, Ram Mandil questiona: “Como pode a pulsão, cujo alvo é a satisfação ser obrigada a defender-se? Do que é que se defende a pulsão, ou ainda, o que é que na pulsão está em posição de defesa?³⁹⁵”. Não há resposta imediata.

³⁹¹ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.66.

³⁹² FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.69.

³⁹³ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.70. Podemos perguntar se a ambivalência que Freud localiza na pulsão não alcança também a postura teórica de Freud frente a ela, ora destacando seu aspecto orgânico, biológico, ora privilegiando seu aspecto psíquico, cultural. Podemos também perguntar em que medida essa ambivalência, ou ambiguidade, presente no texto de Freud, contribui tanto para seu reconhecido valor literário, quanto para sua importância teórica. A abertura do sentido ali presente possibilita que várias correntes teóricas, mesmo opostas, encontrem no texto freudiano seus fundamentos.

³⁹⁴ FREUD. As pulsões e seus destinos. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p.64.

³⁹⁵ MANDIL. *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n'A ética da psicanálise* de J. Lacan, p.38.

Todavia, essas perguntas apontam para “o caráter conflituoso e mesmo paradoxal do que está em questão na pulsão. O prazer e o desprazer podem estar envolvidos no destino pulsional, sem que um exclua a presença do outro³⁹⁶”.

Cabe, então, perguntar: haverá alguma relação entre a ambivalência da pulsão, apontada por Freud, a ambivalência que constitui o homem, e a ambiguidade da literatura, destacada por Blanchot, a ambiguidade que constitui a coisa literária? Será mera coincidência que, tanto no ser do homem quanto no ser da literatura, a ideia trazida pelo prefixo "ambi-" esteja presente? "Ambi-", querendo dizer as duas coisas ao mesmo tempo, não isso ou aquilo, mas sim, isso e aquilo, onde isso e aquilo se apresentam como coisas contrárias e que se excluíam sob o princípio da não contradição. "Ambi-", apontando para isso que do homem escapa à lógica, e que pode encontrar abrigo na literatura.

Para Blanchot, “a literatura é a linguagem que se faz ambiguidade³⁹⁷”. Na verdade, a ambiguidade está também na linguagem corrente, assim como está no mundo. “Por que há ambiguidade no mundo? A ambiguidade é sua própria resposta. Só respondemos a ela encontrando-a na ambiguidade da resposta, e a resposta ambígua é uma questão a respeito da ambiguidade³⁹⁸”. Mas a língua cotidiana, sendo marcada pelo mal-entendido, procura restringi-lo. Já na literatura, a ambiguidade está entregue a si mesma. E não se trata apenas “de cada momento da linguagem poder se tornar ambíguo e dizer coisa diversa do que diz” -- o que se passa é mais amplo, observa Blanchot:

O sentido geral da linguagem é incerto, não sabemos se ela expressa ou representa, se é uma coisa ou se a significa; se está ali para ser esquecida ou se se faz esquecer apenas para ser vista; se é transparente por causa do pouco sentido do que diz ou clara pela exatidão com que o diz, obscura porque diz demais, opaca porque nada diz. A ambiguidade está em toda parte³⁹⁹.

Essa disseminação incessante da ambiguidade não impede que se identifique uma ambiguidade última, à qual podem ser remetidas todas as demais. Ambiguidade “cujo estranho efeito é atrair a literatura para um ponto instável em que ela pode mudar, indiferentemente, de sentido e de sinal⁴⁰⁰”. Blanchot prossegue:

Essa última vicissitude mantém a obra em suspenso, de tal maneira que esta pode, à vontade, tomar um valor positivo ou um valor negativo e, como se

³⁹⁶ MANDIL. *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n'A ética da psicanálise* de J. Lacan, p.38.

³⁹⁷ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.348.

³⁹⁸ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.348.

³⁹⁹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.349.

⁴⁰⁰ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p. 349.

girasse invisivelmente em torno de um eixo invisível, entrar no dia das afirmações ou na contraluz das negações, sem que o estilo, o gênero, o tema, possam sofrer com essa transformação radical⁴⁰¹.

Se Clarice é atraída pelo *atrás do pensamento*⁴⁰², Blanchot se ocupa do atrás da palavra, do atrás da linguagem. Ele busca explicar a ambiguidade última da literatura, por uma força cuja particularidade seria justamente impedir uma fixação do sentido, fixação essa que representaria a distensão do conflito gerado pela palavra, e, portanto, o fim da literatura. Assim, apresentam-se as seguintes perguntas:

Existiria, oculta na intimidade da palavra, uma força amiga e inimiga, uma arma feita para construir e destruir, que agiria por trás da significação, e não sobre a significação? Deveríamos supor um sentido do sentido das palavras que, ao determiná-lo, envolveria essa determinação como uma indeterminação ambígua em instância entre o sim e o não?⁴⁰³

O que seria essa força, esse sentido do sentido das palavras? Sobre isso nós nos interrogamos longamente, afirma Blanchot, para, em seguida, situar aí a vida, a morte e a liberdade. A força essencial da literatura “é *essa vida que carrega a morte e nela se mantém*, a morte, o prodigioso trabalho do negativo, ou ainda a liberdade, pelo trabalho de quem a existência é destacada dela mesma e tornada significativa⁴⁰⁴”. Nesse ponto em que se evidencia a força essencial da literatura, vida e morte estão imbricadas. E a morte está ali não só como limite da vida, mas como o que a torna possível a partir de um fundo de negatividade, produzido pela liberdade.

Em *La folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman também nos fala da coisa literária como ambiguidade essencial do texto, como resistência à interpretação. Essa peculiaridade é compartilhada entre a literatura e a loucura, cuja relação é investigada por Felman:

A loucura, em outros termos (como a coisa literária), não consiste nem em *sentido* nem em *sem-sentido*; ela não é um significado último, tão faltante ou disseminado quanto se possa imaginá-lo. Nem mesmo um significante último que resiste à decifração exaustiva, mas um tipo de *ritmo* imprevisível, incalculável, inarticulável, mas marcadamente narrável, através do relato do deslizamento de uma leitura *entre* o cheio-demais-de-sentido e o vazio-demais-de-sentido. Toda leitura é um relato ritmado pela retórica daquilo

⁴⁰¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.349.

⁴⁰² “*Atrás do pensamento: monólogo com a vida*” foi o título da primeira versão do manuscrito que viria a dar origem a *Água viva*. A expressão permaneceu em algumas passagens ao longo da obra, como, por exemplo, nesta: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.” (*Água viva*, p. 13).

⁴⁰³ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.350.

⁴⁰⁴ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.350.

que ela falha em dizer sobre sua relação ao texto e à loucura do texto. [...] Quanto mais um texto é “louco” - tanto mais, em outros termos, ele resiste à interpretação -, tanto mais são os modos específicos de sua resistência mesma à leitura que constituem seu “assunto”, e sua literariedade. O que a coisa literária, em cada texto, conta é, precisamente, *a especificidade mesma de sua resistência a nossa leitura*⁴⁰⁵.

Pulsão e desejo

Qual a relação entre pulsão e desejo? Como se situa a escrita entre a pulsão e o desejo⁴⁰⁶? Essas perguntas surgiram ao longo da pesquisa, visto que, partindo do objetivo de investigar a noção de pulsão da escrita, deparamos, em alguns textos de Clarice Lispector, com a referência ao desejo de escrever. Podemos ler ali a pulsão da escrita? Se não há simples equivalência, como articular esse desejo de escrever à pulsão da escrita? O termo pulsão faz parte do jargão psicanalítico, não tendo sido extraído da língua cotidiana, como é o caso do termo alemão *Trieb*. Já a palavra desejo, além de constituir pedra fundamental da psicanálise, integra a linguagem cotidiana. Daí, decorre ser mais provável encontrar, em um texto literário, alusão ao desejo de escrever e não à pulsão de escrever, ou à pulsão da escrita. Vale dizer, tem-se uma questão afeta ao repertório vocabular do escritor.

Desejo e pulsão constituem conceitos distintos na psicanálise, mas que podem ser articulados de modos diversos, a depender do contexto. Por vezes, chega-se ao deslizamento de um a outro conceito, podendo sugerir, senão a indistinção, ao menos, a interseção.

Numa reformulação da frase fundamental do *Gênesis*, podemos dizer, em relação à psicanálise, que: no princípio, era o desejo. O princípio, aí, refere-se tanto ao sujeito, quanto à própria psicanálise, na medida em que o desejo é fundante de ambos. Ao criar a psicanálise, Freud faz do desejo a chave para a explicação de fenômenos psíquicos diversos, desde os sonhos, passando pelos chistes e lapsos de linguagem, até os sintomas. Além disso, ao descrever o processo de constituição do aparelho psíquico, Freud refere-se ao desejo e seu papel de instituir trilhas de circulação da energia em busca de satisfação. Numa releitura dos textos iniciais de Freud, como os *Estudos sobre a histeria*, o *Projeto para uma Psicologia* e até mesmo *A Interpretação dos sonhos*, podemos perceber que aquilo que ali se nomeia como "desejo", em alguns momentos, seria lido posteriormente como "pulsão". Nesse sentido, Ana

⁴⁰⁵ FELMAN. *La folie et la chose littéraire*, p. 349-350.

⁴⁰⁶ Uma proposta de distinção entre desejo de escrever e pulsão de escrever foi apresentada por Philippe Willemart em *Universo da Criação Literária*, p.86-95.

Maria Rudge observa: "O 'desejo' do sistema psi primitivo também é, na verdade, o germe do desejo, não merecendo, tal como é descrito, a denominação de desejo, já que é apenas presentificação imediata da situação de satisfação e descarga⁴⁰⁷". Em uma das definições de desejo oferecidas por Freud, em *A interpretação dos sonhos*, lemos: "A uma corrente [Strömung] dessa índole produzida dentro do aparato, que começa com o desprazer e aponta para o prazer, chamamos desejo, e afirmamos que somente um desejo, e nenhuma outra coisa, é capaz de colocar o aparato em movimento⁴⁰⁸". Trata-se de uma definição em que se percebe um viés biofísico presente em vários textos de Freud. Numa outra passagem da mesma obra, deparamos com a seguinte descrição: "Um impulso dessa índole é o que chamamos desejo [Wunsch]; o reaparecimento da percepção é a realização de desejo, e o caminho mais curto a essa realização, é o que conduz desde a excitação produzida pela necessidade até o investimento pleno da percepção⁴⁰⁹". Tem-se, então, uma corrente ou um impulso em busca de satisfação, colocando o aparato psíquico em movimento. Essa não seria uma descrição válida para a pulsão?

Tendo em vista que, nos primórdios do sistema psi, não há pensamento como intervalo entre o impulso e a busca de descarga, ainda não há que se falar em princípio de prazer e tampouco em princípio de realidade. Nesse estágio, o objetivo visado pelo desejo é vivido como uma imposição sem alternativa e que deve ser alcançado a qualquer preço, inclusive o da alucinação. Trata-se de repetir a percepção ligada à experiência anterior de satisfação. Em meio a esse contexto, Rudge pondera: "seria mais próprio, então, chamar a esta força que restabelece automaticamente a situação de satisfação de 'pulsão', conceito ainda não delimitado por Freud nessa época⁴¹⁰".

Há também uma questão atinente ao vocabulário usado por Freud. Aquilo que lemos como "desejo", na edição brasileira da obra freudiana, parte de termos distintos no alemão. Ao destacar o papel central do desejo na teoria e na prática psicanalíticas, Garcia-Roza pondera: "o que primeiro exige um esclarecimento é o próprio termo empregado por Freud: *Wunsch*, algumas vezes substituído por *Begierde* ou ainda por *Lust*. Mesmo em alemão esses termos estão longe de terem o mesmo significado⁴¹¹".

No momento atual da psicanálise, não parece sustentável que pulsão e desejo refiram-se à mesma coisa. Entretanto, trata-se de conceitos passíveis de serem articulados e,

⁴⁰⁷ RUDGE. *Pulsão e linguagem*: esboço de uma concepção psicanalítica do ato, p.21.

⁴⁰⁸ FREUD Apud GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia freudiana 2*, p.184.

⁴⁰⁹ FREUD Apud GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia freudiana 2*, p.184.

⁴¹⁰ RUDGE. *Pulsão e linguagem*: esboço de uma concepção psicanalítica do ato, p.21.

⁴¹¹ GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia freudiana 2*, p.181.

por vezes, apresentarem uma zona de interseção. Tomemos, por exemplo, a sublimação, que nos é apresentada por Freud como um dos destinos da pulsão. Pois bem, não é raro encontrar a referência à sublimação de um desejo, fazendo surgir a questão: esse desejo que foi sublimado é a própria pulsão sublimada, ou não?

Em "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância", encontramos um exemplo da oscilação entre os termos pulsão e desejo, sugerindo uma indistinção. Freud propõe ali a sublimação da pulsão sexual como fonte da incrível capacidade criativa de Leonardo. O termo pulsão e seus derivados predominam ao longo do texto. Entretanto, em pelo menos dois momentos, há um deslizamento da pulsão sexual para o desejo sexual na origem da criação:

Achamos justo, no entanto, procurar nele [Leonardo] também as forças emocionais que impulsionam outros homens imperativamente à prática do ato sexual; pois não podemos imaginar a vida mental de nenhum ser humano sem que tivesse havido em sua formação o **desejo sexual** em seu sentido mais amplo – libido – mesmo que tal desejo se tivesse afastado de sua finalidade original, ou fosse refreado, e não chegasse a exercer-se⁴¹².

Gostaríamos enormemente de descrever o modo pelo qual a atividade artística se origina nas pulsões primitivas da mente, se não fosse aqui, justamente, que falham nossas capacidades. Devemos contentar-nos em enfatizar o fato de que dificilmente se pode duvidar – de que a criação do artista proporciona, também uma válvula de escape para seu **desejo sexual**⁴¹³.

Também no texto de Clarice Lispector, podemos encontrar fios de enlaçamento entre desejo e pulsão, como nesta passagem:

Fico alegre quando sinto fome, tendo é claro o que comer. Só para ter uma finalidade imediata. Quando sinto fome, tenho uma razão de viver. Ou então quero que minha vida se justifique pelo intenso desejo de viver. O que me sustenta é a necessidade. A necessidade me faz criar um futuro. Porque o desejo é algo primitivo, grave e que impulsiona⁴¹⁴.

A fome como necessidade biológica pode oferecer razão para viver. Mas a satisfação, como sempre, é provisória e recorre-se, então, ao desejo de viver como possibilidade de justificativa para a vida. O desejo nos é apresentado como uma necessidade, não mais imediata tal qual a fome, mas propulsora da criação de um futuro. Se, por um lado, o desejo é algo primitivo e que impulsiona - uma pulsão? -, por outro, o desejo torna possível

⁴¹² FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: FREUD. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.108 (destaquei).

⁴¹³ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: FREUD. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.137 (destaquei).

⁴¹⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.147.

transformar a necessidade em criação. Ali, onde nenhuma mediação era possível, surge um intervalo, um vazio, entre necessidade e satisfação.

Bernard Baas nos oferece uma formulação da articulação entre desejo e pulsão, sob a perspectiva da sublimação. Segundo ele:

A sublimação diz respeito a alguma coisa que está situada, topologicamente, além da ordem simbólico-associativa imposta pelo recalque, isto é, além da cadeia significante onde articula-se o desejo. É, com efeito, na e pela alienação significante que um objeto vem a ser desejado. Mas o desejo, assim articulado, necessariamente na rede simbólica dos significantes, procede fundamentalmente da pulsão, dado que esta pulsão, surge além do simbólico, ou seja do que Lacan de início chamou a Coisa⁴¹⁵.

Vale dizer, a pulsão está na origem do desejo, mas não se identifica com ele. Enquanto o desejo situa-se na rede simbólica de significantes, a pulsão tem sua origem além (ou aquém) dela, no vazio, no furo, que pode ser associado a *Das Ding*, à Coisa, algo situado no campo do real tal como concebido por Lacan. Apesar de reconhecer que a sublimação extrapola o desejo, na medida em que alcança o real da pulsão, Baas faz referência a um desejo sublimado. Eis o fragmento:

o desejo sublimado, à medida que ele distingue-se do desejo do objeto, isto é, do desejo articulado a um objeto através das vias simbólicas-associativas que impõe o recalque (epitúmeno), este desejo sublimado pressupõe ou – mais exatamente – manifesta como sua condição de possibilidade a priori a pura potência ou a pura tendência da pulsão. Em outras palavras: na sublimação, sobre seu modo poético e sobre seu modo estético, a pulsão apresenta-se ela própria e para ela própria, enquanto constitui a pura potência ou a pura tendência de toda subjetividade desejante.

⁴¹⁵ BAAS. *O desejo puro*, p.125.

PULSÃO DA ESCRITA

No curso da elaboração do projeto de pesquisa que esteve na origem do presente trabalho, quando se apresentou a pulsão a ser investigada na escrita de Clarice Lispector, Lucia Castello Branco me ofereceu como indicação de leitura a tese de Vania Andrade, intitulada "*Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*". Foi ali que tive o primeiro contato com a expressão "pulsão da escrita"⁴¹⁶. Essa expressão carrega a ambiguidade do duplo genitivo, visto que ela nos oferece duas possibilidades de leitura. É possível tomar a escrita como o objeto da pulsão, tal como na pulsão escópica, tem-se o olhar como objeto. Nessa vertente, a escrita seria um dentre os vários objetos pulsionais contornados pelo sujeito. Mas é também possível ler a escrita como agente da pulsão, como origem do movimento pulsional que se propaga em direção ao sujeito que escreve e não a partir dele.

Vania Andrade pinça a expressão pulsão da escrita no texto de Llansol e se pergunta se ela "não poderia ser a expressão chave, a chave de leitura? O que poderia significar, dentro de um projeto textual como o de Maria Gabriela Llansol, essa instigante expressão?"⁴¹⁷. Já de início, Andrade rechaça a interpretação que coloca a escrita como objeto de um sujeito, ao observar:

Digo instigante porque eu não poderia ler aí a ideia simplória de um sujeito impulsionado a escrever. A ideia de um eu consistente, mesmo complexificado por uma concepção psicologizante qualquer, não habita o universo llansoliano, nem referencia a construção de personagens. Não há aí nem mesmo personagens, é preciso dizer, mas figuras delineadas ao som do cinzel da palavra, distante de qualquer antropocentrismo⁴¹⁸.

No centro, está a escrita e não o escritor. Nesse contexto, Andrade se pergunta: "será que o que leva Freud a arrancar dos escritos poéticos o seu conceito de pulsão não é ela própria, a pulsão, presente nos escritos?"⁴¹⁹. Uma pulsão presente nos escritos que nos faz lembrar do inconsciente do texto⁴²⁰ e, também, do prazer do texto⁴²¹. Nos três casos, temos

⁴¹⁶ A expressão "pulsão da escrita" constitui um conceito-fulgor que surge na obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol e foi delineado por Vânia Baeta Andrade em sua tese de doutorado.

⁴¹⁷ ANDRADE. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, p.23.

⁴¹⁸ ANDRADE. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, p. 23.

⁴¹⁹ ANDRADE. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, p.298.

⁴²⁰ Ver BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconscient du texte*.

⁴²¹ Ver BARTHES. *O prazer do texto*.

conceitos fundamentais da psicanálise, usualmente localizados no sujeito, sendo deslocados para a escrita ou para o texto.

Em 1979, Jean Bellemin-Noël publicou *Vers l'inconscient du texte*. Bellemin-Noël foi um dos pioneiros da chamada *textanalyse*, ou análise textual, contribuindo para a crítica psicanalítica de textos literários. A análise textual se opôs à psicocrítica, tal como praticada por Charles Mauron⁴²².

Bellemin-Noël propõe que há um inconsciente do texto, o que não significa que "o texto *tem* um inconsciente como se tem uma casa no campo ou um apartamento. (...) O inconsciente está no texto como acontecimento e como advento⁴²³". O inconsciente do texto não é tampouco uma propriedade como aquelas que se podem atribuir a um corpo químico. Aquilo de que se trata não é da ordem de uma propriedade, mas de um efeito. Efeito de desejo que não se pode isolar como uma coisa, nem como uma significação fixa. Efeito de desejo que somente aparece no momento da leitura: "é diante do leitor e em relação com seu olhar que o sentido óbvio, as significações conotadas, os sentidos escondidos, os valores imprevisíveis despertam, revelam-se⁴²⁴". Assim, não faz sentido atribuir ao texto seu funcionamento inconsciente, adverte Bellemin-Noël, visto que o texto somente funciona através de e para alguém. Esse fenômeno nomeado "inconsciente do texto" não pode ser estritamente localizado no texto, e tampouco no autor ou no leitor. Ele se situa na relação do texto com quem o vivifica, tanto autor quanto leitor. Há um trabalho de colaboração. Nas palavras de Bellemin-Noël: "Eu não posso fantasiar qualquer coisa a respeito de meu texto, mas eu tampouco bordo sobre uma tela com cores preestabelecidas como um cartão de tapeceiro: esse discurso e eu, em um mesmo movimento, tornamo-nos juntos essa tapeçaria⁴²⁵". A ideia de colaboração é interessante, mas nos perguntamos se esse labor em que o texto não figura como mero objeto se dá sempre numa mesma direção. Se, muitas vezes, o leitor combina suas linhas com aquelas que parece encontrar no texto, por outras, ele acaba por desfilar as linhas do texto, num trabalho que pode ser descrito menos como colaboração e mais como oposição. Vale dizer, entre texto e leitor a interação pode se apresentar com um viés tanto de construção, quanto de desconstrução.

⁴²² Charles Mauron (1899-1966) foi um crítico literário francês, além de poeta, romancista e tradutor, considerado o pioneiro da psicocrítica. Ele propunha desvendar o inconsciente do autor a partir da interpretação de suas obras. Sua principal publicação teórica foi *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* (1963). A psicocrítica toma a psicanálise como instrumento de interpretação do texto e de revelação da *psique* do autor.

⁴²³ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconscient du texte*, p. 240.

⁴²⁴ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconscient du texte*, p.241.

⁴²⁵ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconscient du texte*, p.240-241.

Segundo Bellemin-Noël, "para dizer a verdade, no texto, nem mais nem menos que alhures, falar de *inconsciente* não é dizer outra coisa além de *efeito de inconsciência*. O inconsciente, de certa maneira, não existe, nem como substância sólida, nem mesmo como feixe de relações⁴²⁶". Assim, somos advertidos de uma tendência a substancializar o inconsciente, a tomá-lo como coisa no mundo. Essa posição não se restringe ao inconsciente do texto, alcançando o inconsciente apontado por Freud a partir de sua clínica. Bellemin-Noël nos oferece a seguinte descrição:

Chama-se o inconsciente uma série de efeitos de desejo que insistem em toda atividade humana e a tornam insistente, aqui consistente, ali evanescente; que a fazem se dobrar e, às vezes, se fechar sobre si mesma; que a enodam a sua mais secreta vivacidade e trançam com ela o cordão que a estrangulará. Signo de liberdade, preço do prazer, contraparte da insaciabilidade congênita⁴²⁷.

O teórico francês destaca que o hábito de tomar "nosso inconsciente" como um cesto cheio de objetos diversos está na origem da tendência de "ver o inconsciente do texto sob a forma de um enunciado dissimulado sob outros enunciados⁴²⁸". Toma-se por um pensamento aquilo que é somente um trabalho, uma força operando a partir do texto.

Uma força operando a partir do texto e provocando, por vezes, o prazer do texto. Qual prazer do texto, pode-se perguntar? O do autor ao escrevê-lo? O do leitor ao lê-lo? Ou um prazer do próprio texto, deslocado da posição de objeto? Roland Barthes faz referência a todos eles. A propósito dos prazeres do autor e do leitor, ele aponta para uma relação assimétrica: "Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum⁴²⁹". Barthes prossegue:

Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o "druge"), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a "pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo⁴³⁰.

⁴²⁶ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconsciente du texte*, p. 243.

⁴²⁷ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconsciente du texte*, p. 243.

⁴²⁸ BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconsciente du texte*, p.244.

⁴²⁹ BARTHES. *O prazer do texto*, p.9.

⁴³⁰ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9. Onde se lê "fruição", leia-se "gozo". O termo empregado por Barthes é "jouissance". Acharnos mais adequado traduzi-lo por "gozo". Entretanto, mantivemos "fruição" na citação, considerando ter sido esse o termo empregado por J. Guinsburg em sua tradução de *O prazer do texto*. Guinsburg ressalva a preferência de alguns críticos pelo termo "gozo". A esse respeito, ver a observação de Leyla Perrone-Moisés, em Lição de Casa, texto publicado na edição brasileira de *Aula*, de Roland Barthes.

Eis que estamos diante do prazer do texto, como aquele outro prazer, que não é nem o do autor nem o do leitor, estando ligado a ambos. O prazer do texto como um espaço de fruição sustentado pelo texto e onde o desejo do autor e o desejo do leitor podem circular. De desejado, o texto pode passar a desejante. Barthes diz: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura⁴³¹”.

Que não se dê consistência ao prazer do texto, visto que ele é “semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza⁴³²”. Um instante, mas também um lugar. Lugar que não se localiza, que está entre, que faz borda, que oscila entre o velar e o desvelar. Ouçamos Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento⁴³³.

Ao tomar o prazer como critério de juízo, o leitor não deverá distinguir os textos entre bons e maus, pondera Barthes. Nessa linha, não é possível formular uma crítica, no ponto onde ela supõe “um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária⁴³⁴”. O prazer estando na mira, deixa de fazer sentido o “jogo de predicados normativos”, no qual o texto “é demasiado isto, não é bastante aquilo⁴³⁵”. Barthes sintetiza:

o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: *é isso!* E mais ainda: *é isso para mim!* Este para mim não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (no fundo, é sempre a mesma questão: O que é que é *para mim?*...)⁴³⁶.

E aquilo que é para mim pode não estar bem ali no texto, cujo prazer me lança para fora, para outro lugar além dele mesmo. Nas palavras de Barthes: “não sou necessariamente cativado pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, tênue,

⁴³¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 11.

⁴³² BARTHES. *O prazer do texto*, p.12.

⁴³³ BARTHES. *O prazer do texto*, p.15-16.

⁴³⁴ BARTHES. *O prazer do texto*, p.19.

⁴³⁵ BARTHES. *O prazer do texto*, p.20.

⁴³⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p.20.

quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos⁴³⁷”.

Roland Barthes opõe-se à ideia clássica que estabelece do autor ao texto uma via de mão única. De um lado, estaria o sujeito criador e, do outro, o objeto criado. Foi a partir dessa concepção outrora predominante em teoria da literatura que se atribuiu à chamada intenção do autor um valor fundamental para a interpretação do texto. Barthes propõe um novo olhar sobre o texto, em que ele deixa de ser tomado como mero objeto de autor e leitor e passa a figurar como agente⁴³⁸. O texto pode se desvelar sob a forma de um corpo, e um corpo erótico, diz-nos Barthes:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? [...] um corpo de gozo feito unicamente de relações eróticas [...] O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico⁴³⁹.

Acrescente-se que o texto não é só desejado e escolhido por escritor e leitor, ele também os deseja, enredando-os em sua teia. Nesse sentido, referindo-se a sua experiência como leitor, Barthes observa:

o texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor.⁴⁴⁰

Essa perspectiva nos permite perceber a ambiguidade da expressão “o prazer do texto”, visto que ela pode referir-se tanto ao prazer que se experimenta através da leitura do texto, quanto ao prazer do próprio texto, o prazer que percorre seu corpo e que não coincide com o prazer nem daquele que o escreve nem daquele que o lê. Essa ambiguidade tem a ver com o fato de que o texto não somente é escrito pelo escritor, mas também o escreve. Há uma imbricação desses dois movimentos numa coisa só, como nos revela a metáfora da aranha e sua teia, evocada por Barthes:

⁴³⁷BARTHES. *O prazer do texto*, p.32.

⁴³⁸ “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê” (BARTHES, *O prazer do texto*, p.23). Podemos adaptar a formulação de Silesius, citado por Barthes, para dizer que o olho por onde eu leio o texto é o mesmo por onde ele me lê, e também, que a letra com que eu escrevo o texto é a mesma com que ele me escreve.

⁴³⁹ BARTHES, *O prazer do texto*, p.24. A ideia do texto como corpo também está presente no termo latino *corpus*, referindo-se a um conjunto de textos.

⁴⁴⁰ BARTHES, *O prazer do texto*, p.35.

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia.⁴⁴¹

Já no momento da recepção, o texto não é somente lido e analisado pelo leitor, mas ele também lê e analisa esse leitor, interrogando-o e provocando efeitos sobre ele. O texto pode atrair, repelir, entediar, encantar, arrebatrar, incomodar, horrorizar, alegrar, entristecer, fazer pensar...

A veia no pulso

Se o texto provoca pensamento, sua origem pode estar no pré-pensamento. A narradora de *Um sopro de vida* aponta para a distinção entre eles:

O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem⁴⁴².

O pré-pensamento ou, também, o atrás do pensamento, remete-nos ao inconsciente e, novamente, à pulsão, pulsão da escrita. Não a encontramos assim explicitada na obra de Clarice Lispector, mas podemos colher suas pegadas. A começar pelo termo que acompanha, entre parênteses, o título de *Um sopro de vida*: (Pulsões). Termo que usualmente localizaria o gênero da obra, como, por exemplo, romance, contos ou crônicas. Ao recusar a nomenclatura literária estabelecida, Clarice faz valer as palavras da narradora de *Água viva*: "Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais⁴⁴³". O texto que está em causa não é da ordem das belas letras, da representação e do

⁴⁴¹BARTHES, *O prazer do texto*, p. 74-75.

⁴⁴²LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.18.

⁴⁴³LISPECTOR. *Água viva*, p.13.

sentido. Sem dúvida é possível encontrar sentido ali, mas não é dele que se trata, quando em "cada palavra pulsa um coração"⁴⁴⁴. O sentido aparece para apontar outra coisa, que está além ou aquém dele. Que outra coisa? A ausência de sentido, talvez: "Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa"⁴⁴⁵. Uma pulsação: "Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar"⁴⁴⁶. Uma veia pulsando, um corpo: "Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo"⁴⁴⁷. A pulsação de frases: "Vivo em escuridão da alma, e o coração pulsando, sôfrego pelas futuras batidas que não podem parar. Mas uma ou outra frase se salva das trevas e sobe leve e volátil à minha superfície: então anoto aqui"⁴⁴⁸.

As batidas do coração que não podem parar, os movimentos da mão que não podem cessar: "Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver"⁴⁴⁹. Escrever compulsivamente, escrever com pulso, escrever com ela, com a pulsação da escrita. E não por profissão, como pondera Clarice: "Sempre fui uma amadora, amadora compulsiva, é verdade, mas amadora. Etenho receio de uma profissionalização"⁴⁵⁰.

Além da compulsão em torno da escrita, Clarice nos fala do impulso que a caracterizaria como pessoa impulsiva. "Como descrever? Acho que assim: vem-me uma ideia ou um sentimento e eu, em vez de refletir sobre o que me veio, ajo quase que imediatamente"⁴⁵¹. Quase que imediatamente, de uma ideia ou de um sentimento que afetam o sujeito, segue-se o agir. Imbricação de *páthos* e ato, no circuito pulsional. Sobre o impulso à escrita que é pulso, mas é também desejo, ouvimos Ângela dizer: "Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu"⁴⁵². Ouvimos, também, a própria Clarice, em carta datada de 08 de maio de 1946, quando ela escreve: "Aqui tudo igual. Eu lutando com o livro,

⁴⁴⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 17.

⁴⁴⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

⁴⁴⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

⁴⁴⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 50. A aproximação dos significantes veia e pulso era bastante presente para Clarice havia já algum tempo. "A veia no pulso" teria sido o primeiro título cogitado para seu quarto livro, publicado em 1961, com o título definitivo de *A maçã no escuro*. A escolha do título é debatida em carta de Clarice Lispector a Fernando Sabino, escrita em Washington e datada de 12 de novembro de 1956. Ver SABINO et LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 142.

⁴⁴⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 86.

⁴⁴⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 50.

⁴⁵⁰ LISPECTOR. Um encontro perfeito. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 46.

⁴⁵¹ LISPECTOR. O impulso. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 181.

⁴⁵² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 95.

que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconsciência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar este desejo, não ficará nada. Enfim é isso mesmo⁴⁵³". Desejo imperdoável, enraizado no inconsciente como qualquer outro epermeado de sofrimento. Sofrimento que pode beirar o insuportável e levar o sujeito a aventar a hipótese de "cortar" o desejo. Mas, o que restaria após a amputação do desejo? Fugir não se apresenta como uma boa saída e resta um sabor de resignação: "enfim é isso mesmo". Lembremos que Lacan, ao propor uma ética da psicanálise, aponta como seu juízo fundamental a seguinte questão: "Agiste conforme o desejo que te habita?"⁴⁵⁴". Daí que "a única coisa da qual se possa ser culpado, ao menos na perspectiva analítica, é de ter cedido de seu desejo⁴⁵⁵".

Quando o escritor consente com a pulsão da escrita, com impulsos viscerais, as palavras emergem, acontecem, mesmo sob o signo do estranhamento. Como observa a narradora de *Água viva*:

E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever — mas sou obrigada a aceitar o trecho todoporque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço⁴⁵⁶.

Trata-se de consentir com o inconsciente de fantasmas e sonhos que parecem estar na origem da criação. Trata-se da obediência a si mesmo ou a esse outro que habita o sujeito e marca sua divisão. Nesse horizonte, texto e escritor acontecem emaranhados um ao outro.

Na parcela da fortuna crítica de Clarice, consultada ao longo da elaboração do presente trabalho, encontramos referência à pulsão da escrita em uma única obra, qual seja, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, de Carlos Mendes Souza. A pulsão da escrita não é ali focalizada diretamente, mas apenas referida em duas passagens, tratando de temas diversos. Numa delas, tem-se a citação de um trecho de entrevista concedida por Clarice, em que ela atribui a Hélio Pellegrino o dito segundo o qual a preguiça e a impaciência são os maiores defeitos do homem e declara padecer de ambos⁴⁵⁷. Ela ressalva, todavia, ter sido muito

⁴⁵³ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector*, p.119. O livro referido por Clarice é *A cidade sitiada*.

⁴⁵⁴ LACAN. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.376.

⁴⁵⁵ LACAN. *O seminário*, livro 7: a ética da psicanálise, p.382.

⁴⁵⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p.29.

⁴⁵⁷ Eis a citação: "Foi o Hélio Pellegrino quem disse que a preguiça e a impaciência são os maiores defeitos do homem. Eu sou preguiçosa e impaciente. Sou irrequietíssima. Mas fui muito paciente com meus filhos. Sou paciente para escrever e com bichos". LISPECTOR. Entrevista. In: *O Globo*, 24/04/1976 apud SOUSA. *Clarice*

paciente com os filhos e ser paciente para escrever e lidar com bichos. Sousa pondera: "Observe-se como é a partir da própria enunciação que vemos adquirirem existência o animal ou a instância materna, e como tudo se subsume na pulsão da escrita – aí mesmo onde o cuidar de si nasce com a própria obra fazendo-se⁴⁵⁸".

Na outra passagem, Souza refere-se à pulsão da escrita ao abordar as pinturas realizadas por Clarice Lispector na década de 70. Ele destaca o respeito de Clarice pelo suporte utilizado em algumas pinturas, a madeira, e destaca também o papel do cavalo, como figura da escrita, presente tanto no quadro quanto no texto. Vejamos:

O animal irrompe das nervuras e com ele, nas bordas dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo. Tenha-se em contra a centralidade do cavalo no universo clariceano, figura que pressupõe uma essencial identificação com a própria pulsão da escrita⁴⁵⁹.

A aproximação entre o cavalo e a escrita no texto de Clarice faz lembrar um trecho de Maria Gabriela Llansol, extraído do livro *Causa Amante*, onde lemos:

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 imagem⁴⁶⁰.

Além dessa aproximação entre escrita e animal, realizada no texto de Llansol, encontramos também uma aproximação entre o escritor e a animalidade, efetuada por Roland Barthes, em seu seminário *A preparação do romance*. Após tratar do desejo de escrever⁴⁶¹, Barthes refere o “escrever como tendência”. A partir de Freud, ele destaca a oposição entre a sexualidade definida pelo objeto e a sexualidade definida por sua tendência em que haveria indiferenciação quanto ao objeto. Barthes propõe, então, que “*escrever* tenha sido primeiramente integrado num Desejo do Objeto (escrever *determinada* coisa), mas que, em certo momento, tenha havido uma ruptura, uma separação; o Objeto teria se tornado

Lispector: figuras da escrita, p. 476. Sousa anota que o dito provém de uma máxima de Franz Kafka, já citada pela própria Clarice em carta às irmãs datada de 8 de maio de 1946.

⁴⁵⁸ SOUSA. *Clarice Lispector*: figuras da escrita, p.476.

⁴⁵⁹SOUSA. *Clarice Lispector*: figuras da escrita, p.375.

⁴⁶⁰ LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

⁴⁶¹ Em certo momento do curso, Roland Barthes define o escritor como “aquele que tem o desejo de escrever”. *A preparação do romance*, vol.II, p.26.

secundário em proveito da Tendência: *escrever alguma coisa – escrever*, simplesmente⁴⁶²”. Ele continua, “*Escrever* coincide facilmente com a imagem de uma Necessidade natural, fisiológica, como que independente da deliberação, do escopo do sujeito⁴⁶³”, e cita Flaubert, que revelou em carta datada de 16 de agosto de 1847, “escrevo somente para mim, como fumo ou como durmo. [...] É uma função quase animal, de tal forma ela é pessoal e íntima⁴⁶⁴”. Do fragmento extraído da correspondência de Flaubert, Barthes destaca, não a suposta pessoalidade, mas sim sua dimensão orgânica que desborda os limites de um enquadramento humanista. E conclui: “Aristóteles: ler e escrever, próprio do homem; mas, aqui, escrever está desligado de ler, desligado da função manual e, por uma espécie de ‘perversão’ histórica, torna-se uma função autônoma: função orgânica para certos seres (do tipo Flaubert)⁴⁶⁵”.

A aproximação da animalidade tornaria possível especular sobre a continuação do deslizamento descritivo do escrever entre o desejo e a pulsão, passando a incluir mesmo o instinto. Ainda que alguns escritores possam ter a experiência da escrita de um modo tão visceral, a ponto de tomá-la como um instinto, achamos mais adequado continuar a abordá-la sob a perspectiva do desejo e da pulsão. A noção de pulsão, em especial, é suficiente para dar conta dessa imperiosidade com que a escrita pode se apresentar, aproximando-se da necessidade fisiológica, mas não se confundindo com ela. A pulsão inclui o corpo, mas diferentemente da necessidade fisiológica, não se esgota nele.

Também em Maurice Blanchot, podemos encontrar indicações da pulsão da escrita, por exemplo, quando ele nos fala da força movendo a mão que escreve:

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 distancia⁴⁶⁶.

Uma doença, um *páthos* afetando essa mão que “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’⁴⁶⁷”. Fenômeno corporal impelindo em direção à escrita: pulsão da escrita.

⁴⁶² BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p.33.

⁴⁶³ BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p.33.

⁴⁶⁴ FLAUBERT apud BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p.33-34.

⁴⁶⁵ BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p. 34.

⁴⁶⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.15.

⁴⁶⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.15-16.

Qualquer ilusão de domínio do escritor sobre sua atividade se despedaça aí, nesse ponto em que sua mão é arrastada. Blanchot observa:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação⁴⁶⁸.

Se algum domínio pode ser vislumbrado num *corp'a'screver*⁴⁶⁹, ele está na outra mão, aquela que não escreve, aponta Blanchot. A divisão do sujeito se manifesta também no corpo que escreve. Se há a mão que é tomada pela pulsão, há também a outra, que pode, eventualmente, intervir. O que resta de domínio se restringe à possibilidade de parar de escrever, de interromper o que se escreve. Mas, terminado um livro, “o escritor volta a meter mãos à obra. Por que é que ele não para de escrever? Por que é que, se ele rompe com a obra, como Rimbaud, esse rompimento nos impressiona como uma impossibilidade misteriosa?”⁴⁷⁰.

No caminho de uma pulsão da escrita voraz, há de haver contenção. Segundo Blanchot, a necessidade de escrever que se sustenta na ilusão de tudo dizer, tudo fazer, “essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize”⁴⁷¹. Lembramos aqui a defesa que, segundo Freud, a pulsão mobiliza frente a si mesma. Também a pulsão da escrita, se a lemos na necessidade de escrever descrita por Blanchot, também ela é marcada por essa dupla configuração de forças contraditórias.

Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. E que muitos soçobram silenciosamente, ninguém que tenha encarado o risco de frente pode duvidar disso⁴⁷².

⁴⁶⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16.

⁴⁶⁹Um *corp'a'screver* é uma figura da obra de Maria Gabriela LLansol. Assim como Clarice, LLansol era praticante do pensar-sentir, em que o corpo assume papel fundamental. Ela explica: "Porque pensar é com o corpo. É a minha experiência. (...) Porque o corpo é uma realidade que nós trazemos conosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um carácter peculiar, porque eu própria digo, num certo lugar, que eu sou um *corp'a'screver*". LLANSOL. Um texto que é um rio... – Entrevista a Graça Vasconcelos. In: LLANSOL. *Entrevistas*, p. 59-60.

⁴⁷⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16.

⁴⁷¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 48.

⁴⁷² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 48.

A troca e o introcável

A expressão “pulsão da escrita” figura no livro *Na casa de julho e agosto*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. No capítulo XVI, em meio à descrição da experiência de morar junto a outras mulheres, a pulsão da escrita é mencionada duas vezes no texto. Na primeira, lemos:

Temos também por aspiração comum socorrer as plantas, e eu singularizo-me pela pulsão da escrita,
luz preferida,
que me trouxe à tipografia Plantin-Moretus,
embora as razões imediatas fossem subtis e múltiplas como nossas ideias,
digo, afectos⁴⁷³.

Além de um amor comum, a aspiração à chama da vela, as beguinhas têm uma aspiração comum, socorrer as plantas. A vida em comunidade supõe algo de que se comunga, mas não exclui aquilo que diferencia. Ao lado de uma diferença comum, há uma diferença singular: a pulsão da escrita. Uma pulsão que aponta para a singularidade do sujeito e para o fato de que ela própria, a pulsão da escrita, pode deixar cair a escrita, passar sem a escrita. É o que escutamos, quando Margarida nos diz:

e quando me sobrevém a pulsão da escrita,
muitas vezes faz meus trabalhos
como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária⁴⁷⁴.

Nesse pequeno fragmento, destacamos o sobrevir da pulsão como algo que escapa ao domínio do sujeito, mas que não elimina um intervalo, uma margem de manobra que lhe permite fazer aí com isso que sobrevém. Assim, é possível que a pulsão da escrita faça não texto, mas trabalhos outros como costurar, cozinhar ou arrumar. Na cena, vemos Margarida e a pulsão da escrita, e aos seus pés, a escrita, como objeto que cai para segundo plano. Chama a atenção a construção do texto, em que a pulsão figura como sujeito dos verbos “sobrevir” e “fazer”. Não é Margarida que teria a pulsão em seu interior, é a pulsão que lhe sobrevém; tampouco é a beguina que faz os trabalhos valendo-se da pulsão, é a própria pulsão que lhe faz os trabalhos. A expressão “como se escrevesse” remete-nos à satisfação que se pode obter em outro lugar, com outro objeto. Como destacou Freud, se toda pulsão tem como meta a satisfação, o objeto com que se alcança essa meta é extremamente variável, tornando possível

⁴⁷³ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.27.

⁴⁷⁴ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.28.

que o registro do “como se” tenha lugar. Por exemplo, trabalhar como se escrevesse, correr como se lutasse, comer como se beijasse, operar como se ferisse, escrever como se fizesse sexo.

É de se destacar que, sob a perspectiva da sublimação proposta por Freud, a escrita, tal como outras atividades artísticas, é considerada já um objeto substitutivo do que seria o objeto original da pulsão sexual. O que nos parece sugerir a leitura desses fragmentos de texto de Llansol é a ideia de que o deslizamento da pulsão pode ser sem ponto final e sem direção única. A pulsão sexual na origem, transmutada em pulsão da escrita, pode fluir, eventualmente, para ações outras que não escrever. Não se trata, entretanto, de um desvio definitivo no leito pulsional, visto que a escrita permanece ali. Atividade que singulariza, mas que, momentaneamente, pode também cair, “tão secundária”, aos pés daquela que escreve.

A propósito de um desvio definitivo no leito traçado pela pulsão da escrita, perguntamo-nos se ele é possível. Ao perceber a diferença entre os escritores no modo de lidar com essa pulsão, somos levados a pluralizar a expressão e pensar na existência de pulsões da escrita. São conhecidos alguns casos célebres de escritores, como o francês Arthur Rimbaud e o brasileiro Raduan Nassar, que deixaram de escrever em definitivo. A partir desses escritores que desistiram de escrever ou, até mesmo, recusaram-se a começar, Enrique Vila-Matas escreveu o livro *Bartleby e companhia*. O narrador se inclui na classe de *bartlebys*, nome retirado do romance *Bartleby, o escrevente*, de Herman Melville. Vila-Matas explica seu interesse pelos praticantes da “literatura do Não”:

Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre⁴⁷⁵.

Isso nos faz pensar que dentre as vicissitudes da pulsão da escrita está o bloqueio ou neutralização por outra pulsão, uma pulsão negativa. Seria essa pulsão negativa uma derivação da pulsão de morte apontada por Freud? Talvez não seja possível dar uma resposta genérica à questão. Eis que, em algumas situações, a pulsão negativa que afasta a escrita, longe de representar um empuxo em direção à morte, relança o escritor no mundo, na vida. Os

⁴⁷⁵ VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p.10.

relatos de vários escritores apontam para uma oposição entre escrever e viver. O tempo da escrita pode ser experimentado como subtração do tempo da vida.

Dentre os escritores ágrafos, Vila-Matas faz referência a Joseph Joubert, nascido na França, em 1754: "Nunca escreveu um livro. Preparou-se, apenas, para escrever um, procurando com afinco as condições apropriadas que lhe permitissem escrevê-lo. Depois esqueceu também esse propósito". Sobre Joubert, Blanchot anotou:

Ele foi um dos primeiros escritores completamente modernos, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições, e escrevendo não para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever⁴⁷⁶.

A busca de Joubert parece mirar no ponto onde ele estaria livre dos livros. Enquanto alguns escritores se livram através dos livros, da escrita, outros parecem querer ver-se livres justamente de escrever, livres dos livros. No texto de Clarice Lispector, encontram-se ambas situações. Da liberdade que se pode alcançar através do livro, trataremos mais adiante. Trazemos, aqui, alguns fragmentos em que Clarice testemunha um anseio em direção ao não escrever. Na crônica intitulada "Um degrau acima: o silêncio", lemos: "Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável⁴⁷⁷". Para aqueles que, ao longo do caminho, encontraram-se com a pulsão da escrita, deixar de escrever pode tomar a dimensão de um desafio. Se, por um lado, há pulsão da escrita, por outro, há pulsão do silêncio. Entre elas, uma liberdade permeada de furos produzidos pela tensão.

Sobre o fascínio do silêncio que pode arrebatá-lo, Blanchot observou:

Escrever sem "escrita", levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é o "grau zero da escrita", a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio.

Clarice fala, em tom de poesia: "Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio

⁴⁷⁶BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 70.

⁴⁷⁷LISPECTOR. Um degrau acima: o silêncio. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 414.

do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos⁴⁷⁸». Em outro momento, Clarice revela, em tom de desabafo:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida⁴⁷⁹.

Diante do escrever que não trouxe a paz, da escrita que parece ter fracassado em libertar, surge a dúvida quanto ao caminho a seguir, quando a escrita e a vida se apresentam em direções diversas. Percebemos, então, que o não escrever pode aparecer para o escritor em duas vertentes. Numa delas, há oposição: trata-se, em certa medida, de escolher entre a escrita e a vida, de querer ver-se livre da dor e da morte experimentadas com a escrita. Na outra vertente, há alinhamento: o não escrever figura como o ponto situado no infinito para o qual tende o escrever. O silêncio de Clarice, o livro nunca publicado de Joubert e o Livro de Mallarmé parecem todos apontar para o livro por vir de que nos fala Blanchot, horizonte da obra sempre distante e buscada em sucessivos fracassos; ou em sucessivos livros não escritos: “mas se o livro nem chega a nascer, permanece um puro nada? Pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura, ‘a própria Coisa’⁴⁸⁰”.

Às vezes, para um mesmo escritor, a depender do contexto, a substituição da escrita por outra atividade pode se apresentar, ou não, como uma possibilidade. Lygia Bojunga⁴⁸¹, por exemplo, dá um depoimento nesse sentido, a respeito da época em que escrevia diariamente para uma rádio. Ela conta:

eu escrevia todo dia porque eu precisava de dinheiro e não porque eu precisava de escrever; e acho até que se me pagassem mais para eu exercer outras atividades que eu também gostava, feito fazer decoração, traduzir, bordar, trabalhar em carpintaria, tratar de horta e jardim, pintar parede, porta e janela (teto não), preparar saladas, eu teria trocado a minha escrita por qualquer uma delas. (Foi só quando eu comecei a fazer livro que escrever se tornou de novo compulsório e introcável)⁴⁸².

⁴⁷⁸ LISPECTOR. Máquina escrevendo. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.347.

⁴⁷⁹ LISPECTOR. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*, p.110.

⁴⁸⁰ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, p.319.

⁴⁸¹ Agradeço a Paulo de Andrade as indicações de leitura da obra de Lygia Bojunga, que integraram a bibliografia da disciplina *O pensamento do livro, o curso do livro: um encontro*, ofertada por ele e Janaína de Paula, em setembro de 2017, no âmbito da pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

⁴⁸² BOJUNGA. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, p.40.

Algo compulsório e introcável. Seria esse um modo de experimentar a pulsão da escrita? Destaque-se a relação que Bojunga estabelece entre o fazer livro e o caráter introcável da escrita. Não é de qualquer escrita que se trata ali, em que a troca é da ordem do impossível. Escreve-se porque é preciso, mas há precisão e precisão. Se navegar é preciso, escrever pode não ser. Se viver não é preciso, escrever poder. Vale dizer, entre o impreciso e o necessário, a escritase apresenta de modos diversos. A plasticidade do objeto da pulsão de que nos fala Freud é apontada por Bojunga, ao fazer equivaler um certo tipo de escrita a outras atividades também prazerosas para ela. É justamente essa plasticidade que falta, quando o precisar escrever não passa pelo precisar de dinheiro e tem a ver com o fazer livro.

É curioso notar que essa escrita que assume o caráter de introcável para Bojunga, pode surgir justamente de uma troca, como nos mostra o conto “A troca e a tarefa”. Ali, uma menina de nove anos tem seu primeiro encontro com o Ciúme. Os anos passam e os encontros se tornam cada vez mais frequentes. Especialmente, quando ela se enamora de um vizinho.

Quando eu soube que o nome dele era Omar eu fui pro quarto e escrevi uma poesia chamada *O mar*.

Foi a primeira coisa que eu escrevi. Aquela poesia pro Omar. E eu me senti tão feliz.

Eu nunca tinha me sentido assim feliz; fiquei pensando que era por causa do Omar (nem pensei que podia ser por causa da poesia)⁴⁸³.

Omar provoca o primeiro encontro da menina com a escrita e vários outros com o Ciúme. “No dia que as férias acabaram, na hora do Omar pegar a chave pra entrar, ele se virou e olhou pra janela. E ficou muito, muito tempo olhando. Mas não era pra minha janela: era pra outra: a da sala: onde estava a minha irmã⁴⁸⁴”. Quando a menina completa 15 anos, sua festa de aniversário é celebrada juntamente com o noivado da irmã. Quem era o noivo? Omar. Em meio a muita dor e à vontade de morrer, a menina tem um sonho: ela estava na praia e, antepondo-se ao mar, havia uma parede com duas janelas: “Numa estava escrito A TROCA; na outra, A TAREFA⁴⁸⁵”. Ela tentou espiar através das janelas, mas não viu nada. Bateu, então:

- Que é?

Até me espantei de ouvir a voz perguntando.

- Abre – eu respondi. – Eu quero ver do outro lado.

A janela continuou fechada. Mas a voz falou:

- Eu te livro desse amor, desse peso.

- O quê?

⁴⁸³ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.90.

⁴⁸⁴ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.91.

⁴⁸⁵ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.96.

- Esse amor que você está sofrendo, essa vontade que você está sentindo de morrer: eu te livro disso.
 - De que jeito?!
 - Quando a história estiver pronta você vai ver.
 - História? que história?
- A voz falou mais baixo:
- Escreve a história dessa dor e eu te livro dela. É uma troca: eu te prometo.
 - O quê? fala mais alto, eu quase que só escuto o mar.
 - O mar. Lembra da poesia que você escreveu?
 - Foi tão bom!⁴⁸⁶

Após o sonho, a menina começa a escrever a história da vontade de morrer e isso não é sem efeito: “em vez de sentir vontade de morrer, eu só pensava como é que se fazia a história de uma vontade de morrer; em vez de sentir a dor do amor, eu só sentia a força que eu fazia pra contar a dor⁴⁸⁷”. Até que um dia, quando “a história ficou pronta, a vontade de morrer tinha sumido; o amor pelo Omar também: no lugar deles agora só tinha a história deles⁴⁸⁸”. A história ficou tão grande que acabou virando livro.

A menina gostou tanto da experiência da troca que resolveu tentar fazê-la com o Ciúme. E o Ciúme também acabou virando livro. “Achei tão bom poder transformar o que eu sentia em história, que eu resolvi que era assim que eu queria viver: transformando. Foi por isso que eu me virei em escritora⁴⁸⁹”. A transformação de sentimentos em história acontece em meio à imbricação da escrita com aquele que escreve. A viração alcança não só a matéria tornada texto, mas também aquele que se oferece como suporte a essa operação.

Vinte e seis livros depois, retorna o sonho das janelas antepostas ao mar. E a outra janela, A TAREFA, tinha um bilhete azul que dizia: “No dia que você acabar a tarefa a tua vida acaba também”, e no verso: “A tarefa está desenhada na areia; na parte da areia que fica mais junto do mar⁴⁹⁰”. Havia vinte e sete livros desenhados na areia. O último estava tão perto do mar que, a cada nova onda que quebrava, ele se apagava um pouco. A escritora tentava recompô-lo, mas o mar sempre voltava a desmanchar um pedaço. Ela ouve, então, uma voz, a mesma que havia lhe falado sobre a troca: “Cada um tem uma tarefa na vida. A tua é escrever 27 livros. Na hora que você botar o ponto final no vigésimo sétimo livro, a tua tarefa vai estar acabada e a tua vida vai terminar⁴⁹¹”.

⁴⁸⁶ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.96-97.

⁴⁸⁷ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.97-98.

⁴⁸⁸ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.98.

⁴⁸⁹ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.100.

⁴⁹⁰ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.103.

⁴⁹¹ BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.105.

Se, antes, havia vontade de morrer, agora, há medo de morrer. E a escritora tenta postergar a realização da tarefa, não concluir o vigésimo sétimo livro, na tentativa de adiar a morte. Paralisada com a escrita, ela tenta enveredar por outros caminhos:

Vivi desesperada estes cinco anos. Um dia, pra ver se sossegava um pouco essa agonia de não poder mais terminar um livro, eu quis transformar de outras maneiras. Por exemplo: experimentei virar o meu desespero num boneco, num cavalinho, numa figura qualquer de barro.

Mas a minha mão se grudava na massa, me dava tanta aflição mexer com aquilo, era só enterrar os meus dedos no barro que eles ficavam ainda com mais saudade da madeira enxuta do lápis.

Experimentei transformar usando nota musical. Mas que o quê! – eu não me ligo nos sons.

Experimentei pintar uma aquarela; pintar com tinta a óleo eu também quis; pintar de qualquer jeito, mas quem diz? Tentei, tentei, cansei; não sei mesmo como é que se vira uma coisa com tinta, eu só sei, eu só quero é virar com letra⁴⁹².

Virar com letra. Há algo na pulsão da escrita que pode resistir à troca ou não admiti-la. Será esse algo, justamente, a letra, enquanto objeto contornado pela pulsão? Letra que se inscreve no litoral, borda entre a areia e o mar, entre o simbólico e o real. Traço que se apaga e se risca novamente, num movimento que parece não cessar.

⁴⁹² BOJUNGA. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*, p.106-107.

III – DO *TI* AO *IT*: A ESCRITA DE NINGUÉM

O SUJEITO E A ESCRITA

*São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida, eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it.*⁴⁹³

Ao examinarmos a noção de pulsão da escrita, no capítulo anterior, surgiu a questão sobre o lugar ocupado pelo escritor na cena da escritura. Como vimos, o duplo genitivo da expressão “pulsão da escrita” abriga a ambiguidade que permite ler ali, tanto a escrita como objeto de uma pulsão, quanto a escrita como sujeito dessa mesma pulsão. Na primeira vertente, mais tradicional, a origem da pulsão seria localizada no escritor e teria como meta a satisfação trazida pelo ato de escrever. Já na segunda vertente, a pulsão tem sua origem na própria escrita, ou seja, fora do escritor. A escrita não se reduz aqui à atividade de escrever de um sujeito. O que é a escrita? Um animal que devíamos encontrar pelo caminho, disse, certa vez, Maria Gabriela Llansol⁴⁹⁴, destacando que a escrita está fora, ao longo do caminho, e que, sendo viva, um animal, ela escapa ao humano.

As duas vertentes em que se pode ler a pulsão da escrita trazem duas concepções de escrita e também duas concepções de sujeito. Na primeira delas, o sujeito detém a atividade de escrever como uma de suas habilidades. Vale dizer, no centro da cena da criação, figura o escritor, como ponto que sustenta um feixe de pulsões. Enquanto na segunda concepção, o sujeito está deslocado do centro, deslocado da origem da escrita. De ponto central, propulsor da escrita, o sujeito passa a ser um ponto atravessado pela pulsão da escrita que é sem centro, que vem de fora do sujeito e, ao mesmo tempo, lança-o para fora de si mesmo. A ideia de uma escrita em que o sujeito, o escritor, esteja ausente pode ser encontrada na base de formulações de autores como Maurice Blanchot, Roland Barthes e Michel Foucault. Recorremos a eles para pensar a escrita de Clarice Lispector. Escrita em que a crítica costuma apontar uma forte presença de traços biográficos, ou seja, uma forte presença da própria autora.

⁴⁹³ LISPECTOR. *Água viva*, p.73.

⁴⁹⁴ Conf. LLANSOL. *Causa amante*, p.160.

Quem escreve?

Em "A morte do autor", artigo publicado em 1968, Roland Barthes se pergunta sobre quem fala no texto literário. Após evocar algumas possibilidades, dentre as quais figurariam o personagem e o autor, Barthes declara ser impossível saber a resposta. Isso porque "a escritura é a destituição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve"⁴⁹⁵.

Segundo ele, as coisas se passam assim desde sempre, ainda que nem sempre isso seja reconhecido. Quando se conta uma história, quando se narra algo sem um objetivo utilitário, "produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa"⁴⁹⁶. Percebe-se que a morte do autor pode se referir a coisas diversas, ainda que relacionadas entre si. Há essa morte necessária para que o início da escrita possa ter lugar, morte que é o ocaso experimentado pelo sujeito em proveito da linguagem. E há também a morte do autor como noção da teoria literária. Vale dizer, a expressão morte do autor pode designar o abandono de uma tendência da crítica em explicar a obra recorrendo à pessoa que a produziu, "como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua 'confidência'"⁴⁹⁷. O anúncio da morte do autor aponta, então, para a falta de coincidência entre o autor do texto e a pessoa que o escreve:

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la⁴⁹⁸.

O lugar da autoria do texto passa a ser um lugar vazio, ou um lugar que abriga o vazio necessário à coisa literária. Barthes evoca Mallarmé, como tendo sido o primeiro a perceber, em toda sua amplitude, a necessidade de conferir à linguagem seu verdadeiro papel, libertando-a do jugo de seu suposto proprietário: "para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em

⁴⁹⁵ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p.57.

⁴⁹⁶ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p.58.

⁴⁹⁷ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p.58.

⁴⁹⁸ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p. 60.

que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura”⁴⁹⁹.

Além da expressão “morte do autor”, que dá título ao artigo, Barthes utiliza também a expressão mais branda “afastamento do autor”. Ele explica: “O afastamento do Autor (com Brecht, poder-se-ia falar aqui de um verdadeiro ‘distanciamento’, o Autor diminuindo como uma figurinha bem no fundo do palco literário) não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno”. Logo a seguir, Barthes fala que o autor se ausenta do texto literário. Para uma mesma ideia, os termos empregados sugerem uma gradação: afastamento, ausência e morte.

Para nomear aquele que escreve após o distanciamento do autor, Barthes utiliza o termo *scriptor*. Em sua descrição, o *scriptor* é contraposto ao autor tradicional. O autor costuma ser tomado como antecedente do texto, como sua origem à qual cumpre remontar em busca do sentido. Já o *scriptor* é contemporâneo ao texto, ele “nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”. À consistência sufocante do autor, opõe-se a leveza do vazio do *scriptor*.

O afastamento do autor torna obsoleta a pretensão de decifrar um texto, observa Barthes. A crítica tirou muito proveito da ideia de que ler um texto passava por desvendar suas relações com o autor. A explicação fornecida ao texto pela crítica, não raro, sobrepunha-se ao próprio texto. Barthes denuncia: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. [...] não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico”⁵⁰⁰.

A vacância da autoria torna possível que um mesmo texto suporte escrituras múltiplas. Barthes pondera: “Mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor”⁵⁰¹. Ele prossegue:

A unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”⁵⁰².

⁴⁹⁹ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p. 59.

⁵⁰⁰ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p. 63.

⁵⁰¹ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p. 64.

⁵⁰² BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p. 64.

Sai o autor e entra o leitor, ou, nas palavras de Barthes, "o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor". Mas não se trata de submeter o texto a um novo algoz. A figura do leitor é também esvaziada da pessoa que pode ocupar esse lugar. Ele não se restringe a um só, nem tampouco se estende a qualquer um⁵⁰³. O leitor é alguém que pode dispor dos fios do texto e dar vida a leituras mais ou menos diversas. O sentido do texto também lhe escapa, tornando possível que a leitura se apresente como tarefa a ser sempre retomada.

Que importa quem escreve?

Também Michel Foucault relaciona escrita e morte, recuperando o que chama de “parentesco da escrita com a morte”. Segundo Foucault, a epopeia grega se destinava a consagrar a imortalidade do herói. Mesmo quando esse herói morria jovem, tratava-se do coroamento de uma vida pela glória imortal. A narrativa árabe, por sua vez, cujo paradigma seria “As mil e uma noites”, fazia da morte um momento para sempre adiado: cumpria perpetuar a vida. Isso muda radicalmente na cultura contemporânea, aponta Foucault: “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor”. Ele continua:

Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita⁵⁰⁴.

A crítica e a filosofia constataram a morte do autor já há bastante tempo, afirma Foucault. Mas cabe perguntar sobre o que é um autor, e tentar distingui-lo do escritor. Foucault toma o autor enquanto função discursiva. Não se trata de um ser empírico, mas sim de um ser de razão. Com frequência, busca-se localizar no indivíduo empírico, essa categoria

⁵⁰³ Nesse sentido, Silviano Santiago observou: “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal, porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa”. SANTIAGO. Singular e anônimo. In: _____. *Nas malhas da letra*, p.61.

⁵⁰⁴ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.269.

da razão. Assim, o autor “seria, no indivíduo, uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita⁵⁰⁵”. Entretanto, aponta Foucault, esse procedimento que reduz o autor a uma pessoa, constitui tão somente “a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam⁵⁰⁶”. Vale dizer, todas essas operações que integram a complexidade da construção de um autor são encobertas através da identificação imediata do autor com a pessoa que escreve.

A função autor escapa ao escritor, na medida em que ela resulta da interação de variáveis diversas da cultura de uma época. Foucault reconhece que a análise imanente da obra, tal como defendida pelo estruturalismo, relegando a segundo plano as referências biográficas e psicológicas, constitui já um golpe na ideia de um sujeito fundador absoluto. Entretanto, não se trata simplesmente de desconsiderar o sujeito que escreve, de alijá-lo definitivamente da obra, adverte Foucault. O que seria preciso fazer é, diante da obra, “aprender os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito”. Ele prossegue:

Trata-se de inverter o problema tradicional. Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas, alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso⁵⁰⁷.

Ao final de sua fala, Foucault considera o autor como uma das especificações da função sujeito. Ele pergunta, então, se essa especificação seria apenas uma possibilidade ou se ela adviria de uma necessidade discursiva; e, em seguida, responde: “Tendo em vista as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência⁵⁰⁸”. Foucault propõe imaginar uma cultura em que os discursos circulassem sem que a função

⁵⁰⁵ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.276.

⁵⁰⁶ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.276-277.

⁵⁰⁷ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.287.

⁵⁰⁸ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.287.

autor tivesse que acompanhá-los. Uma cultura em que, ao invés da questão da autoria, fosse ouvido apenas “o rumor de uma indiferença: ‘Que importa quem fala?’⁵⁰⁹”.

Ninguém escreve

Maurice Blanchot, em seu livro *O espaço literário*, anotou: "O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si⁵¹⁰". A impessoalidade da escrita aparece aí enlaçada à passividade daquele que escreve. A linguagem que ninguém fala, o escritor não se vale dela para escrever, ele pertence a ela. Há uma tensão nessa linguagem, visto que, por um lado, o escritor pode acreditar se afirmar nela, e, por outro, do que ali se afirma, ele está ausente. Essa ausência é pitoresca, visto que é também presença. Ausência que não se opõe à presença, como o negativo ao positivo, mas que se funde com ela, como o negativo que é também positivo. Nessa linha, podemos ler na expressão "ninguém fala" tanto um momento de negação quanto um momento de afirmação. Ninguém como exclusão de toda pessoa e ninguém como ainda alguém que ocupa a posição de sujeito do verbo falar. Ninguém é ainda alguém. Como observa Blanchot:

Quando estou só, eu não estou só, mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertencço a esse tempo morto que não é o meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. Ali onde estou só, não estou ali, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal⁵¹¹.

A palavra francesa "*personne*" é preciosa, justamente, por condensar esses dois momentos, o da afirmação, querendo dizer "pessoa", "qualquer pessoa", e o da negação, querendo dizer "ninguém", "nenhuma pessoa". Tanto "*personne*" quanto "pessoa" derivam do vocábulo latino "*persona*" que designa a máscara usada pelos atores no teatro praticado entre os gregos. Apesar de haver controvérsias etimológicas, acredita-se que *persona* está associado ao verbo *personare*, que seria a propriedade da máscara de fazer soar a voz do ator através de

⁵⁰⁹ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.288. A interrogação é uma citação de Samuel Beckett que Foucault, em sua conferência, toma como ponto de partida e de chegada.

⁵¹⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

⁵¹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23.

um orifício. Interessante notar que a condensação de positivo e negativo se faz também presente nessa máscara teatral, visto que a máscara se constitui tanto pela figura que lhe confere uma forma, quanto pelo vazio do orifício que permite passar o som da voz do ator. *Persona* é a máscara, mas também o vazio que ela contorna. *Persona* é imagem, mas também furo que torna possível soar a voz, emergir a palavra.

Na escritura, o escritor se despersonaliza: "A obra exige do escritor que ele perca toda a 'natureza', todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz 'eu', converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal⁵¹²". No texto, já não é mais da pessoa do escritor que se trata. Aquele que escreve se oferece como suporte de um vazio que está atrás da máscara e que a atravessa no seu furo. A voz que ressoa através da *persona* é a voz de ninguém. O escritor se ausenta, mas sem deixar de estar presente. De que modo? Blanchot explica: "No apagamento a que ele é convidado, o 'grande escritor' ainda se sustenta: quem fala já não é ele, mas tampouco se trata do puro deslizamento da fala de alguém. Do 'Eu' apagado, ele conserva a afirmação autoritária, ainda que silenciosa⁵¹³". Vale dizer, o escritor não deixa de ser, de algum modo, o autor daquilo que escreve. Ao longo da escrita do texto, ao longo da escrita do livro, está ainda o escritor, mas ele está ali não pela pessoa que é, e sim pelo vazio que suporta, que abriga. Ainda Blanchot:

O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O "Ele" que toma o lugar do "Eu", eis a solidão que sobrevém ao escritor. (...) "Ele" sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga "Eu", não seja ele mesmo⁵¹⁴.

A ambiguidade que caracteriza a coisa literária se faz perceber já no seu nascedouro, onde o escritor está ausente, mas também, presente. O livro dá lugar a uma palavra impessoal, mas que não é anônima, visto que ele ainda porta uma assinatura. Entretanto, podemos perguntar: se a obra é impessoal, o que do autor resta nela? Blanchot nos esclarece:

Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo

⁵¹² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 52.

⁵¹³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 19.

⁵¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim⁵¹⁵.

O silêncio. O silêncio na escrita não é sempre o mesmo. Em cada escritor, um modo de silenciar, um modo de ceder a iniciativa às palavras, para que a própria língua possa falar. A partir da experiência de Mallarmé, Blanchot observa: "A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala 'se fala'. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial⁵¹⁶".

Meu nome é ninguém

A dupla valência da palavra "ninguém" pode ser remontada aos primórdios da cultura ocidental e, mais especificamente, a uma de suas obras fundadoras, qual seja, a Odisseia. Trata-se de um poema épico cuja autoria é atribuída a Homero e que narra as aventuras de Ulisses, ou Odisseu⁵¹⁷, em sua viagem de retorno a Ítaca, após a Guerra de Troia.

A passagem que nos interessa mais de perto se situa no Canto IX, quando Ulisses e seus companheiros se confrontam com o Ciclope. Logo após passar pelas terras dos Cícones e dos Lotófagos, Ulisses chega à terra dos Ciclopes, cuja natureza selvagem é descrita em contraste com a sofisticação da sociedade grega. Ao desembarcar no território desconhecido, os viajantes avistam uma gruta ao pé do mar, onde "dormia um homem monstruoso, que sozinho apascentava os seus rebanhos, à distância, sem conviver com ninguém: mantinha-se afastado de todos e não obedecia a lei alguma⁵¹⁸".

Munido de um odre cheio de vinho que lhe fora presenteado por Máron, como recompensa pela proteção à esposa e ao filho, Ulisses se cerca de seus doze melhores companheiros e caminha em direção à gruta. Quando chega ali, percebe que o gigante havia saído. Os companheiros sugerem saquear os animais e víveres encontrados no interior da

⁵¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.18.

⁵¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 35.

⁵¹⁷ Ulisses é o nome em latim que designa o herói grego Odisseu. Optamos, aqui, por utilizar o nome Ulisses em razão de ser mais difundido entre o público não versado na língua e na literatura grega e, também, por sua presença na vida e na obra de Clarice Lispector. A escritora nomeou Ulisses seu cachorro de estimação, bem como o cachorro de Ângela em *Um sopro de vida*. O professor de filosofia por quem se apaixona Lorilei em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* também se chama Ulisses.

⁵¹⁸ HOMERO. *Odisseia*, p.263.

gruta e partir em seguida. Ulisses resiste, visto que queria ver o habitante do lugar e dele receber os presentes da hospitalidade. Após retornar a sua morada, o Ciclope bloqueia a entrada com uma enorme pedra que funcionava como porta. Ele avista o grupo de forasteiros e pergunta-lhes quem são. Tomado pelo medo, Ulisses responde que são aqueus vindos de Troia, perdidos em seu caminho de retorno para casa, e suplica pela hospitalidade do anfitrião.

O Ciclope despreza o pedido de Ulisses e, ato contínuo, agarra dois de seus companheiros, tornando-os refeição para a criatura selvagem. Os viajantes se desesperam, mas após o adormecimento do Ciclope, aguardam a chegada da aurora. No dia seguinte, o gigante cumpre sua rotina e sai para apascentar seus rebanhos. Durante sua ausência, Ulisses trama um plano para salvar a si e a seus companheiros. Retornando o Ciclope à caverna, oferece-lhe o vinho que trazia consigo. Após bebê-lo e apreciá-lo, o gigante fala: "Dá-me mais, com generosidade! E já agora diz-me o teu nome, para que te dê um presente de hospitalidade que te alegrará⁵¹⁹". Ao interlocutor já embriagado pelo vinho, Ulisses responde:

Ó Ciclope, perguntaste como é o meu nome famoso. Vou dizer-te,
E tu dá-me o presente de hospitalidade que prometeste.
Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me
a minha mãe, o meu pai e todos os meus companheiros.⁵²⁰

Na sequência, o gigante replica: "Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade⁵²¹". O termo grego vertido como "ninguém" é "oûtis" (no acusativo, "oûtin"). Estabelece-se aqui um jogo entre o uso habitual do termo, como pronome, e seu uso insólito, como nome próprio forjado pelo herói da narrativa. O Ciclope embarca na armadilha. A seguir, os viajantes manuseiam um tronco de oliveira e enterram-no no único olho do gigante. Em meio a gritos lancinantes e coberto de sangue, ele clama pela ajuda de seus vizinhos. Vejamos a sequência da passagem:

Ouvindo o grito, eles foram § vindo, cada um de um lado,
e rodeando a caverna § perguntaram por sua aflição:
'Por que, Polifemo, assim § tão alterado gritaste
através da imortal noite, § nos deixando agora insones?
A astúcia de ninguém leva-te § na marra os rebanhos, não?
A astúcia de ninguém mata-te § por ardil ou força, não?'
E de dentro do antro disse § violento Polifemo:
'Caros, Ninguém mata a mim § por ardil e à força não!'

⁵¹⁹HOMERO. *Odisseia*, p. 269

⁵²⁰HOMERO. *Odisseia*, p. 269

⁵²¹HOMERO. *Odisseia*, p. 270

E em resposta proferiram § estas palavras aladas:
‘Mas se a astúcia de ninguém § oprime a ti, que estás só,
doença vinda do grande § Zeus não há como evitar!
Vamos, clama agora ao pai, § ao soberano Posêidon!’

Assim disseram, partindo. § Riu meu caro coração:
meu nome enganara, a astúcia § ilibada de Ninguém.⁵²²

Enquanto Polifemo se refere a ninguém em valência positiva, como o estrangeiro que o cegou, seus vizinhos escutam o termo apenas em sua valência negativa, como nenhuma pessoa. Essa ambivalência resultante da astúcia de Ulisses acaba por deixar Polifemo ainda mais desamparado. Faz-se, ainda, um jogo de palavras no grego que não se logra reproduzir na tradução para o português entre "mêtis", astúcia, e "mé tis", ninguém (forma alternativa a "oûtis"). A grafia dos dois termos é diferente, mas foneticamente não há distinção⁵²³. Assim, Ulisses se torna o ponto em que ser astuto e ser ninguém coincidem. Para sobreviver ao encontro com o Ciclope, sua astúcia consistiu em fazer-se ninguém.

Ao longo do nono canto, há dois momentos em que Ulisses revela seu próprio nome: logo no início, quando oferece sua hospitalidade futura aos feácios, e, ao final, quando, tomado pela fúria, ele faz saber ao Ciclope quem lhe cegou o olho. Entremeando essas duas passagens, está o episódio em que o herói dissimula sua identidade, tornando-se ninguém. Percebe-se haver um movimento que oscila entre aparecer e desaparecer⁵²⁴, entre nomear-se Ulisses e nomear-se ninguém. Essa oscilação é regulada pela direção que o herói pretende conferir à trama, ora guiando-se pela astúcia e pela hospitalidade, ora sendo guiado pela fúria. Entre o Ulisses que assume sua identidade e o Ulisses que a nega, André Malta localiza neste último o Ulisses essencial. Em suas palavras:

O Odisseu mais característico, o Odisseu que é essencialmente Odisseu, é o que tem a capacidade de negar sua própria identidade, e que portanto sua glória depende, se não de uma negação permanente (que mataria a própria possibilidade de renome), de uma negação ao menos dominante e estendida, consciente e deliberada, porque apta a levar a bom termo seus planos e objetivos⁵²⁵.

⁵²² HOMERO. *Odisseia*. In: MALTA. *A astúcia de ninguém*, p.440.

⁵²³ A esse respeito, ver o oitavo capítulo de *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*, de André Malta. Malta relata (p.294) que o helenista Willian Stanford, em sua obra *Ambiguity in Greek Literature*, considerou esse jogo linguístico entre “astúcia” e “ninguém” como “o mais brilhante uso da paronomásia e da ambiguidade em toda a literatura grega”.

⁵²⁴ Cf. MALTA. *A astúcia de ninguém*, p.275.

⁵²⁵ Cf. MALTA. *A astúcia de ninguém*, p.275.

Disso resulta um aparente paradoxo: Ulisses é essencialmente Ulisses quando não é ele mesmo. Encobrir sua própria identidade, deixar-se passar por ninguém, essa é a marca característica do herói da Odisseia. Quando soçobra a identidade de Ulisses, emerge sua singularidade. A um psicanalista isso pode não parecer paradoxal, soando mesmo familiar, visto que, na experiência de análise, a assunção da singularidade do sujeito costuma passar pela queda de algumas identificações.

A evocação da Odisseia aqui foi motivada pela ambivalência do termo ninguém na narrativa, por essa oscilação entre ninguém, nenhuma pessoa, e ninguém, ainda alguém. Na cena da escrita, essa ambivalência também se faz presente. Seninguém escreve, não haveria escrita e, entretanto, a escrita aí está. Para que surja a escrita de ninguém, é preciso ainda alguém. Alguém que suporte ser ninguém. Morto o autor, resta o escritor, o *scriptor* referido por Barthes; resta um corp'a'screver de que nos fala Llansol. Se, por um lado, o ato de escrever envolve algum cálculo, por outro, é somente pela entrega ao *páthos*, à pulsão da escrita, que o desaparecimento elocutório do poeta pode ter lugar. Diferente de Ulisses, o escritor se torna ninguém quando abre mão da astúcia e cede a iniciativa às palavras; quando aceita ser bobo⁵²⁶ e escrever distraidamente⁵²⁷.

⁵²⁶ Ver LISPECTOR. Das vantagens de ser bobo. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.310-311. Lacan, por sua vez, aponta para o imperativo de ser bobo quando se trata do sujeito em sua relação com o inconsciente. No seminário *Les non-dupes errent*, ele propõe uma ética outra, "que se fundaria na recusa de ser não-tolo, no modo de ser sempre mais intensamente tolo desse saber, desse inconsciente, que, no final das contas, é nossa única porção de saber". Ao final da primeira sessão, em 13 de novembro de 1973, Lacan conclui: "É preciso ser tolo, ou seja, ser fiel à estrutura". Parece-nos que ser fiel à estrutura equivale a ser fiel ao desejo, aquele que, segundo Lacan, "é estritamente, durante toda a vida, sempre o mesmo"; aquele do qual não se deve ceder. LACAN. *Le séminaire, Les non-dupes errent*, inédito.

⁵²⁷ Cf. LISPECTOR. *Água viva*, p.21-22. Eis a passagem: "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".

O SILÊNCIO DA BARATA

Em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, a narradora atravessa uma experiência radical de confrontação com os limites da subjetividade, do humano e da realidade. O encontro com a barata sustenta uma sucessão de sensações e pensamentos que constituem um mergulho no ser do sujeito e no ser do mundo, enlaçados em um olhar: “O mundo se me olha⁵²⁸”.

A experiência podia parecer apontar para uma ampliação de horizontes, mas não. “Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo⁵²⁹”. O que está em jogo não é bem um ganho, mas sobretudo uma perda. Vejamos a descrição que nos oferece a narradora:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui⁵³⁰.

Nem tudo é perda, entretanto. A estabilidade do tripé desaparece, mas surge a possibilidade de caminhar. A falta que não se tampona pode assustar e desorganizar o sujeito: “A ausência inútil da terceira [perna] me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma sem sequer precisar me procurar⁵³¹”. Mas é essa mesma falta que pode dar lugar ao desejo, ao movimento, ao caminhar.

O que é ser uma pessoa? Uma construção que envolve esforço, mas que pode passar despercebida. Como nota G.H., “achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha da minha terceira perna, daquela que me plantava no chão⁵³²”. Ao perder a terceira perna, a narradora vê esfarelar-se o lastro de sua *persona*⁵³³. Cai a máscara com a peça ainda em andamento. E atrás da máscara, não há outra, há simplesmente nada, o vazio.

⁵²⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.66.

⁵²⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 50.

⁵³⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 11-12.

⁵³¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 12.

⁵³² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 12.

⁵³³ Em uma crônica intitulada "Persona", publicada no *Jornal do Brasil* de 2 de março de 1968, Clarice escreveu: "Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é". *A descoberta do mundo*, p.80.

Após a experiência da ruptura, o sujeito é tomado pela necessidade de lhe dar uma forma, de nomeá-la, de traduzi-la em palavras, de escrevê-la. A tarefa é árdua, tanto assim que a denegação pode aparecer como uma via sedutora: “Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?⁵³⁴”. A loucura espreita aquele que após adentrar o real, ali pretende permanecer. Para retornar ao reino do humano, há que se contentar com a finitude.

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo vida humanizada⁵³⁵.

Depois da experiência epifânica, o sujeito se vê confrontado com a questão de como continuar a viver. Desde a denegação apaziguadora até a deriva da loucura, há vários graus possíveis para os efeitos da experiência sobre a vida do sujeito, a depender de sua habilidade em transitar entre o humano e o inumano, entre o mundo e o imundo, entre a *persona* e o vazio. “Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração?⁵³⁶”.

O modo como se busca dar forma ao nada é decisivo. Para se escrever o impessoal, é imperativo que a forma seja também impessoal, como nos revela G.H.:

já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma⁵³⁷.

Trata-se de inventar uma forma em que a forma possa se formar sozinha. Ou seja, trata-se, na linha de Mallarmé, de ceder a iniciativa às palavras. Como fazer isso? Uma estratégia ocorre à narradora: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém⁵³⁸”. Logo a seguir, porém, surge a desconfiança de que o esforço de querer ser entendida pelo alguém imaginário possa comprometer a impessoalidade do relato. Ela pensa, então: “Terei que ter a coragem de usar

⁵³⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 14.

⁵³⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 14.

⁵³⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 14.

⁵³⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15.

⁵³⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15.

um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para *o ninguém?* assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso⁵³⁹”.

Mesmo que se proponha falar para o nada e para o ninguém, a narradora não deixa de se dirigir ao longo do relato a um interlocutor, que pode ser o leitor, pode ser o alguém imaginário, e pode também ser "o ninguém". Chama a atenção que o pronome “ninguém” esteja precedido do artigo definido “o”, apontando para uma faceta positivada desse vocábulo que apresenta, em geral, carga negativa. Vale dizer, “ninguém” que pode também se apresentar como alguém. Alguém para quem se escreve. Alguém cuja mão se pede para segurar.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta⁵⁴⁰.

Essa mão que é sem rosto, sem máscara, sem *persona*, é convocada para segurar a outra mão, a mão daquela que escreve, justamente, sobre a experiência de ser sem rosto, sem máscara, sem *persona*. Mesmo que se trate de mão decepada, eis que ela dá lugar ao “tu” e seus derivados: “teu”, “teus”, “tua”, “te”, “ti”. A convocação promete ser provisória, mas a promessa não se cumprirá. Ao longo de todo o relato os pronomes pessoais da segunda pessoa estarão presentes, invocando o ninguém, invocando essa mão de ninguém. Essa mão que se quer segurar até à hora da morte. Há um momento, entretanto, em que a caminhada deve se fazer absolutamente só⁵⁴¹: "e eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha. Se eu conseguir voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou⁵⁴²".

Na iminência de relatar seu encontro com a barata, a narradora tenta fazer um esboço de sua *persona*: "naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?⁵⁴³". Que máscara era aquela que estava prestes a cair? G.H. pondera: "tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma

⁵³⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15 (destaquei).

⁵⁴⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 18.

⁵⁴¹ Ver *Os absolutamente só*s: Llansol – A letra – Lacan, de Lucia Castello Branco.

⁵⁴² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 123.

⁵⁴³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 23-24.

anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma⁵⁴⁴". Se, alguns momentos antes, tratava-se de dar forma ao relato, agora, a forma que está em questão é a daquele que relata. Como identificar uma pessoa, como descrever-se a si mesmo, o que se é, onde localizar o próprio ser? A narradora se pergunta e ensaia algumas respostas:

Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. Isso me situa? Sou agradável, tenho amizades sinceras, e ter consciência disso faz com que eu tenha por mim uma amizade apazível, o que nunca excluiu um certo sentimento irônico por mim mesma, embora sem perseguições⁵⁴⁵.

Percebe-se que o ser do sujeito não é absoluto. Para se referir a ele, é preciso passar por sua relação ao mundo, mesmo que seja pelo ato banal de fazer bolinhas com miolo de pão; é preciso passar por suas relações com o outro, comportando tanto uma ligação amorosa que se rompe quanto amizades sinceras; e é preciso passar por sua relação a si mesmo, que inclui um modo particular de invocar a liberdade. Além de não ser absoluto, o sujeito se percebe como dividido, como portador de uma fenda que dá lugar, de um lado, à amizade por si mesmo, e, de outro, à autoironia. A máscara é furada e a *persona* não coincide consigo mesma. Será o furo, justamente, o impessoal que se contorna para se construir o que é da ordem do pessoal? Ou ainda, em uma variação a partir do ensino de Jacques Lacan, será o furo o real que se encobre com o véu tecido pelos fios do imaginário e do simbólico? A jornada de G.H. parece ser um mergulho, justamente, nesse furo em que se sustentam os pilares de sua *persona*.

Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo.

Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo⁵⁴⁶.

Esse mergulho começa quando a narradora se propõe a tarefa aparentemente anódina de arrumar seu apartamento, começando pelo quarto da empregada ausente. Na verdade, para G.H. a tarefa de arrumar tem algo de precioso. Ela revela: "Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma⁵⁴⁷". Assim, ao dirigir-se

⁵⁴⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 24.

⁵⁴⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 24.

⁵⁴⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 26.

⁵⁴⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 33.

ao quarto da empregada, G.H. atendia a um chamado, a uma vocação para a criação da forma. Quem a chamava? O quarto a ser arrumado; a barata; ou, talvez, ninguém.

Ao abrir a porta, ela tem um choque: o quarto estava limpo e ofuscava com uma branca luz. Além disso, em uma das paredes, havia "quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão⁵⁴⁸". O que chamava a atenção ali não era o que a nudez mostrava, mas, antes, o que ela deixava de mostrar: "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 vazia⁵⁴⁹". E eis que, ao não mostrar, a nudez mostrava; ao não revelar, a nudez revelava. O mural feito de contornos parecia não contornar, e sim, lançar no vazio. Seu propósito não era embelezar, nem tampouco velar. "O desenho não era um ornamento: era uma escrita⁵⁵⁰".

O choque de G.H. provém do fato de que, em um apartamento concebido para refletir sua moradora, encontra-se um cômodo que parece refratar os raios que deveriam ser refletidos.

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio⁵⁵¹.

Entrar naquele quarto era para a narradora encontrar-se com aquilo que não era ela, com o oposto de si mesma, com o outro. E não se tratava de qualquer outro, mas um outro que encarnava o vazio. Tomada pela irritação e pelo incômodo físico, G.H. logo planeja como modificar toda a cena, como suturar a fenda aberta no apartamento e no seu próprio eu, fenda que ameaça sugá-la. "Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio⁵⁵²". O alívio, entretanto, durou pouco. Apenas alguns instantes, até que uma barata se esgueirasse pela porta entreaberta do guarda-roupa. A visão da barata detona uma série de sensações e pensamentos na narradora, que vão desde uma identificação com a barata até a um esvaecimento subjetivo no contexto do processo vital.

⁵⁴⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 39.

⁵⁴⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 39.

⁵⁵⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 40.

⁵⁵¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 42.

⁵⁵² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 44.

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim⁵⁵³.

Da referência a “minha própria vida”, G.H. passa a referir o “próprio processo de vida em mim”. Nessaleve torção, o foco já não é mais a *persona*, deslocando-se para o impessoal que a habita. Diante da barata, a narradora é tomada por um instinto-desejo de matar. Ela se deixa levar e, num só golpe, fecha a porta do guarda-roupa sobre a barata. O ato falha e, antes que um golpe final pudesse dar cabo da empreitada, G.H. se vê frente à frente com a barata, olhos nos olhos. A experiência chega às raias do insuportável e a mão que se segura é convocada para segurar também a barata, ou isso que foi revelado pela visão da barata: “ – Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi⁵⁵⁴”. Ela prossegue:

Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.
Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.
Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando⁵⁵⁵.

Do eu ao ele

Com a identidade se esvaindo na lama originária, a narradora oferece tudo isso “para ti”, mão que lhe acompanha nesse mergulho na matéria imunda. Ela já não quer ser uma pessoa viva, ou uma pessoa, simplesmente. Havia uma atração que a impelia a “entrar no

⁵⁵³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 51.

⁵⁵⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 57.

⁵⁵⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 57.

inferno da matéria viva⁵⁵⁶”. O confronto com a barata no interior do quarto acabou por produzir uma metamorfose. Diferente da metamorfose kafkiana, em que o narrador se vê efetivamente transformado em um inseto no seu próprio quarto⁵⁵⁷, no caso de G.H., o inseto não se encarna na narradora, mas uma transformação se evidencia após a entrada no quarto da empregada,

“[quarto] nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente⁵⁵⁸”.

Por vezes, vemos a escrita literária ser associada a uma passagem do uso da primeira pessoa para o uso da terceira pessoa. Ou seja, a literatura teria como pressuposto o abandono do “eu” e a adoção do “ele”, “ela”. A esse respeito, Blanchot pondera: "Diz-se que o escritor renuncia a dizer 'Eu'. Kafka observa, com surpresa, com um prazer encantado, que entrou na literatura no momento em que pôde substituir o 'Eu' pelo 'Ele'. É verdade, mas a transformação é muito mais profunda⁵⁵⁹". Vale dizer, não se trata de mera operação gramatical, em que se passa da primeira para a terceira pessoa. Como nos esclarece ainda Blanchot, “a obra exige que o homem que a escreve se sacrifique por ela, torne-se outro, torne-se não um outro do vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas sim ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra⁵⁶⁰”.

No caso de *A paixão segundo G.H.*, a narrativa se constrói na primeira pessoa. E não por acaso, já que se trata do processo de despersonalização de um eu-narrador. Mas não só de despersonalização, como anota Benedito Nunes, mencionando haver ali um "paradoxo egológico":

Em *A Paixão Segundo GH*, a narração caminha, por assim dizer, a contracorrente da experiência narrada. É o paradoxo egológico desse romance: a narração que acompanha o processo de desapossamento do eu, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo eu, que somente

⁵⁵⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 59.

⁵⁵⁷ Após apontar para a proximidade entre a barata de *A paixão segundo G.H.* e o grande inseto de *A metamorfose*, Flávia Trocoli pondera que, em Kafka, o monstruoso é naturalizado, enquanto, em Clarice, o estranho provoca abalo, agonia e angústia. Cf. TROCOLI. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, p.56. Benedito Nunes, por sua vez, observa haver uma dupla metamorfose: "A metamorfose de GH, que ela própria relata, é concomitante à metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapossada do eu, e a narrativa de seu objeto". NUNES. *Leitura de Clarice Lispector*, p.65.

⁵⁵⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 60.

⁵⁵⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

⁵⁶⁰ BLANCHOT. *Le livre à venir*, p. 293.

pela narração consegue reconquistar-se. Por isso mesmo, extrema-se aqui o drama da linguagem: a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se⁵⁶¹.

Assim, a narrativa constitui-se em *locus* que se oferece como suporte tanto para o esvaecimento do eu, quanto para a tentativa de reconstrução dele.

Reitere-se que a passagem de um “eu” a um “ela” não esgota a experiência vivenciada no interior do quarto com a barata. Não se trata apenas de passar de um sujeito a outro, de trocar a máscara. "Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos⁵⁶²". Trata-se de se lançar em direção aos limites da subjetividade, em direção à origem inabitável, em direção aos primórdios da vida e da escrita.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura a minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre – sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieroglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, o nada era vivo e úmido⁵⁶³.

Ao se construir como *persona*, o sujeito constrói, ao mesmo tempo, o seu mundo, mundo ao qual ele só tem acesso a partir do filtro da sua máscara. No momento em que a subjetividade se esvai, esvai-se também esse mundo que era produzido a partir da máscara. O que sobra é o mundo sem filtros, o imundo. “- É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo⁵⁶⁴”. Cabe perguntar se alguma experiência ainda seria possível quando não resta nenhum filtro subjetivo, ou ainda, se algo como o mundo existe sem referência a um sujeito que sustente essa unificação. De todo modo, a narradora nos relata seu lançamento em direção a esse ponto no infinito, onde se dá a experiência do mundo, desvincilhado de toda subjetividade. Na verdade, esse ponto se situa numa vida além, como nos revela G.H.: “Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se já tivesse morrido e desse

⁵⁶¹ NUNES. *Leitura de Clarice Lispector*, p.66.

⁵⁶² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 69.

⁵⁶³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 60-61.

⁵⁶⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 63.

sozinha os primeiros passos em outra vida⁵⁶⁵”. Há uma morte que ocorre em vida, para que uma vida outra possa surgir.

O ser que se restringia ao "eu", ao "dentro", estilhaça-se e passa a habitar a paisagem, o fora. Já não subsiste um "eu" unificado, nem um mundo correspondente, o que há é somente a vida. Os cacos do eu se sobrepõem aos cacos do mundo.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo⁵⁶⁶.

Nesse contexto, emerge a face inumana do mundo, emerge o imundo. "Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos". Como reservar um lugar para o inumano? Que destino dar à "parte coisa da gente"? G.H. observa: "O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra⁵⁶⁷". Eis o ser do humano, o ser que deve ser também aquilo que não é: ser furado. A vivência da *persona* não exclui uma alquimia entre o pessoal e o impessoal. A narradora continua: "Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra⁵⁶⁸".

Percebe-se que a questão do impessoal desborda o cenário da escrita para alcançar a experiência humana, simplesmente. O impessoal que marca a escrita literária não é estranho às pessoas. A construção subjetiva, ao dar forma a um universo pessoal, tem que se haver também com o impessoal, seja através de algum acolhimento, seja através da recusa. Uma pergunta que surge é sobre a especificidade desse impessoal que sustenta a escrita. Há diferença frente ao impessoal com que nos defrontamos todos nós, seres humanos? Ou o impessoal acolhido pelo literário é esse mesmo com que se pode deparar todo sujeito, havendo apenas diferença no seu tratamento, no destino que lhe é dado?

O impessoal com que se depara G.H. não vem sozinho, ele traz também o neutro, "elemento vital que liga as coisas⁵⁶⁹". Neutro que é figurado pela matéria grossa e

⁵⁶⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 63.

⁵⁶⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 65.

⁵⁶⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 69-70.

⁵⁶⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 70.

⁵⁶⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 100.

esbranquiçada escapando da barata esmagada. A narradora conta: "Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro. E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno⁵⁷⁰". Em meio ao neutro que é inferno, surge a lembrança "de ti", a lembrança do neutro que se pode revelar amor.

Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida⁵⁷¹.

A experiência da narradora faz emergir o impessoal, o neutro, e ainda o infamiliar ou o estranho familiar, que nos remete ao artigo de Freud, *Das Unheimliche*⁵⁷². G.H. observa: "Através de um dia eu ter beijado o resíduo insípido que há no sal da lágrima, então a infamiliaridade do quarto tornou-se reconhecível, como matéria já vivida. [...] Eu reconhecia a familiaridade de tudo⁵⁷³". O quarto, as figuras na parede, a vigília da barata, tudo ali parecia fazer oscilar entre o estranhamento e o reconhecimento, entre o fora e o dentro, entre o infamiliar e o familiar.

A narradora se vê enredada em um dilema. De um lado aparece a vida nua, o neutro, e de outro, a vida humana, a *persona*. Na epígrafe do livro, atribuída a Bernard Berenson, lemos: "*A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die*/ [Uma vida plena deve ser aquela terminando em tão completa identificação com o impessoal que não há mais pessoa para morrer]⁵⁷⁴". Após mergulhar no neutro e alcançar uma certa plenitude, surge a pergunta sobre o que fazer daí em diante. "Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento⁵⁷⁵".

⁵⁷⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 85.

⁵⁷¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 89.

⁵⁷² FREUD. O estranho. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. XVII, p. 235-273. Sobre a relação entre o *Unheimliche* freudiano e a literatura, ver *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, de Ana Maria Portugal.

⁵⁷³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 90.

⁵⁷⁴ BERENSON apud LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 9.

⁵⁷⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 143.

A experiência de G.H. tem a ver com algo que cai, com a perda, com o retrocesso, com o caminhar em que se avança na medida em que se regressa. Nos termos utilizados pela narradora para falar de sua experiência, insiste o prefixo "des": "destruição", "despersonalização", "destituição", "despersonalidade", "despessoal", "deseroização", "desistência".

Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização⁵⁷⁶.

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. (...) A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega⁵⁷⁷.

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. (...) A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz⁵⁷⁸.

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 revelação⁵⁷⁹.

Observe-se que o uso dos neologismos "despessoal" e "despersonalidade", e não dos termos correntes impessoal e impessoalidade, tem como efeito enfatizar o processo de despersonalização, a passagem do pessoal ao não pessoal, a passagem da *persona* ao neutro. Como adverte G.H.: "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 mesmos⁵⁸⁰".

⁵⁷⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 173.

⁵⁷⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 174.

⁵⁷⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 175.

⁵⁷⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

⁵⁸⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

O neutro

A pergunta insiste: que neutro? Para G.H. o neutro não é uma noção. É um termo que aparece para nomear algo que chama e que a linguagem não alcança: "Agora aquilo que me apela e me chama é o neutro. Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase, que também não é mais o que chamávamos de êxtase. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo⁵⁸¹". Seguindo, ainda, o fio da questão, recorreremos ao livro *A conversa infinita*, em que Blanchot, na trilha de René Char, pergunta-se:

É possível interrogar o neutro? É possível escrever: o neutro? que é o neutro? que é do neutro? Certamente é possível. Mas a interrogação não atinge o neutro, deixando-o, não o deixando intacto, atravessando-o de parte a parte ou, mais provavelmente, deixando-se neutralizar, pacificar ou apassivar por ele (a passividade do neutro: o passivo além e sempre além de todo passivo, a paixão própria a ele envolvendo uma ação que lhe é própria, ação de inação, efeito de não efeito)⁵⁸².

A paixão do neutro é uma forma de descrever a paixão de G.H.. Eis que a ação privilegiada pela narradora é justamente a inação, é na desistência que surge a possibilidade de alcançar. A passividade e não a atividade, ou a passividade-atividade já fundidas e fazendo esvaír o sentido gerado pela oposição. A ação em sentido estrito parece não ser mais possível. Não é casual que o ato postergado e mantido em suspenso-sob suspense - "É que não contei tudo⁵⁸³" -, não é casual que esse ato só possa aparecer em desaparecimento. E também a narradora deve desaparecer, ao entrar em estado de hipnose ou de sonambulismo; ela deve ausentar-se num desmaio súbito ou numa vertigem para dar lugar a esse ato-*páthos*. "Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, 'alguma coisa se tinha feito'⁵⁸⁴". Nessa frase, colocada entre aspas no texto, podemos localizar a presença do neutro. A narradora não fez nada, já não se trata disso, de um sujeito praticar um ato, ao mesmo tempo em que se tratava justamente disso, a narradora praticar o ato de comer a barata. Mas esse ato era o impossível e, quando é o impossível que está em jogo, um sujeito é pouco. Daí que a coisa vem para o primeiro plano e ela se faz por si mesma.

⁵⁸¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 160-161.

⁵⁸² BLANCHOT. René Char e o pensamento do neutro. In: _____. *A conversa infinita – 3: A ausência de livro*, p.38.

⁵⁸³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 163.

⁵⁸⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 166.

Blanchot explica:

O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele ainda está indeterminado e como que hesitando entre os dois, isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas⁵⁸⁵.

Tem-se o neutro como algo entredois, ou um entrelugar, nem sujeito, nem objeto. E essa situação não se confunde com uma indefinição temporária a ser resolvida. Não é sujeito e nem objeto porque o registro de que aí se trata não é o da relação sujeito-objeto. O estatuto ambíguo do neutro nos remete ao próprio ser da literatura que traz a ambiguidade em seu cerne. Ambiguidade que nos faz perguntar se G.H. efetivamente praticou o ato proibido, se a cena em que ela come da barata chegou à realidade ou permaneceu no sonho, na alucinação, no pensamento. A ambiguidade que sustenta a potência da literatura se deixa sentir ao fazer vacilar a suposta fixidez do referente. No limiar da linguagem, reina o indistinto. Segundo Flávia Trocoli,

comer a massa branca da barata é também experienciar aquilo que não pode ser submetido à lei, gozo que escapa à palavra. O gozar da barata através da devoração, gozo que deveria ter permanecido perdido, faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto⁵⁸⁶.

O neutro é avesso ao gênero, ao genérico, mas também, avesso ao particular. As particularidades de um sujeito não resistem a ele. Daí que, quando é chegado o momento do neutro, é chegado também o momento do ocaso do sujeito. Blanchot nos dá um exemplo:

Digamos que seria neutro aquele que não intervém naquilo que diz; assim como poderia ser dita por neutra a fala, quando se pronuncia sem levar em conta aquele que a pronuncia ou sem levar-se a si própria em conta, como se, ao falar, ela não falasse, deixando falar aquilo que não se pode dizer naquilo que há para dizer⁵⁸⁷.

Neutro é o escritor quando consente com sua ausência do texto. Neutra é a escrita que surge sem se dar conta de si mesma, aquela em que a iniciativa é cedida às palavras, como propôs Mallarmé. Ao final do livro G.H. diz: "A vida se me é⁵⁸⁸". O eu sofre o deslocamento da posição de sujeito para se tornar objeto da vida que é. Em meio à vida que se

⁵⁸⁵ BLANCHOT. René Char e o pensamento do neutro. In: _____. *A conversa infinita – 3: A ausência de livro*, p.30.

⁵⁸⁶ TROCOLI. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, p.58-59.

⁵⁸⁷ BLANCHOT. René Char e o pensamento do neutro. In: _____. *A conversa infinita – 3: A ausência de livro*, p.36.

⁵⁸⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 179.

reflete na impessoalidade do "se", eis que o "me" surge como partícula de redução da *persona*, entrelaçada a isso que a antecede e que a ultrapassa.

Buscando ampliar nossa perspectiva na abordagem do neutro, dirigimo-nos para Roland Barthes e seu seminário *O neutro*, em que a pesquisa em torno da noção se assume como um desejo, um *páthos*. Logo na primeira aula, ele revela: "Falta apresentar a verdade do curso: o desejo que é sua origem e que o põe em cena. O curso existe porque há um desejo de Neutro: um *páthos* (uma patho-logia?)⁵⁸⁹". Diferente de Blanchot, Barthes trabalha a questão do neutro ainda no campo do sujeito, concernindo a certa postura frente à vida. Ele destaca: "A primeira questão, o primeiro Neutro, [...] é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar: o querer-viver é então reconhecido como a transcendência do querer-agarrar, a deriva para longe da arrogância: abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver⁵⁹⁰". Mas também no campo do objeto, localiza-se o neutro, antes não só do distinto, mas da própria categoria distinto-indistinto.

A maior oposição, a que ao mesmo tempo fascina e é a mais difícil de pensar, porque se destrói quando se coloca, é a oposição entre distinção e indistinção, e aí está o cerne da questão do Neutro, o motivo por que o Neutro é difícil, provocante, escandaloso: porque ele implica pensar no indistinto, a tentação do último (ou do primeiro) paradigma: distinto e indistinto. [...]

O pensamento do Neutro é um pensamento-limite, na margem da linguagem, na margem da cor, pois é pensar a não linguagem, a não-cor (mas não a ausência de cor, a transparência) → a linguagem e as práticas codificadas que dela decorrem recuperam sempre o Neutro como uma cor⁵⁹¹.

O Neutro é lançado para fora. Fora do dualismo distinto-indistinto, fora da gama de cores. O fora aí é limítrofe e, assim, talvez não seja propriamente fora. O neutro se localiza no limite entre o dentro e o fora, à margem do sujeito, à margem do objeto, no litoral da linguagem e do real. Ainda que Barthes empreenda sua pesquisa do neutro sob uma perspectiva diferente da de Blanchot, ele não deixa de citá-lo para apontar o esforço da filosofia em "domesticar o 'neutro', pondo em seu lugar a lei do impessoal e o reino do universal"; esforço da filosofia em "recusar o neutro, afirmando a primazia ética do Eu-sujeito, a aspiração mística ao eu singular⁵⁹²". Na medida em que o neutro faz vacilar a experiência do sujeito, ele estremece os pilares em que se sustenta o sujeito filosófico e, por consequência, a própria filosofia. Nesse quadro, é no campo da literatura que o neutro pode

⁵⁸⁹ BARTHES. *O neutro*, p.29.

⁵⁹⁰ BARTHES. *O neutro*, p. 32.

⁵⁹¹ BARTHES. *O neutro*, p. 110-111.

⁵⁹² BLANCHOT apud BARTHES. *O neutro*, p.389.

encontrar algum acolhimento, nesse campo em que a língua é lei permeável à liberdade e ao afeto. Ouçamos Barthes:

A língua é lei e dura lex. Ora, o sed lex, o discurso, o discurso (literatura) "vira", desvia; éo suplemento, como ato de suprir: → literatura = liberdade → diante da lei-carência do Neutro (da língua), o discurso (no sentido mais lato do termo: enunciação: literária, ética, patética, mítica) abre um campo infinito, furta-cor, de nuances, de mitos, que podem tornar vivo, alhures, o Neutro carente na língua. Por qual caminho? Direi com uma palavra vaga: o caminho do afeto: o discurso vem ao Neutro pelo afeto⁵⁹³.

Quando se assume o desejo e o afeto na relação com a linguagem, já não há lugar para uma verdade apresentada como objeto a um sujeito. As categorias se esfumaçam e a ambiguidade adquire direito de cidadania. Ambiguidade que é rechaçada pelo discurso filosófico através do princípio da não contradição e do princípio do terceiro excluído. Segundo tais princípios, o verdadeiro e o falso seriam incompatíveis, eles poderiam se apresentar de maneira sucessiva, mas não simultânea. Frente ao sim e ao não, à presença e à ausência, não haveria uma terceira via. Diante da interrogação, somente haveria dois caminhos: o da afirmação e o da negação; diante da questão sexual, apenas duas vias: a masculina e a feminina. Barthes nos fala um pouco disso, ao propor um modelo estrutural do neutro e sua relação com os gêneros sexuais:

Precisamos – e estas serão de algum modo as últimas palavras desta "travessia" – inverter o modelo estrutural: o Neutro, o Neutro de que falamos, o Neutro estendido ao discurso (dos textos, das condutas, das moções), não é Nem...Nem..., é "ao mesmo tempo", "simultaneamente" ou "que entra em alternância": → O Neutro (inversão estrutural: nossa reviravolta), seria o complexo: mas o complexo inextricável, insimplificável: "sobreposição amorosa" (Nietzsche) das nuances, dos contrários, das oscilações: insuportável para a dóxa, deleitável para o sujeito. → Portanto, o Neutro não é o que anula os sexos, mas o que os combina, os presentifica no sujeito, simultaneamente, alternadamente etc. → E aqui vamos dar num grande mito: o andrógino⁵⁹⁴.

O mito do andrógino que nos chega desde *O banquete* de Platão, quando Aristófanos conta sobre uma época em que "os sexos da espécie humana eram três, não dois como hoje, masculino e feminino; havia ainda um terceiro, que participava de ambos aqueles; o nome conservou-se até hoje, embora o sexo mesmo tenha desaparecido, (...) era o andrógino⁵⁹⁵". Esse terceiro sexo carregava a igualdade e a diferença, simultaneamente. Ele se

⁵⁹³ BARTHES. *O neutro*, p. 389-390.

⁵⁹⁴ BARTHES. *O neutro*, p. 391-392.

⁵⁹⁵ PLATÃO. *O banquete*, p.59.

igualava ao masculino e ao feminino, na medida em que cada uma de suas metades apresentava a configuração de um dos dois sexos. Por outro lado, o andrógino diferia do macho e da fêmea, ao portar aquilo que faltava a cada um deles, respectivamente, a genitália feminina e a masculina. Naquela época, todo ser humano era duplo, com quatro mãos e pernas, dois rostos e duas genitálias. Além dos andróginos, havia os seres masculinos e os seres femininos.

Em virtude de sua força e orgulho, tramaram os humanos contra os deuses. Zeus decidiu-se por puni-los, cortando cada um em dois. Assim, ficaram mais fracos e menos arrogantes. Daí em diante, os humanos passaram a ansiar pela restauração de sua natureza anterior, dando origem ao "amor recíproco, o restaurador do físico primitivo, que procura de dois compor um e curar a natureza do homem"⁵⁹⁶.

Note-se que, mesmo nos andróginos, a divisão sexual estava presente, visto que as metades masculina e feminina se distinguiram ali. Mas tratava-se de uma divisão negada pela solda de suas partes. O andrógino platônico aparece como um ser que encarna tanto o divino, por sua plenitude, quanto o monstruoso, pela deformação do corpo humano.

Barthes ressalva: "o andrógino é o Neutro, mas o neutro é na verdade o grau complexo: uma mistura, uma dosagem, uma dialética, não do homem e da mulher (genitalidade), mas do masculino e do feminino"⁵⁹⁷. A divisão entre homem e mulher não se identifica à divisão entre masculino e feminino. E o neutro no campo sexual tem a ver não com a anatomia e a biologia, mas sim com a psique e a cultura. Nesse diapasão, pode-se perguntar: o que é do feminino? o que é do masculino? como se situa aí o neutro?

⁵⁹⁶ PLATÃO. *O banquete*, p. 61.

⁵⁹⁷ BARTHES. *O neutro*, p. 397.

FEMININO DE NINGUÉM

A expressão “feminino de ninguém” surge no livro *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, de Maria Gabriela Llansol. Em um momento de fragilidade, Aossê se volta a uma recordação em forma de luz, a uma recordação de um rosto que nunca se lhe voltou para que pudesse ser visto e, só depois, recordado. Eis o trecho:

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 trêmula. *Passou por mim* foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo* e um *vestido ao vento*⁵⁹⁸.

A mulher nova e de seios livres passa e logo desaparece. Quem caminha já não é mais ela, mas suas pernas e o garbo da garupa, luzes fátuas. Das pernas e da garupa, desliza-se para *aquele* movimento, misto de substância viva, aragem firme e luz trêmula. E, ao fim, o que resta é apenas “*passou por mim*”, ação em que o sujeito se esvai, deixando apenas suas poucas marcas: um *porte altivo* e um *vestido ao vento*. Essa mulher fulgurante, não se pode dizer que Aossê a tenha visto, mas tampouco seria correcto dizer que ele nunca a vira.

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 de suas posses. [...] Deram-lhe um feminino de ninguém a ver⁵⁹⁹.

Diferença sutil, porém decisiva, entre não ver ninguém e ver ninguém. Da face negativa usual do pronome ninguém, desloca-se para sua face positiva: um rosto sem rosto, o que é diferente de nenhum rosto. E, como se evidencia na sequência narrativa, esse ninguém que se viu não apareceu isolado, por si mesmo. O que se deu a ver foi um “feminino de ninguém”. Há algo do neutro aí, mas como marca de um feminino que arrebatava Aossê. O impacto causado por aquilo que se deu a ver foi intenso: o passeante “ficou tão atordoado de desejo que procurou a primeira porta que desse para a entrada discreta de um prédio onde pudesse masturbar-se. Recordava-se da mão imperiosa e de um pénis que não lhe parecia o dele⁶⁰⁰”. Aossê, antes

⁵⁹⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p.36-37.

⁵⁹⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

⁶⁰⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

Aossep, é uma figura llansoliana inspirada em Fernando Pessoa e nomeada a partir da inversão do sobrenome do poeta português.

Do feminino, pouco ou quase nada se fala na obra de Fernando Pessoa, mas, ao redor da sensação de ser ninguém, muitos versos foram escritos pelo poeta português. O pressuposto de que os escritores deixem cair suas máscaras para começar a escrever parecia-lhe ser dispensável, visto que, em sua vida cotidiana, ele já experimentava a queda da máscara, ou, na verdade, a ausência de uma máscara que não chegou a se constituir. Como observa Leyla Perrone-Moisés, "desde a antiga página íntima, em que ele se apavora com a sensação de um 'mero vácuo-pessoa', até os últimos poemas, o reconhecimento do Eu como vazio é constante⁶⁰¹". Vejamos alguns fragmentos:

Tudo quanto penso, / Tudo quanto sou / É um deserto imenso / Onde nem eu
estou.

Eu vejo-me e estou sem mim, / conheço-me e não sou eu.

Sou uma sensação sem pessoa correspondente.

Começo a conhecer-me. Não existo.

Em meus momentos escuros / Em que em mim não há ninguém⁶⁰².

Eis alguém que não é habitado por ninguém. A referência aos momentos escuros restringe a ausência: não é sempre, são momentos. Entretanto, segundo Perrone-Moisés, "o que caracteriza o poeta moderno é, diferentemente [de uma perda acidental do Eu], a consciência de uma despersonalização substancial, inerente a seu ofício, da perda fatal do Eu na linguagem. 'Eu é um outro', escrevia Rimbaud, anunciando a modernidade⁶⁰³".

Note-se, ainda, que a formulação negativa "não há ninguém" é diferente da formulação afirmativa "há ninguém". Parece-nos que a despersonalização experimentada pelo escritor, quando ele atende ao chamado de uma pulsão da escrita, tem a ver mais com a segunda do que com a primeira formulação. No momento em que esse ninguém deixa de ser mera carência de alguém, no momento em que esse ninguém se transforma numa ausência que é também presença, nesse momento, algo como a irrupção do neutro na cena da escrita pode ocorrer.

⁶⁰¹ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 102-103.

⁶⁰² PESSOA apud PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p.103.

⁶⁰³ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 123.

Se todo sujeito traz em seu ser um vazio recoberto pela linguagem, no caso do poeta, isso é ainda mais evidente. T.S. Eliot afirma: “o poeta tem, não uma ‘personalidade’ para expressar, mas um médium particular, que é apenas um meio e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se combinam de modos particulares e inesperados⁶⁰⁴”. Dentre os escritores contemporâneos, Perrone-Moisés aponta Maurice Blanchot, como aquele “que trata com maior insistência, radicalidade e risco ‘pessoal’ a questão da despersonalização do sujeito poético⁶⁰⁵”. Ela destaca, no pensamento de Blanchot, a concepção do escritor como transmissor da voz neutra do ser, enunciando-se na obra, e acrescenta: “Pessoa sentiu em si a premência dessa voz do ser como neutro, mas não a experimentou como uma calma certeza, pois nele o neutro cobriu-se de inquietas máscaras e a nostalgia do Eu era incurável⁶⁰⁶”.

Dentre os escritores que encarnaram esse ninguém como figura do neutro, está também William Shakespeare. Sobre ele, escreveu Jorge Luís Borges:

Ninguém houve nele; por detrás de seu rosto e de suas palavras (...) não havia mais do que um pouco de frio, um sonho sonhado por alguém. (...) Instintivamente, já se havia adestrado no hábito de simular que era alguém, para que não descobrissem sua condição de ninguém (...) A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e disse: Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu. A voz de Deus lhe respondeu num torvelinho: Eu também não sou; sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu é muitos e ninguém⁶⁰⁷.

Leyla Perrone-Moisés afirma que esse fragmento de Borges se aplica também a Fernando Pessoa: "Na história da poesia moderna, Pessoa – o existente quase inexistente, o desistente – foi, talvez, o ponto em que mais intensamente o sujeito poético viveu o drama de sua crítica dispersão⁶⁰⁸". Curioso notar que os escritores, os poetas, que mergulham no vazio subjetivo, acabam por se tornar criaturas ainda mais ambíguas que os demais humanos. Por um lado, eles fracassam na tarefa humana de ser alguém, de sustentar uma *persona*; por outro lado, por causa desse fracasso mesmo, eles acabam por se aproximar de um divino associado ao ser que antecede os limites da máscara, ao ser pleno que se sustenta sobre o vazio. O título do livro de Perrone-Moisés aponta também para algo dessa ambiguidade: *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*; ao mesmo tempo, *aquém e além*: um eu que não chega

⁶⁰⁴ ELIOT apud PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.124.

⁶⁰⁵ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.125.

⁶⁰⁶ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.126.

⁶⁰⁷ BORGES apud PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.126.

⁶⁰⁸ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.126.

propriamente a se constituir é solo fértil para abrigar múltiplos outros que se sucedem como heterônimos do poeta.

Essa pessoa que se chama Pessoa também é *personne*, um alguém chamado ninguém. Segundo Lucia Castello Branco, "a Pessoa-Personne, essa 'máscara de ninguém', como sugere Leyla Perrone-Moisés, corresponderá, na obra de Llansol, um feminino de ninguém, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência do masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez". Branco propõe também relacionar a expressão cunhada por Llansol ao terceiro sexo referido por Lacan em seu último seminário, *A topologia e o tempo*: "Parece-nos que, ao fim de seu ensino, Lacan começava a desenvolver alguma coisa próxima do que é enunciado por Llansol com sua formulação acerca de um 'feminino de ninguém'⁶⁰⁹". Para Lucia Castello Branco, o feminino de que se trata ali escapa à lógica dual e não se refere ao masculino nem ao falo. Ela esclarece: "Esse feminino talvez possa ser aproximado do que Llansol denominará de 'terceiro sexo': a paisagem⁶¹⁰", e cita o seguinte fragmento do texto "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 mulher⁶¹¹.

Diferente do andrógino mítico, o terceiro sexo referido no texto llansoliano não é nem o homem, nem a mulher, e tampouco a junção de ambos. A novidade anunciada é clara: o terceiro sexo é a paisagem. Assim como Barthes apontou que o neutro aproximado do terceiro sexo é complexo⁶¹², Llansol nos conta que a paisagem não tem um sexo simples. Tanto para Llansol quanto para Barthes, o terceiro sexo que nos vem do neutro ou da paisagem não tem a ver nem com homem, nem com mulher. Mas, se em Barthes, é ainda do masculino e do feminino que se trata, em Llansol, com a paisagem, já não é mais questão de masculino e feminino, a não ser quando o terceiro sexo se apresenta através de uma paisagem encarnada em um corpo que passa. Nesse caso, partindo da leitura formulada por Branco do "feminino de ninguém", podemos dizer que é no rastro deixado pelo feminino que algo como um terceiro sexo pode vir à luz. Destaque-se que esse feminino fulgurante já não se opõe ao masculino, constituindo, assim, um feminino outro, situado fora do dualismo dos gêneros.

⁶⁰⁹ BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. Inédito.

⁶¹⁰ BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. Inédito.

⁶¹¹ LLANSOL apud BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. Inédito.

⁶¹² Conforme citação anterior: BARTHES. *O neutro*, p. 391-392.

Após propor sua leitura da expressão “feminino de ninguém”, Lucia Castello Branco parte dela e da noção barthesiana de biografema em direção à leitura de outros textos, dentre os quais, está o livro *Água viva*, de Clarice Lispector.

Em *Água viva*, quando eliminados os aspectos nitidamente autobiográficos do manuscrito (como, por exemplo, várias referências à queimadura que Clarice sofrera, quando dormira com o cigarro aceso), restam apenas os biografemas, como cinzas lançadas ao vento, e o feminino que aí se escreve não se refere ao masculino, mas abre-se ao campo de um terceiro sexo que, nesse livro, se constrói como o neutro: o it, o “mistério do impessoal”, que já não se refere a um “eu” e menos ainda a um “ele” ou a um “ela”, mas à própria “vida vista pela vida”. Ou, em outras palavras da própria narrativa: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”⁶¹³.

O processo de enxugamento da escrita em direção à letra possibilita a emergência do neutro e, junto dele, vêm os biografemas: uma vida que se escreve. O neutro está em cena em *Água viva*, ocupando o lugar do sujeito, ocupando o lugar do objeto, dissolvendo a relação sujeito-objeto. Já na epígrafe, atribuída a Michel Seuphor, lemos:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência⁶¹⁴.

Emerge o neutro como ideal a ser alcançado pela obra de arte. Se, do lado do artista, o neutro é a desapareição do sujeito, do lado da obra, é a desapareição da coisa. A queda da máscara induz à dissolução da figura. Tem-se, então, uma pintura ou uma escrita que não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Clarice Lispector escreveu assim: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: ‘Tronco luxurioso’. E banho-me nele⁶¹⁵”. Para ela, não se tratava de contar uma história. A narradora de *Água viva* explica: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio⁶¹⁶”. O resultado da sucessão de instantes é um texto sem tema, sem plano e sem acabamento. Segundo Gilles Deleuze:

⁶¹³ BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. Inédito.

⁶¹⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p.7. Michel Seuphor é pseudônimo do pintor belga Fernand Berckelaers (1901-1999). Ele circulou entre artistas da vanguarda europeia do século XX. Editou três livros, um dos quais sobre pintura abstrata. Note-se que Seuphor é um anagrama de Orpheus. Cf. MICHEL SEUPHOR. In: Wikipedia.

⁶¹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p.27.

⁶¹⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 14-15.

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível⁶¹⁷.

Vale dizer, na cena da escrita, já não mais se trata de sujeito e objeto, mas sim, de vida e texto entrelaçados num mesmo devir. "A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz"⁶¹⁸.

A narradora de *Água viva* prossegue:

Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo. Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte.

Em algumas passagens de *Água viva* e também de *Um sopro de vida*, a voz narradora insiste em que, ali, não é a vida pessoal que está em questão: "Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio'⁶¹⁹"; "Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos"⁶²⁰. Desde *Perto do coração selvagem*, primeiro livro publicado de Clarice Lispector, a crítica deixou-se levar pela tendência a identificar a autora com suas personagens, numa leitura de viés biográfico. Após citar artigos de Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Ledo Ivo e Antônio Cândido, Nádia Gotlib destaca a chave de leitura utilizada por eles: "Parece que a 'força de exceção' da personagem Joana neste romance reside no fato de que, embora esta marca excepcional seja da personagem, ela se explica não só por ela própria, nem pela narradora, mas pela força da personalidade excepcional da autora"⁶²¹.

Carlos Mendes de Sousa, por sua vez, observa: "Em vários momentos e em contextos bastante diferenciados vemos aplicarem-se a leitura de Clarice Lispector, com mais ou menos propriedade, os termos 'autobiografia', 'autobiográfico'⁶²²". Sousa acrescenta que

⁶¹⁷ DELEUZE. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*, p.11.

⁶¹⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

⁶¹⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

⁶²⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

⁶²¹ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p.208.

⁶²² SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.473.

isso ocorre também com outros autores, colocados pela crítica no lugar de figura modelar a que se poderiam remeter todas as personagens por eles criadas.

No caso de Clarice, Sousa considera que a questão acerca da autobiografia não tem uma resposta simples. Em entrevistas e crônicas, a escritora costumava rechaçar que ela escrevesse ou pudesse vir a escrever uma autobiografia, em sentido estrito, e também obras de fundo autobiográfico. Vejamos, por exemplo, este fragmento extraído da crônica "Viajando por mar": "Eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia⁶²³". E também este outro, integrante da entrevista concedida no Museu da Imagem e do Som, quando ela se refere à escrita de *A paixão segundo G.H.*: "É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A paixão...*, que não tem nada a ver com isso, não reflete! [...] Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. [...] Eu quero a coisa em si⁶²⁴".

Para Sousa, não se deve endossar prontamente a recusa da autora, no que tange ao registro autobiográfico. Ele observa:

Se as declarações de certo modo vão corresponder a uma dada realidade, a recusa tão peremptória não pode deixar de interessar pelo lado em que se diz o que não é. Porque se pode falar em uma escrita autobiográfica em Clarice Lispector. Na própria denegação se sustentaria essa prática⁶²⁵.

Se, por um lado, a obra de Clarice Lispector não preenche os requisitos da autobiografia como gênero, por outro, ela não deixa de trazer "reenvios coincidentes com momentos experienciados pelo sujeito empírico⁶²⁶". Nesse quadro, Sousa defende haver uma escrita autobiográfica como resultado de "uma busca que, não sendo uma projeção da vivência pessoal, estabelece com ela, em permanente jogo de negações e afirmações, um diálogo com vista à construção de um eu que se procura aprofundar no seio da própria emergência da escrita⁶²⁷". Observe-se que a construção de um eu cuja presença é apontada por Sousa, na escrita de Clarice, não vem desacompanhada da báscula e da dissolução desse mesmo eu⁶²⁸:

⁶²³ LISPECTOR. Viajando por mar. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.349.

⁶²⁴ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.228-229.

⁶²⁵ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.475.

⁶²⁶ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.475.

⁶²⁷ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.475.

⁶²⁸ A propósito, veja-se o que observou Mario Perniola: "A escrita literária não é de forma alguma a expressão do eu, mas sim a perda da individualidade, o apagamento do sujeito, o ingresso num espaço enigmático. Daí a sua afinidade com a morte, que é justamente o alheamento radical, a suspensão de qualquer equivalência, a inconveniência máxima. O enigma da palavra literária consiste no fato de conter dois movimentos opostos: o primeiro dirige-se para a dissimulação e para o trânsito, o segundo para a autorreferência, para colocar-se a si

Eu sou eu?⁶²⁹

Eu... eu... eu?⁶³⁰

Eu? Eu sou aquela que sou eu? Mas isto é um doido falar de sentido!⁶³¹

Depois da cicatrização passei a olhar-te de fora para dentro. E a olhar-me também de fora para dentro: eu me transformara num amontoado de fatos e ações que só tinham raiz no domínio da lógica. A princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? perguntava-me⁶³².

Amor impessoal

O texto de *Água viva* parece se dirigir a um parceiro amoroso. Parceiro passado ou atual? Necessariamente atual, se pensarmos com a narradora que “mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já⁶³³”. Ou seja, ainda que se trate de um parceiro que ela afirme não mais amar e de quem está livre, é um parceiro a quem ela se dirige no presente, e nesse sentido, ele é atual.

Ao longo do livro, há deslizamentos na posição do interlocutor. Na maioria dos trechos em que a narradora se dirige a ele, não há nenhuma referência que permita distingui-lo como parceiro amoroso, podendo tratar-se simplesmente do leitor, como por exemplo, nesta passagem: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. (...) Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já⁶³⁴”. Em outros momentos, tende-se a tomar o interlocutor ali não como um leitor qualquer, mas como alguém já conhecido por ela: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos?⁶³⁵”. Mais adiante, percebe-se que aquele a quem se dirige a narradora é alguém que ela amou: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e

próprio como coisa neutra e irreduzível”. PERNIOLA. *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e nas artes*, p.117-118 apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p. 229.

⁶²⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 45.

⁶³⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 82.

⁶³¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 70.

⁶³² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 48.

⁶³³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 18.

⁶³⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

⁶³⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

peçoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos⁶³⁶.

O que a narradora busca não está no parceiro amado e sim no “é”, no ser. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa⁶³⁷”; “Quero captar o meu é⁶³⁸”. Não se trata de um texto de amor romântico. O amor não está em primeiro plano, pelo menos não no sentido de amor conjugal. Em primeiro plano está a busca, o fluxo, a água viva, a própria escrita. Quando a narradora se endereça ao parceiro é enquanto interlocutor, possível parceiro na busca, e não como objeto amoroso. Trata-se de um parceiro com quem compartilhar o fluxo, o mergulho na água viva. “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?⁶³⁹”.

A experiência amorosa é relacionada à dor, ao inferno, à ausência de liberdade. “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti⁶⁴⁰”; “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar⁶⁴¹”. A narradora afirma estar livre do parceiro com quem esteve no inferno de amor. Livre em que sentido? Livre no sentido de permitir-se jorrar em água viva, mas não no sentido de uma ruptura definitiva, visto que sua busca e seu texto ainda são endereçados a ele, o parceiro amoroso. Terá havido aqui o fracasso de uma experiência de amor a dois apontando o texto para o amor a três? Ou então, na expressão da narradora, para o amor impessoal? “Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo amor que não dá certo, mesmo o amor que termina⁶⁴²”.

Percebemos no texto algumas expressões do amor a três. A narradora, seu parceiro e o “it”, ou a escrita. Há também o dois e há o um. A água flui por entre os números do mistério amoroso. Via de mão dupla em que a escrita ora diz “ti” ora diz “it”.

DO TIAO IT

⁶³⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 13

⁶³⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

⁶³⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

⁶³⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 48.

⁶⁴⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 16.

⁶⁴¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 18.

⁶⁴² LISPECTOR. *Água viva*, p. 93.

Do *ti*

A partícula "ti" é gramaticalmente classificada como pronome pessoal do caso oblíquo, referindo-se sempre a "tu", pronome pessoal do caso reto, segunda pessoa do singular. Os pronomes pessoais integram um conjunto de termos especialmente estudados pela linguística, os chamados dêiticos, também chamados de comutadores ou *shifters*. A palavra "dêitico" provém do grego *dêixis* – apontar, mostrar, demonstrar. Os dêiticos são elementos linguísticos que se ancoram no ato de enunciação para fazer referência ao falante, ao destinatário ou às circunstâncias espaço-temporais. Como exemplos de tais elementos, podemos citar os pronomes pessoais: eu, tu, mim, ti, me, te; os pronomes demonstrativos: isso, aquilo, esta, aquela; os advérbios: aqui, agora, hoje.

Émile Benveniste salienta que "é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas 'pronominais' não remetam à 'realidade' nem a posições 'objetivas' no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e reflitam assim seu próprio emprego⁶⁴³". Os dêiticos podem ser considerados signos, a princípio, vazios, que se tornam ocupados quando mobilizados por um locutor em seu discurso. Vale dizer, eles sofrem uma mutação quando deixam de ser meros elementos da linguagem-sistema, passando a operar na linguagem-ato. Benveniste observa:

O hábito nos torna facilmente insensíveis a essa diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor⁶⁴⁴.

Dentre a multiplicidade dos dêiticos, há um que pode ser tomado como matriz dos demais: *eu*. Daí, Bertrand Russel tê-los chamado de *egocentric particulars*⁶⁴⁵. A instauração da subjetividade ocorre no exercício da linguagem, na possibilidade de abrir suas portas ao dizer "eu". No princípio, era *eu*... Na verdade, *eu-tu*, pois, como nota Benveniste: "a consciência de si mesmo só é possível de ser experimentada por contraste. Eu não emprego *eu*

⁶⁴³ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p.280.

⁶⁴⁴ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p. 281.

⁶⁴⁵ Conf. PIRES; WERNER. A *dêixis* na teoria da enunciação de Benveniste. In: *Revista Letras - UFSM*, n.33, p.148.

a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica reciprocidade⁶⁴⁶.

A segunda pessoa costuma ser definida como aquela à qual a primeira se dirige. Benveniste oferece uma perspectiva mais ampla: "É preciso e é suficiente que se represente uma pessoa que não 'eu' para que se lhe atribua o índice 'tu'. Assim, toda pessoa que se imagine é da forma 'tu', muito particularmente – mas não necessariamente – a pessoa interpelada". O par eu/tu é sustentado por uma "correlação de subjetividade"⁶⁴⁷, na qual o "eu" ocupa uma posição interior ao enunciado e o "tu", uma posição exterior. Vale dizer, ainda que em posições diversas em relação ao enunciado, eu e tu são interdependentes. Entretanto, é possível imaginar enunciações ou mesmo textos em que um deles esteja presente e o outro ausente, como elemento explícito. Não é isso o que ocorre nos últimos livros de Clarice Lispector, especialmente em *Água Viva*, mas também em *Um sopro de vida*. Tanto "eu" quanto "tu", além de outros dêiticos deles derivados, "me", "mim", "te", "ti", emergem ali com frequência.

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheiade frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma?⁶⁴⁸

Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tume lês em silêncio⁶⁴⁹.

O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade⁶⁵⁰.

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-tu⁶⁵¹.

Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu que sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me⁶⁵².

A princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? perguntava-me. E quem respondia era uma estranha que me dizia fria e categoricamente: tu és tu mesma⁶⁵³.

⁶⁴⁶ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p.286.

⁶⁴⁷ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p. 255.

⁶⁴⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 38-39.

⁶⁴⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 56.

⁶⁵⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

⁶⁵¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

⁶⁵² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 37.

Estamos nós plenos ou ocós? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou euo teu segredo?⁶⁵⁴

Que estou eu dizendo! É ou não é verdade. Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando à procura da verdade de mim. Tu serás a minha verdade. Quero a veraz semente de ti⁶⁵⁵.

Da leitura dos fragmentos, percebe-se que a relação *eu-tu* é experimentada através de modos diversos: desde a quase indistinção, passando pela identificação especular, pela simbiose, pela complementariedade, até a oposição. Independente do modo, a relação está presente e o par se apresenta inseparável, a despeito da cisão originária que faz haver dois, *eu/tu*, onde se pensava possível haver somente um, *eu*. De ocós a plenos, *eu* e *tu* ganham vida na enunciação. De plenos a ocós, novamente, *eu* e *tuse* proliferam na ambiguidade literária.

A respeito das últimas obras de Clarice Lispector, em que se invoca um interlocutor através do “tu”, Sônia Roncador observa que elas integram uma classe de textos que se encontram “num espaço indeterminado entre a ‘intransitividade’ da obra literária (nos termos de Roland Barthes) e a transitividade de um texto pessoal, como por exemplo as cartas⁶⁵⁶”. Silviano Santiago, por sua vez, aponta para a inclusão do leitor como marca da poesia e cita Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire e T.S. Elliot. Ele observa: “Ao contrário do que propõe Roman Jakobson em esquema famoso e sempre citado, em discordância com o que pode caber na palavra ‘intransitiva’ que Roland Barthes usou para defini-la, a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro⁶⁵⁷”.

Segundo a linguística, a produção de um enunciado supõe necessariamente um locutor ou produtor e um alocutário ou receptor. O eu existe por oposição ao tu e é a condição do diálogo que é constitutiva da pessoa porque ela se constrói na reversibilidade dos papéis *eu/tu*. Sabe-se que esse *eu* não se refere a alguém fixo, mas a algo exclusivamente linguístico que, quando pronunciado - e apenas neste momento - designa seu locutor. Se o enunciado não é o mesmo, o *eu* também pode não ser o mesmo, pois sua identificação depende da instância do discurso que o contém. Por essa razão, Benveniste afirma que *eu* e *tu* referem-se à realidade do discurso, pois só podem ser definidos em termos de locução e não em termos de objeto, como ocorre com os signos nominais. Estamos na presença de uma classe de palavras, os pronomes pessoais, que escapam ao status de todos os outros signos da linguagem. A que,

⁶⁵³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 48.

⁶⁵⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 74.

⁶⁵⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 79.

⁶⁵⁶ RONCADOR. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice, p.122.

⁶⁵⁷ SANTIAGO. Singular e anônimo. In: _____. *Nas malhas da letra*, p.61.

então, se refere o *eu*? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: *euse* refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e *lhe* designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual.

Percebe-se, então, que a linguística também aponta para o vazio/ficção do eu, tal como várias obras da literatura, inclusive *Água viva*. Segundo Leyla Perrone-Moisés, "a precariedade do Eu, significante vazio e suporte da ausência, apontada pela psicanálise e pela linguística, é algo bem conhecido pelos verdadeiros mestres da linguagem, aqueles que não falam sobre a linguagem, mas na linguagem: os poetas⁶⁵⁸". A psicanálise, por sua vez, também descreve o *eu* como um produto do imaginário, como algo sem consistência. Cada um trilhando seu próprio caminho, diferentes campos da cultura parecem chegar a um mesmo ponto. Perrone-Moisés observa:

O *eu* é pois, para a linguística como para a psicanálise, um significante vazio, cujo preenchimento precário, depende exclusivamente de uma relação discursiva. *Eu* não designa uma pessoa particular, mas significa apenas "aquele que diz eu na presente instância de discurso". O *eu* é um shifter (comutador). Quando se diz *eu*, produzem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial. Informada pela linguística (que ela, por sua vez, informa), a psicanálise lacaniana define o sujeito como 'uma função de comutação alternante'. Se isso ocorre com qualquer sujeito, em qualquer discurso, com muito maior força se manifestará em quem faz obra de linguagem: o Poeta⁶⁵⁹.

É interessante notar que os pronomes pessoais *eu/tu*, *me/te*, *mim/ti*, já carregam, junto à sua pessoalidade, algo da impessoalidade, na medida em que podem ser usados por qualquer um. Em sua solidão, são vazios de referente e só têm pessoalidade como potência no interior do discurso. Assim, retomando *Água viva*, podemos pensar que, não só pela via do anagrama, o *ti* já carrega consigo algo de *it*. Ou seja, no próprio *ti* já podemos vislumbrar algo do impessoal que marca o *it*. Entretanto, a passagem da segunda à terceira pessoa não se dá como a passagem da primeira à segunda pessoa. Há algo ali que escapa à reversão. Talvez porque, para ultrapassar o dois, uma quebra esteja em questão. Como anotou Blanchot: "Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para 'ti', dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te

⁶⁵⁸ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 121-122.

⁶⁵⁹ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 105-106.

interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo"⁶⁶⁰.

Ao *it*

A conjugação dos verbos na primeira, segunda e terceira pessoas pode induzir a supor certa complementariedade entre elas e não uma eventual oposição. A pessoa que fala, a pessoa a quem se fala e a pessoa de quem se fala estariam contribuindo, cada qual com sua cota-parte, para compor o ato de enunciação. Entretanto, não é bem assim. Benveniste aponta para "uma disparidade entre a terceira pessoa e as duas primeiras. Contrariamente ao que faria crer a nossa terminologia, elas não são homogêneas"⁶⁶¹. Ele acrescenta:

Estamos aqui no centro do problema. A forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa específica. O elemento variável e propriamente "pessoal" dessas denominações falta aqui. É bem o "ausente" dos gramáticos árabes. Só apresenta o invariante inerente a toda forma de uma conjugação. A consequência deve formular-se com nitidez: "terceira pessoa" não é uma "pessoa"; é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a "não-pessoa"⁶⁶².

Assim, apesar da gramática listar três pessoas para a flexão verbal, a marca pessoal em relação ao enunciado somente está presente na primeira e na segunda pessoas. Daí, ainda segundo Benveniste, emerge a correlação de personalidade, "que opõe as pessoas *eu/tu* à não pessoa *ele*"⁶⁶³. Aqui, um novo encontro se produz. Desta vez, entre linguística e teoria da literatura, especialmente, aquela construída por Maurice Blanchot. Quando o escritor passa do *eu* ao *ele*, não é de uma mera substituição de pronomes que se trata. Blanchot explica:

O "Ele" que toma o lugar do "Eu", eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. "Ele" não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. "Ele" não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer "Eu". "Ele" sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, do lugar onde estou, não possa

⁶⁶⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

⁶⁶¹ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p. 250.

⁶⁶² BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p. 250-251.

⁶⁶³ BENVENISTE. *Problemas de Linguística Geral I*, p. 258.

mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga "Eu", não seja ele mesmo⁶⁶⁴.

Assim, se Benveniste descreve a terceira pessoa como a "não-pessoa", como o "ausente", Blanchot aproxima o *ele* que fala através do escritor de um ninguém, da absoluta ausência de alguém.

Nesse momento, ocorre-nos a passagem de Llansol em que o feminino de ninguém se dá a ver a Aossê. É curioso perceber que esse feminino de ninguém, aproximado do neutro e do terceiro sexo, foi justo como uma terceira pessoa que ele se configurou. Nesse caso, tem-se não um *ele*, mas um *ela* que passa e permanece aí, nessa posição que sustenta a ausência.

Algo um pouco diferente parece ocorrer na passagem da barata com que se depara G.H.. Se, por um lado, a barata está excluída do ato de enunciação e, portanto, equiparada à coisa, somente podendo figurar na linguagem através da terceira pessoa, por outro lado, G.H. nos relata uma troca de olhares em que a barata parece ser alçada ao lugar de um *tu*. Um *tu* que não compartilha a fala, mas que pode compartilhar o silêncio. A barata encarna a ambiguidade. Para experimentar o impessoal que está na barata, mas também nela mesma, G.H. precisa projetar na barata algo do pessoal. Ou seja, para se chegar ao *it*, ao neutro, ao impessoal, ao real, foi necessário passar também pelo *ti*, pelo pessoal, pela enunciação, pelo simbólico.

O termo *it* aparece com frequência no texto de *Água viva*. Sua primeira ocorrência se dá neste fragmento:

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-seixo⁶⁶⁵.

O *it* é descrito pela narradora como o mistério do impessoal que ela localiza dentro de si mesma. O pessoal e o impessoal se alternam em seu interior, que passa de encharcado e apodrecido a seco e germinativo. Esse fragmento nos permite, mais uma vez, pensar numa relação suplementar ou necessária entre o pessoal e o impessoal, visto que é, em meio ao húmus fornecido pelo primeiro, que o último pode germinar.

⁶⁶⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

⁶⁶⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p.30.

O termo *it* provém da língua inglesa, sendo ali classificado como pronome da terceira pessoa do singular, de gênero neutro. Em português, não dispomos de um pronome equivalente. O pronome *it* é usado como sujeito em muitas frases em que, na verdade, não há sujeito. Por exemplo, quando se diz *It is raining*, que podemos traduzir por "Está chovendo". Assim, a partícula *it* expande essa marca impessoal que, segundo Benveniste, já é característica da terceira pessoa, fazendo com que a impessoalidade possa marcar não só a enunciação, mas o próprio enunciado.

Apesar de sua origem inglesa, o termo *it* consta em alguns dicionários de língua portuguesa. No Aurélio, o verbete é considerado gíria e classificado como substantivo masculino, com o seguinte significado: "magnetismo pessoal, encanto"⁶⁶⁶. Curioso notar que o pessoal que falta no termo original em inglês, vem integrar sua definição após a passagem para a língua portuguesa. Já no Dicionário Online de Português, encontramos o seguinte significado: "mais ou menos o mesmo que charme e glamour; encanto, atrativo: aquela mulher tem um *it* irresistível"⁶⁶⁷. No exemplo oferecido, a neutralidade original do termo não impede que ele encontre abrigo no feminino d'aquela mulher. O Houaiss, por sua vez, define *it* como "um quê, um certo traço ou alguma coisa que fascina, encanta, atrai; charme, magnetismo"⁶⁶⁸.

O *it* que emerge com tanta frequência em *Água viva* pode ser remetido tanto ao pronome do inglês quanto ao termo integrante da língua portuguesa. Do inglês, o *it* clariciano guarda a impessoalidade, a neutralidade que lhe permite deslizar e circular na linguagem. Do português, ele traz o magnetismo, esse quê meio indefinido, traço que fascina e atrai. Vejamos alguns fragmentos extraídos do livro:

Eu sou puro *it* que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem *it*. Quem suporta? *It* é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo⁶⁶⁹.

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "*it*". Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando.⁶⁷⁰

A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do *it*⁶⁷¹.

⁶⁶⁶ IT. In: *Novo Dicionário Aurélio*, p.974.

⁶⁶⁷ IT. In: *Dicionário Online de Português*. <<https://www.dicio.com.br/it/>>.

⁶⁶⁸ IT. In: *Grande Dicionário Houaiss*. <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>.

⁶⁶⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 38.

⁶⁷⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 45.

São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou *it*⁶⁷².

Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse *it*. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue⁶⁷³.

Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do *it* nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário⁶⁷⁴.

Há dois outros termos que também surgem ao longo de *Água viva* e parecem ter parentesco com o *it*. São eles: o "isto" e o "X". O parentesco está em que eles apresentam algumas características semelhantes às do *it*: neutralidade de gênero; elasticidade semântica; referência ao inefável; relação à escrita. Eis alguns trechos:

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 posso⁶⁷⁵.

Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um "isto"⁶⁷⁶.

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". (...) "X" não é bom nem ruim. (...) "X" é o sopro do *it*? É a sua irradiante respiração fria? "X" é palavra?⁶⁷⁷

"It", "isto", "X", que são eles? De onde vêm? Eles circulam no mundo e no livro, apontando para o mistério da coisa e para o mistério da palavra. Nessa terra de ninguém, a narradora tece seu texto, escreve um "isto" endereçado a um *tu*, faz soprar o *it* para *ti*.

O *it* pode ser pensado como o que resta do sujeito após a queda das infindáveis máscaras que cobrem seu rosto. Máscaras que lembram as camadas de uma barata. Como descobriu G.H., "apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre

⁶⁷¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 66.

⁶⁷² LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

⁶⁷³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 75.

⁶⁷⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 94.

⁶⁷⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

⁶⁷⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

⁶⁷⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 79-80.

aparecer mais uma casca, e mais uma⁶⁷⁸". Mas, será possível que todas as máscaras caiam? Haverá ainda um rosto debaixo da última máscara a cair?

De todo modo, *Água viva* nos indica isso: que no cerne do sujeito, no cerne envolto pelo pessoal, está o impessoal, o *it*. Para alcançá-lo, o caminho é a perda: perda de letras, perda de uma terceira perna, perda de si mesmo, e também perda da ideia de que o eu possa ser senhor em sua própria casa, como mostrou Freud⁶⁷⁹. E, aqui, ocorre-nos mais uma aproximação com a psicanálise. O pronome *item* inglês corresponde, em alemão, ao pronome *es*, que foi como Freud escolheu nomear essa instância da segunda tópica, caracterizada por ser inconsciente, ao redor da qual o eu se constrói⁶⁸⁰. Trata-se, em português, do "isso" (na tradução da Edição Standard das Obras Completas, optou-se por "id"). *Isso, es, it* como base do aparelho psíquico, como cerne impessoal da pessoa.

It também como cerne do literário, semente de ambiguidade que reúne o duro de uma pedra-seixo com o mole de uma ostra. A ele se chega através da redução: das letras em uma palavra, das palavras em um texto, das páginas em um livro. Ao lermos *Água viva*, temos a sensação de acompanhar a escrita acontecendo, as palavras surgindo uma após a outra, como água brotando da fonte. Livro que se escreve em um jorro só, sem planejamento e sem revisão. Entretanto, o processo de escrita foi tortuoso e envolveu muito tempo para que os cortes no texto se fizessem e a redução tivesse lugar. Alguns anos se passaram, enquanto um manuscrito com quase duzentas páginas, intitulado, inicialmente, "Objeto Gritante", transformou-se em outro, de cento e cinquenta páginas, denominado "Atrás do pensamento: Monólogo com a Vida", para, finalmente, desembocar no livro publicado *Água viva*, com pouco mais de cem páginas⁶⁸¹. No processo de redução, o autobiográfico perde algumas letras e o que resta é apenas "bio". Já não há história e, muito menos, história de um eu.

Ao final do livro, o amor ímpar⁶⁸². Três pessoas se reúnem nos fios do texto: eu, tu e isto; ou, melhor, duas pessoas, eu e tu, e a não-pessoa – que Clarice chamou de *isto, it, X*, e que podemos chamar de neutro, terceiro sexo, paisagem, ou, simplesmente, escrita.

⁶⁷⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.56.

⁶⁷⁹ FREUD. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVII, p.153. Freud afirma que a descoberta de que o eu não é o senhor de sua própria casa corresponde ao terceiro golpe no amor próprio do homem, o golpe psicológico. Os outros dois golpes são: o cosmológico, desferido por Nicolau Copérnico, e o biológico, aplicado por Charles Darwin.

⁶⁸⁰ FREUD. O ego e o id. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIX, p. 37-38.

⁶⁸¹ Para uma análise detalhada da gênese do livro *Água viva* e sua relação com os manuscritos que o antecederam, ver a tese de Maria das Graças Fonseca Andrade, intitulada *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva de Clarice Lispector*.

⁶⁸² "Amor ímpar" é uma expressão cunhada por Maria Gabriella Llansol. Ela observa: "A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se

O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada⁶⁸³.

A escrita de ninguém

Quem fala? Quem escreve? Ora, o autor escreve, pode-se responder seguindo o senso comum. Mas o autor está morto, anunciou Barthes. Para que a escritura comece, "produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte⁶⁸⁴".

Que importa quem fala? Que importa quem escreve? podemos perguntar com Foucault, ressoando Samuel Beckett. "A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência⁶⁸⁵". Como Foucault deixa perceber ao longo de sua conferência e tenta esclarecer ao responder as questões da plateia, o desaparecimento do autor em seu sentido forte, dando lugar à função autor, não implica a inexistência da pessoa que escreve. Giorgio Agamben aponta para isso, quando observa:

A citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. "O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala." Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade⁶⁸⁶.

Ninguém fala, ninguém escreve, revela Blanchot. "O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si⁶⁸⁷". No interior dessa linguagem que ninguém fala, que ninguém escreve, há o escritor que, justamente, escreve. Que possa haver ninguém na cena da escritura pressupõe, ainda, a presença do escritor, presença em que ele sustenta a ausência.

abre para fora de si mesma". "A escrita sem impostura" – Entrevista a Lucia Castello Branco. In: LLANSOL. *Entrevistas*, p.50.

⁶⁸³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 95.

⁶⁸⁴ BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, p.58.

⁶⁸⁵ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 269.

⁶⁸⁶ AGAMBEN. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*, p.55.

⁶⁸⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

Como já ponderamos, a formulação "ninguém escreve" pode ser lida sob o modo da negação, em que a carga negativa do pronome ninguém vai do sujeito ao verbo, descrevendo uma cena em que o fato de não haver nenhuma pessoa escrevendo implica não haver o ato de escrever. Mas a mesma formulação pode ser lida também sob o modo da afirmação, em que ninguém é ainda alguém que escreve. O lugar do sujeito é esvaziado, porém, o escrever permanece, talvez não mais como ato, e sim como acontecimento.

Em uma variação, "ninguém escreve" se torna "ninguém impulsiona a escrever". É o que podemos extrair do seguinte fragmento da crônica "Temas que morrem", publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1969:

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro - mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores - e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. Às vezes a minha mudez faz com que eu procure pessoas que, sem elas saberem, me darão a palavra-chave. Mas quem? quem me obriga a escrever? O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo⁶⁸⁸.

A pergunta pelo sujeito – quem? –, na origem do imperativo de escrever, tem como resposta: ninguém. Nas palavras de Clarice: "O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo". A conotação do termo ninguém é claramente negativa. Se dermos mais uma volta no termo, abrindo-lhe para sua vertente positiva, a frase poderia ser construída assim: "O mistério é esse: ninguém, essa força me impelindo". De nenhuma pessoa, "ninguém" passa a referir o neutro, o pessoal, a força que vem da pulsão da escrita.

Na língua cotidiana, o termo "ninguém" pode figurar como pronome indefinido, significando nenhuma pessoa, mas pode também aparecer como substantivo, assumindo o significado de "indivíduo de pouco ou nenhum valor, merecimento, importância"⁶⁸⁹. Nesse último caso, é sinônimo das expressões "joão-ninguém", "zé-ninguém". Trata-se de pessoa que, pela falta de expressão social ou econômica, não chegaria a ser alguém, permanecendo ninguém. Esse parece ser o sentido inicial em que o termo é utilizado na seguinte passagem de *Água viva*:

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

⁶⁸⁸ LISPECTOR. Temas que morrem. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.196.

⁶⁸⁹ NINGUÉM. In: *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p.1.194.

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. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar⁶⁹⁰.

Na resposta da empregada, ela desfaz da canção - uma "bobagem" -, ao mesmo tempo em que não se toma como alguém: "é minha mesmo, não é de ninguém". A partir dessa fala e da canção de ninguém, a narradora qualifica aquilo que ela mesma escreve para seu interlocutor como não sendo de ninguém. Podemos ler ali uma identificação com a empregada, mas podemos ler também um deslizamento em que "ninguém" passa de alguém sem importância para alguém ausente. Vale dizer, ninguém já não aponta para uma desvalia do sujeito, e sim para seu ocaso em meio à escrita. Esse deslizamento fica ainda mais evidente quando cai o "não" e a negação "não é de ninguém" dá lugar à afirmação "é de ninguém".

Logo na segunda página de *Água viva*, a narradora revela: "Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia⁶⁹¹". Na primeira frase desse fragmento, "Quero captar o meu é", destacamos a expressão "meu é" em que parecem se fundir a primeira pessoa - *meu* - e a terceira pessoa - *é* -, ou ainda, a pessoa e a não pessoa, o pessoal e o impessoal. Algo semelhante ocorre na frase "E meu canto é de ninguém", em que o canto é dito, ao mesmo tempo, "meu" e "de ninguém".

Como já apontado, o pronome indefinido "ninguém" pode tomar uma coloração positiva, a depender do contexto em que é utilizado. "Ninguém" deixaria de ser nenhuma pessoa, para ser pessoa nenhuma. Vale dizer, "ninguém" como aquilo que resta quando já não há *persona*, mas ainda há um ser a sustentar o vazio, a ausência. "Conheço um ele que se arrepiava todo de horror diante de flores — acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro⁶⁹²". Um ser que ainda suspira no escuro. Mas, que ser é esse? "Ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão⁶⁹³".

A experiência de ser ninguém, de ver esvaír o sujeito na origem do pensamento, pode ser localizada em uma passagem de *Água viva*, intitulada "À margem da beatitude":

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 —

⁶⁹⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 83.

⁶⁹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

⁶⁹² LISPECTOR. *Água viva*, p. 92.

⁶⁹³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 35.

não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu próprio objetivo no ato de pensar. [...] Enquanto o pensamento dito liberdade é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. O verdadeiro pensamento parece sem autor⁶⁹⁴.

Liberdade de pensamento. O duplo genitivo presente nessa expressão dá lugar a duas possibilidades de leitura: por um lado, tem-se a garantia assegurada ao indivíduo moderno cujas habilidades incluem a de pensar, ou seja, o pensamento como objeto de uma liberdade do sujeito; e, por outro lado, aparece a liberdade que tem o pensamento de dar origem a si mesmo, ou seja, o pensamento figura como sujeito que detém o atributo da liberdade. A partir dessa segunda leitura, a narradora conclui que "ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor". Destaque-se que o pensador continua lá, inclusive para se abismar com a liberdade de um pensamento que parece provir de ninguém, ele continua lá para se admirar com essa liberdade de ninguém. O pensador está presente, mas já não se pode afirmar com segurança que é ele quem pensa. A ideia de que ele possa estar sendo pensado se infiltrou. O seu pensamento é de ninguém: seu e de ninguém, ao mesmo tempo. Dentre os atos do sujeito, o pensamento. Dentre os acontecimentos do mundo, o pensamento. No meio, a liberdade.

É esse meio, justamente, que a narradora habita quando se entrega à invenção do texto.

Acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? Ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de 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. [...] [Inicia-se] 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 ninguém⁶⁹⁵.

Em meio a uma paisagem que inclui o mar, a música e o silêncio, há um homem de pé e um ente/ser feminino estendido na praia. Pode ser uma mulher, mas ela não chega a ser nomeada como tal. Passa por eles, e logo desaparece mancando, um terceiro personagem. Um terceiro sexo? Chama-se ninguém: seu nome é ninguém, esse novo personagem que

⁶⁹⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 89-90.

⁶⁹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 90-92.

atravessa a planície. Chama-se ninguém: ninguém é chamado, psiu!, psiu!. Ninguém a chamar, ninguém a ser chamado. Entre eles, o texto. A escrita de Clarice Lispector pode ser dita de ninguém não só por sua origem, mas também por seu destino. A narradora de *Água viva* observa: "Escrevo paraninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim⁶⁹⁶". Em *Um sopro de vida*, Ângela declara: "O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever⁶⁹⁷".

⁶⁹⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

⁶⁹⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 78.

**IV – DO MANUSCRITO AO LIVRO:
UM SOPRO DE LIBERDADE**

O MANUSCRITO DE UM SOPRO DE VIDA

O livro *Um sopro de vida* foi publicado em 1978, um ano após a morte de Clarice Lispector. Das páginas iniciais das primeiras edições, consta uma apresentação assinada por Olga Borelli em que ela nos informa ter sido encarregada por Clarice de organizar os manuscritos daquele que seria seu livro definitivo. As notas manuscritas que deram origem ao livro integram o arquivo da escritora mantido pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Trata-se de raro material, visto que, da extensa obra de Clarice Lispector, são poucos os originais que foram preservados.

Como sintoma disso que Benedito Nunes chamou de “carência generalizada”⁶⁹⁸, está o fato inusitado de que a edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, por ele mesmo organizada, traz, em fac-símile, o manuscrito de outra obra, qual seja, *A bela e a fera*. Em uma “nota filológica”, Nunes anotou: “A falta de originais de *A Paixão Segundo G.H.*, de que não têm notícia nem os herdeiros de Clarice Lispector, nem os editores desse romance, priva a presente edição da medula do seu aparato crítico”⁶⁹⁹.

Nesse contexto, o pesquisador que se ocupa do processo de criação de *Um sopro de vida* pode ser levado a exclamar, em júbilo: *Habemus manuscripto!* Iniciado o contato com o material, todavia, percebe-se, logo numa primeira leitura, a distância existente entre o manuscrito e o livro publicado. Cabe, então, perguntar se estamos ali diante da versão manuscrita do livro ou se, na verdade, trata-se de notas manuscritas que deram origem ao livro. Parece-nos que essa última denominação seria a mais apropriada, considerando a ausência de organização dos fólhos e dos fragmentos que compõem o dossiê mantido em arquivo, bem como as intervenções textuais que separam o livro publicado do material manuscrito. Ao longo deste trabalho, todavia, não faremos distinção entre o termo “manuscrito” e a expressão “notas manuscritas” no que se refere ao material original que deu origem ao livro *Um sopro de vida*.

A consulta ao dossiê em arquivo evidencia que o texto enviado à editora para publicação não corresponde ao manuscrito ali conservado. Mesmo porque o referido texto foi produzido após a morte de Clarice Lispector. Essas considerações não pretendem questionar a autoria de Clarice Lispector, mas apenas apontar para um esmaecimento, ainda mais acentuado, dos contornos disso que se chama a autoria de um livro. Se, por um lado, não se duvida de que *Um sopro de vida* integra a obra de Clarice, por outro lado, sabemos que parte do processo de

⁶⁹⁸ NUNES. Nota filológica. In: LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* – ed. crítica, p. XXXIV.

⁶⁹⁹ NUNES. Nota filológica. In: LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* – ed. crítica, p. XXXIV.

composição do livro ocorreu após a morte da escritora e foi levado adiante por Olga Borelli. Dentre as intervenções que se evidenciam a partir do cotejamento do manuscrito com o livro publicado, está a supressão de personagens que passam a ser apenas dois: Autor e Ângela. Os trechos em que figuram os personagens suprimidos tiveram dois destinos alternativos: ou foram simplesmente excluídos do livro ou passaram a ser atribuídos aos personagens mantidos. Entretanto, a referida intervenção foi realizada pela própria Clarice. Em mais de um fólio, em que constava o nome do personagem Xavier, ele foi riscado e substituído pelo termo "Autor", sendo possível reconhecer a grafia de Clarice Lispector, como veremos adiante.

A participação de Olga na escrita do livro ocorreu mesmo antes da morte da escritora. Na fase final de sua vida, Clarice costumava ditar à amiga e secretária vários trechos do livro que escrevia. A grafia de Olga Borelli está presente em diversos fólhos que compõem o manuscrito de *Um sopro de vida*. Alguns deles contam com a presença de personagens que não foram mantidos no livro publicado, indicando que foram escritos ainda em vida de Clarice, ou seja, não constituem a organização póstuma do material destinado à publicação. Em sua apresentação ao livro, Olga relata: "Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice⁷⁰⁰". Ao mesmo tempo em que reconhece sua assistência à escritora no processo de composição do livro, Olga limita sua posterior participação à ordenação dos manuscritos e afirma que o livro, iniciado em 1974, foi concluído em 1977, às vésperas da morte de Clarice⁷⁰¹. Vale dizer, parece não se admitir que o livro permanecera inacabado, como se a ordenação dos manuscritos não fizesse parte do processo de criação da obra. Seguindo esse movimento de recalque da incompletude do livro, nas edições mais recentes, produzidas pela Editora Rocco, a apresentação de Olga Borelli acabou por ser suprimida.

Os críticos oscilaram entre a censura e o elogio ao estado de inacabamento do livro. Leo Gilson Ribeiro, por exemplo, no mesmo ano da publicação, anotou:

A morte recente de Clarice Lispector dá à publicação póstuma de seu último livro, *Um sopro de vida*, um alcance arqueológico. São frases desenterradas, lascas de uma intenção inteiriça que a depauperação orgânica impediu de realizar melhor. É um rascunho, um esboço que retrataria globalmente as suas mais fundas preocupações finais. Para quem conhece, no entanto, o inimitável sortilégio que se desprende de *A paixão segundo G.H.*, *Laços de família*, *A legião estrangeira*, *Felicidade clandestina* e outras criações suas permanece a insatisfação diante da

⁷⁰⁰ BORELLI. Apresentação. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.7. Ed. Nova Fronteira.

⁷⁰¹ BORELLI. Apresentação. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.7. Ed. Nova Fronteira.

obra a ser revista, podada, enxertada para alcançar a perfeição altíssima dos momentos anteriores⁷⁰².

A leitura que tem como norte a busca da perfeição não parece muito adequada à escrita de Clarice Lispector, escrita que se constrói referida, justamente, a um certo fracasso. Como já vimos, Clarice não tinha nenhuma afinidade com a literatura enquanto expressão das belas letras, em que algo da maestria possa estar em causa. Especialmente, em sua fase final, a escrita clariciana assume a forma fragmentária e o despojamento da palavra. À medida que se ausenta o enredo, ausenta-se também o autor enquanto operador do texto que poderia levar a uma suposta perfeição da obra.

Já Carlos Mendes Sousa qualifica *Um sopro de vida* como uma matéria em estado bruto e pondera: "este texto surge na obra de Clarice do mesmo modo que "Objeto gritante" surgia para *Água viva*, isto é, esperar-se-ia dele uma versão onde se procedesse a um trabalho depurador⁷⁰³". Para o crítico português, o caráter póstumo do livro suscita problemas de edição, dentre os quais está a aleatoriedade dos procedimentos utilizados na ordenação do livro. Ele acrescenta: "A questão da legitimidade deste texto, tal como ele nos é apresentado, é uma questão que sempre se deverá colocar, porque uma coisa é certa: o livro, se publicado em vida, não sairia assim⁷⁰⁴".

Por outro lado, ainda sobre *Um sopro de vida*, Sousa destaca "a importância da sua incompletude, do seu estado de rascunho, estado que pode ser entendido como uma preciosa imperfeição: a última realização do que era o potencial livro de Clarice é o lugar do livro nunca feito, o 'não livro'", e cita o comentário de Berta Waldman:

Ao contrário do discurso da lei que se inscreve definitivamente, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas "outra coisa" que não chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, entretanto, não é acalentado como um projeto realizável, estando inevitavelmente fadado ao fracasso: o não livro será seu melhor livro⁷⁰⁵.

Um sopro de vida faz poesia para além do texto, na própria história de sua escrita e de sua presença no mundo. O livro surge no ponto de encontro de várias mortes: a morte do autor de que nos fala Barthes, a morte do Autor-personagem do livro e a morte da própria escritora. Mortes que se entrelaçam à vida em fracasso e que sustentam o livro ausente, o livro sempre por vir. O inacabamento tem lugar no plano da realidade, com a chegada da morte de Clarice antes da edição

⁷⁰² RIBEIRO. "Clarice, num derradeiro espelho diante de si mesma". In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/12/1978 apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.424.

⁷⁰³ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.422.

⁷⁰⁴ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.424.

⁷⁰⁵ WALDMAN. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, p. 170-171 apud SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.426.

do livro, mas também no plano textual. A escrita do fim já havia lançado reticências ali onde se costuma esperar um ponto final.

Quanto a mim, estou. Sim.
"Eu...eu... não. Não posso acabar."
Eu acho que...⁷⁰⁶

Um sopro de vida se esvai no meio da frase e, assim, para além da expressão da recusa em acabar, há uma realização dessa recusa mesma. O enunciado se transforma para sempre em uma enunciação eternizada, suspensa no tempo. Do instante fugidio em que não se é, mas simplesmente se está, pode-se passar ao outro instante, aquele que não passa, pois fora do tempo, em que também não se é e tampouco se está: "Eu acho que...".

A folha manuscrita

Os manuscritos constituem material privilegiado de pesquisa do processo criativo do escritor e foi a partir deles que se constituiu a chamada crítica genética. Ao recorrermos ao manuscrito de *Um sopro de vida*, entretanto, não pretendemos empreender pesquisa genética em sentido estrito. Nosso marco teórico permanece referido à teoria literária de Blanchot e à psicanálise, o que não impede que algumas formulações possam ser extraídas também da crítica genética.

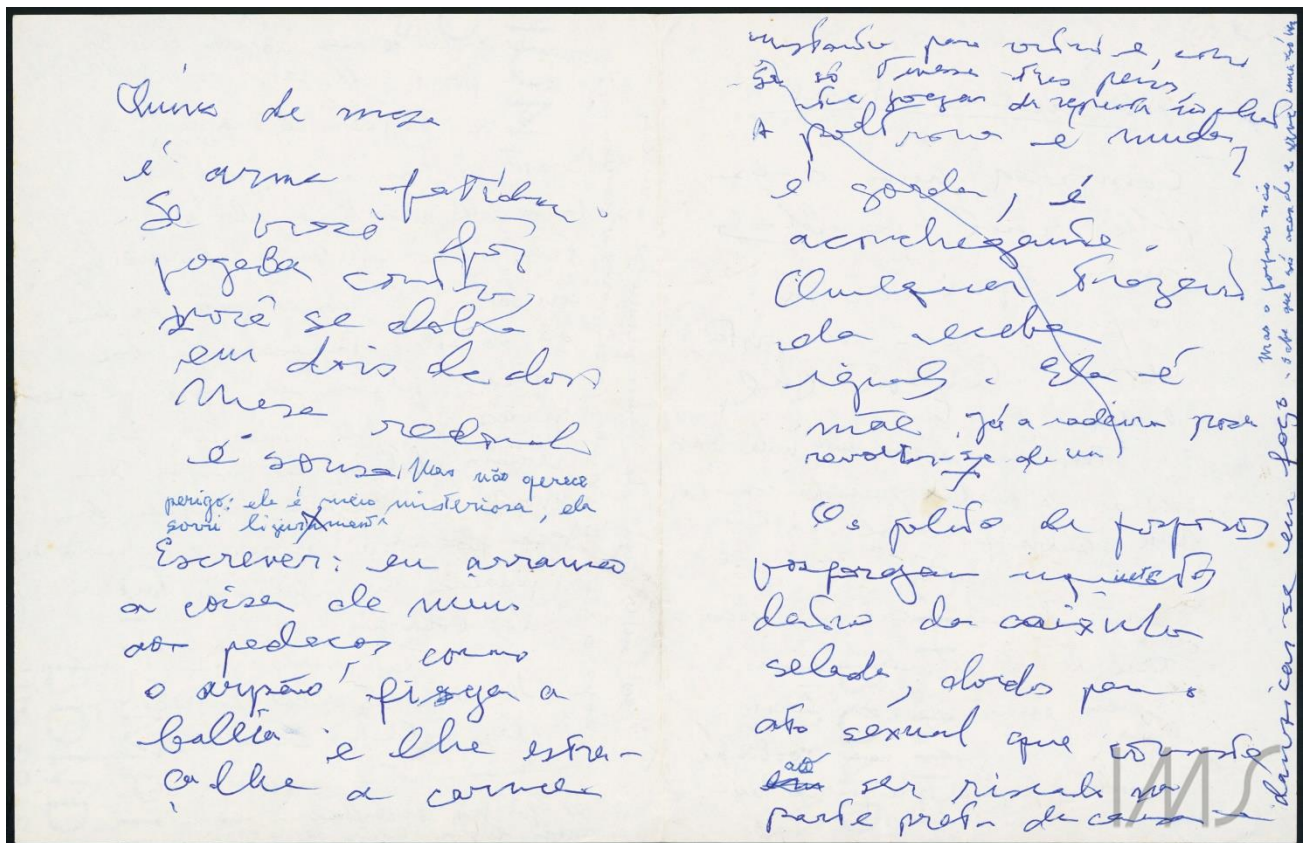
Além de texto a ser lido, o manuscrito nos oferece texto a ser visto: imagens da letra. Como anota Louis Hay, "a forma de uma escritura pode marcar as épocas de uma vida, revelar as etapas e como que a respiração de um trabalho. Assim, não se trata apenas de decifrar um manuscrito, mas de compreendê-lo, e, por isso, de aprender a vê-lo⁷⁰⁷". Ele cita, então, a seguinte observação de Valéry: "O texto lido, o texto visto são coisas muito distintas⁷⁰⁸". O contraste entre a folha manuscrita e sua versão impressa costuma surpreender. Diante do manuscrito, já não se é apenas leitor, mas passa-se a ser também expectador do processo criativo. Entrelaçado ao que se dá a ler, está o que se dá a ver. A página editada nos apresenta o texto em sua versão pasteurizada, expurgado das rasuras, das hesitações e dos erros. Os caminhos que a mão trilhou, seus desvios, seus retornos, o errar da escrita, nada disso costuma aparecer no texto publicado.

⁷⁰⁶ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.159.

⁷⁰⁷ HAY. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, p.21.

⁷⁰⁸ VALÉRY apud HAY. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, p.21.

Os fólhos de *Um sopro de vida* nos mostram uma escrita que explora o espaço da página em sentidos diversos. Além do sentido usual do texto, do que ele pode significar, há um outro sentido do texto: a direção que ele toma no interior da página. A escrita se faz sobre a folha posicionada ora na vertical, ora na horizontal. Nesse último caso, há uma quebra no centro da folha, em que uma linha imaginária faz as vezes da dobra da página de um livro⁷⁰⁹. Assim, a forma livro parece já se impor à escrita em seu momento germinal.



Fólio 51

⁷⁰⁹ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 51, 51 verso, 59 e 59 verso.

O mudo e o ouvido

Comprei uma coisa
pela qual perderei
meu apuro:

o preço era muito alto,
esse objecto valia
o ar.

Tem em si uma base
sólida de metal, muito concisa.
Nesse cilindro parece há uma
levíssima abertura. Nesta se
põem hastes práticas, moi-
veis de tão delicada e finas.
E em cima de cada haste
fica em posição uma bolinha
redonda e pequena que parece uma

Tremula sobre a ~~uma~~ máxima brava de
fora de prata de lei. meta
Esse objecto é mágico.
Basta um sopro ou um leve
toque de mão — e ele vibra
Todo se confundindo ~~transmigrando~~
com o ar. É um objecto de deusa
ou do sol? Parece uma boa
notícia, parece um susto alegre,
parece um "de repente". São
trinta bolinhas e hastes. Mas
você se enganou: quando elas
se põem a vibrar e a mexer-se
parecem um delicado Trilhão
de bolinhas.
E tem mais: quando vibra
resulta do leve entrecchoque
das bolinhas entre si — resulta
um ~~notas~~ ~~músicas~~. IMS
se foi bem trabalhado, e em objecto
tanto de sero. ~~legem do de-me~~

Fólio 51v

Estado de coisa

O deserto é um
modo de ser. É
um estado de
coisa.

De dia é Terribil
e sem nenhuma
piedade. É a
Terra-Coisa.
A coisa seca
em milhares e
milhares de
Trilhões de

aria grão de areia-
de noite? ah com
é gelido esse
lençol de ar que
se crispa sob
Tremulo de grão
intensissimo. ~~mais~~
do que ~~intensa~~:
quase ~~maior~~ ~~fonto~~
A ~~coz~~ do deserto
é ~~uma~~ ~~no~~-~~coz~~
As areias ~~no~~ ~~est~~
branco: ~~su~~ ~~coz~~ de

Fólio 59

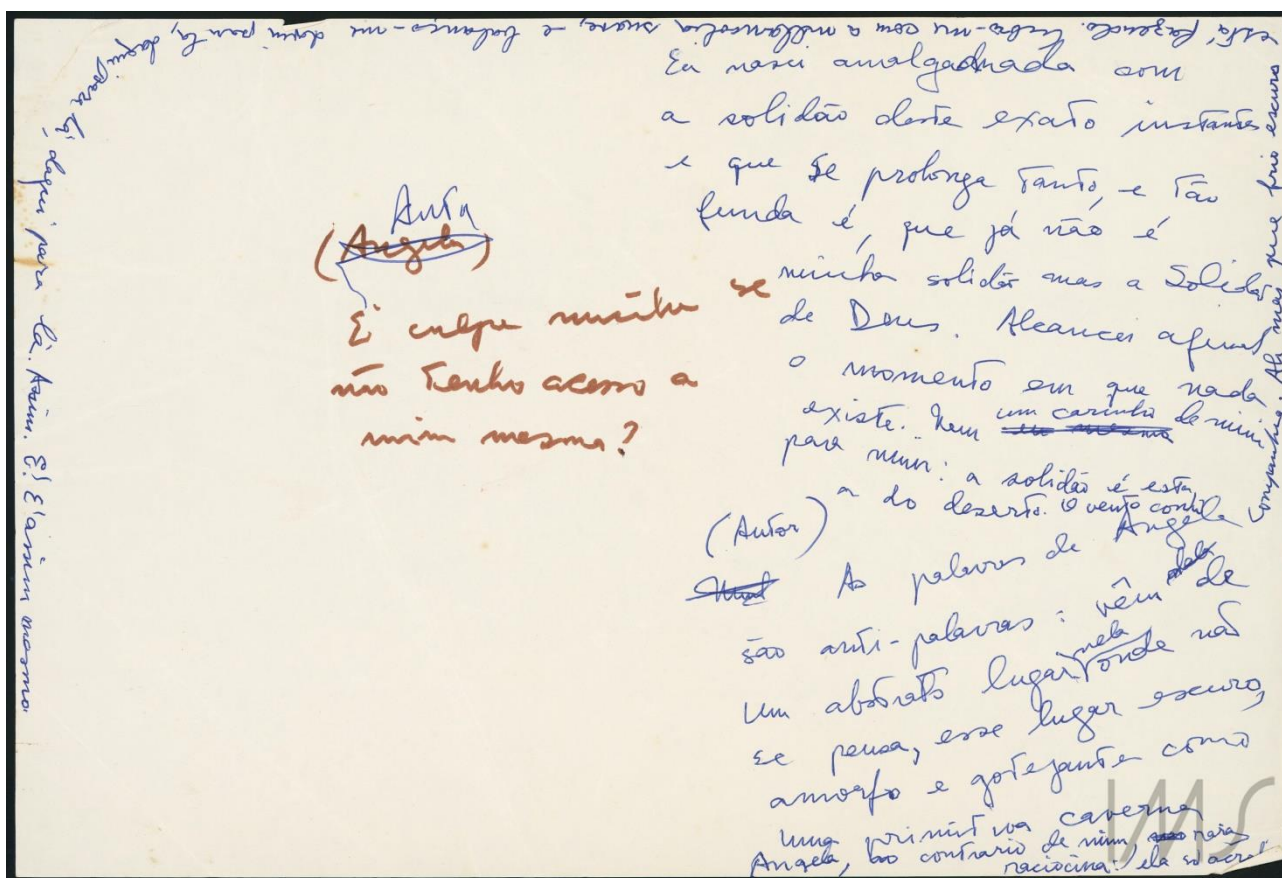
sup. E as dunas
que como leões
se ondulam
femininos.

De dia o ar faz-se
E he' as amarelas.
Vê-se - por tanto
querer - vê-se
um oasis de
terra úmida
e fértil,
palmeiras e
água ~~estagnada~~

~~o que~~
sombra, eufem sobre
para os olhos que
ao sol do dia se tornam
verde-esmeralda.

Mes quando se
chega perto -
bem; simplesmente
nada era. Não
passava de um
viriado do sol
na cabeça desde
o corpo tem pena do
corpo

Quando o espaço da página se esgota, eis que a escrita insiste, persevera, como se algo devesse ser escrito ainda ali e não em outro lugar, em outra página. Pulsão da escrita que não cessa. O texto passa às margens da página, circunda-se a si mesmo e as palavras se abraçam numa pirueta. A letra se torna menor, adaptando-se à escassez do papel, e passa a transitar no limiar entre o branco da página e o abismo do fora. Equilíbrio tênue que marca toda a escrita de Clarice Lispector, mas que se dá a ver como imagem no texto manuscrito⁷¹⁰.



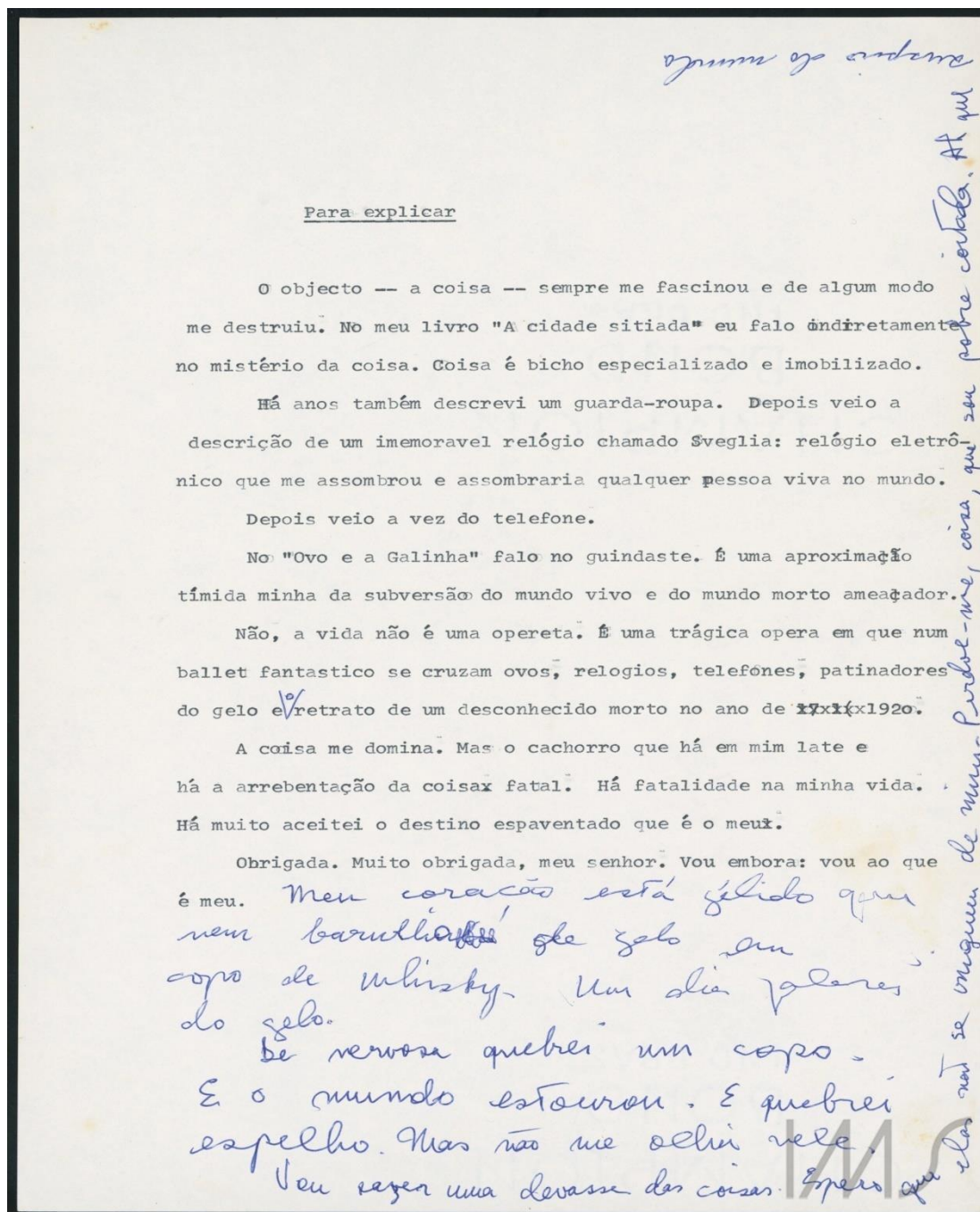
Fólio 18

⁷¹⁰ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 18, 143 e 150.

"meu" "esse" "o meu forte".
 "vencedor", "morris" de
 "Xélio", "conse
 Angela é muito
 parecida com o
 meu contrario.
 Ter dentro de mim
 o contrario do que
 sou é ^{em} essencia
 imprescindivel, não
 abro mão de minha
 luta e de minha
 indecisão e o fracasso
 — pois sou um grande
 fracassado — o fracasso
 me serve de base para
 eu existir, se em

Afirmação - me do que
 sobre de
 mim e de "pouco", "sobra pouco um
 certo secreto silencio"

O dossiê de *Um sopro de vida* é constituído em sua quase totalidade por folhas escritas à mão. Mas há também alguns poucos fragmentos de texto que foram datilografados. Como exemplo, apontamos os fólios 193 e 223v, em que uma passagem datilografada é prolongada com algumas frases manuscritas⁷¹¹. E também o fólio 2, que traz duas epígrafes: uma datilografada e a outra manuscrita⁷¹².



Fólio 193

⁷¹¹ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 193.

⁷¹² LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 2.

4

com festa. Enchi-me de queijo e café. E estava aviltada.

Peculio? não. Prssoa autonoma? não. Casa minha? sim, mas exposta ao faxineiro. E eu pensativa.

Dai a pouco chegou S. a quem contei o que Geni me tinha feito. Ficou espantada com aa audacia. Ent ão tomei um calmante. E quando Geny veio, eu lhe disse : estou bem calma, quero lhe façar. Olhe -- disse-lhe eu -- foi a primeira vez que você entregou minha casa e meu abrigo a um estranho. Mas foi a última vez também. Você entendeu? e não me respo nda. Ela disse: está bem, sim, senhora.)

Olhei para a cara bonita dela: e vi que ela estava decepcionada. O homem diblara a morte: ela fôra à toa.

E eu vivo à toa.

Monha vida é um grande desastre, é um desencontro cruel, é u ma casa va,ia. Mas tem um cachorro dentro latindo. E eu -- só me resta latir para Deus. *Vox voltar para mim mesma. E' lá que eu encontro uma menina morta sem peculio. Geny riu de gozo. Sei perder herdi.*

Mas uma noite fui à secret de Cadastro e ponho fogo em Tudo e nas identidades das pessoas sem peculio. E só eu fôra autonoma que só passei de enverg depois de morrer.

Mas é umhil: logo após da eternidade não sege fogo

IMS

Toa como um cas...
 Lafins na eternidade de reis de cadastros.
 No dia 27 de Junho (1964)

Mas quem sabe...
 número...
 membra...
 mas...
 que me incinorava...

"Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego de vida. E o homem tornou-se um ser vivente."

Genesis 2:7

"O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há sonho sem pensamento. Brincar é susinar ideias"
Andréa Azubay
(dez anos de ideias)

Fólio 2

Essa predominância do manuscrito sobre o datilografado é uma exceção no contexto da escrita de Clarice Lispector. Até o início da década de 70, ela costumava escrever à máquina os originais de seus livros. A companhia frequente da máquina de escrever chegou a gerar a crônica "Gratidão à máquina", publicada no *Jornal do Brasil* de 20 de janeiro de 1968. Ali podemos ler:

Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objetiva. O ruído baixo do seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve⁷¹³.

⁷¹³ LISPECTOR. Gratidão à máquina. In: _____. *A descoberta do mundo*, p. 69-70.

Numa mesma página do manuscrito, é possível encontrar trechos que se distinguem pela temática, mas também pelo tamanho e formato das letras ou pela cor da tinta, parecendo indicar que foram escritos em momentos diversos, mais ou menos afastados no tempo. Ou, então, apontam para o abandono de uma caneta cuja tinta se exauriu⁷¹⁴.

Eu me sinto um charlatão.
Por que? É como se minha
última verdade eu não
revelasse. Então ficaria por
tiros e roupa e ficar não
na rua. Isso não é tão
difícil. Mas o difícil
é ficar com a alma
mea. Entrego-me a Deus então
é rezar muito para que me
seja dada a proteção. Sou
de outro planeta? quem sou
eu? a humilhação de
humilimes que se prosta
ao chão e encosta a boca
entreaberta na terra e a
chupar o seu bom sangue.
Oh Terra, mas que choro
de capim ^{multibardos} e ^{comos} corpo
também. E eu ^{também} me desfo
no mar. Sei que vou

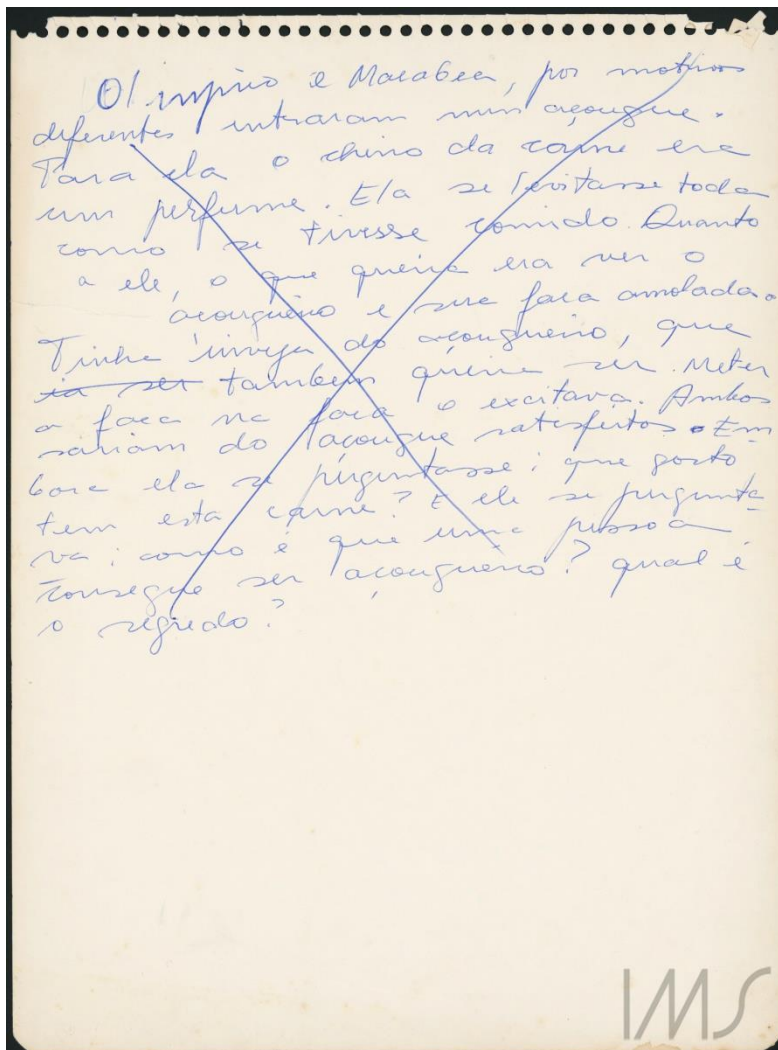
Eu sei: quando eu morrer em qualquer caso
Profundo não me sequestra? Espirito?
o não enfim e logo morrer de um momento
para sempre...
Oh, por quê?

Eu sei: quando eu morrer em qualquer caso
Profundo não me sequestra? Espirito?
o não enfim e logo morrer de um momento
para sempre...
Oh, por quê?

Fólio 191

⁷¹⁴ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 191.

Acontece também de conviverem em uma mesma folha trechos destinados a livros diversos que são gestados simultaneamente. Nesse lugar, por onde passam os fios da escrita, Ângela, personagem de *Um sopro de vida*, quase se encontra com Macabéa e Olímpico, personagens de *A hora da estrela*. É o que acontecenos fólhos 150 e 150v. No anverso, Ângela diz "Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas"⁷¹⁵. Enquanto isso, no verso, "Olímpico e Macabea, por motivos diferentes entraram num açougue. Para ela o cheiro da carne era um perfume. Ela se levitasse [sic] toda como se tivesse comido. Quanto a ele, o que queria era ver o açougueiro e sua faca amolada [...]"⁷¹⁶.

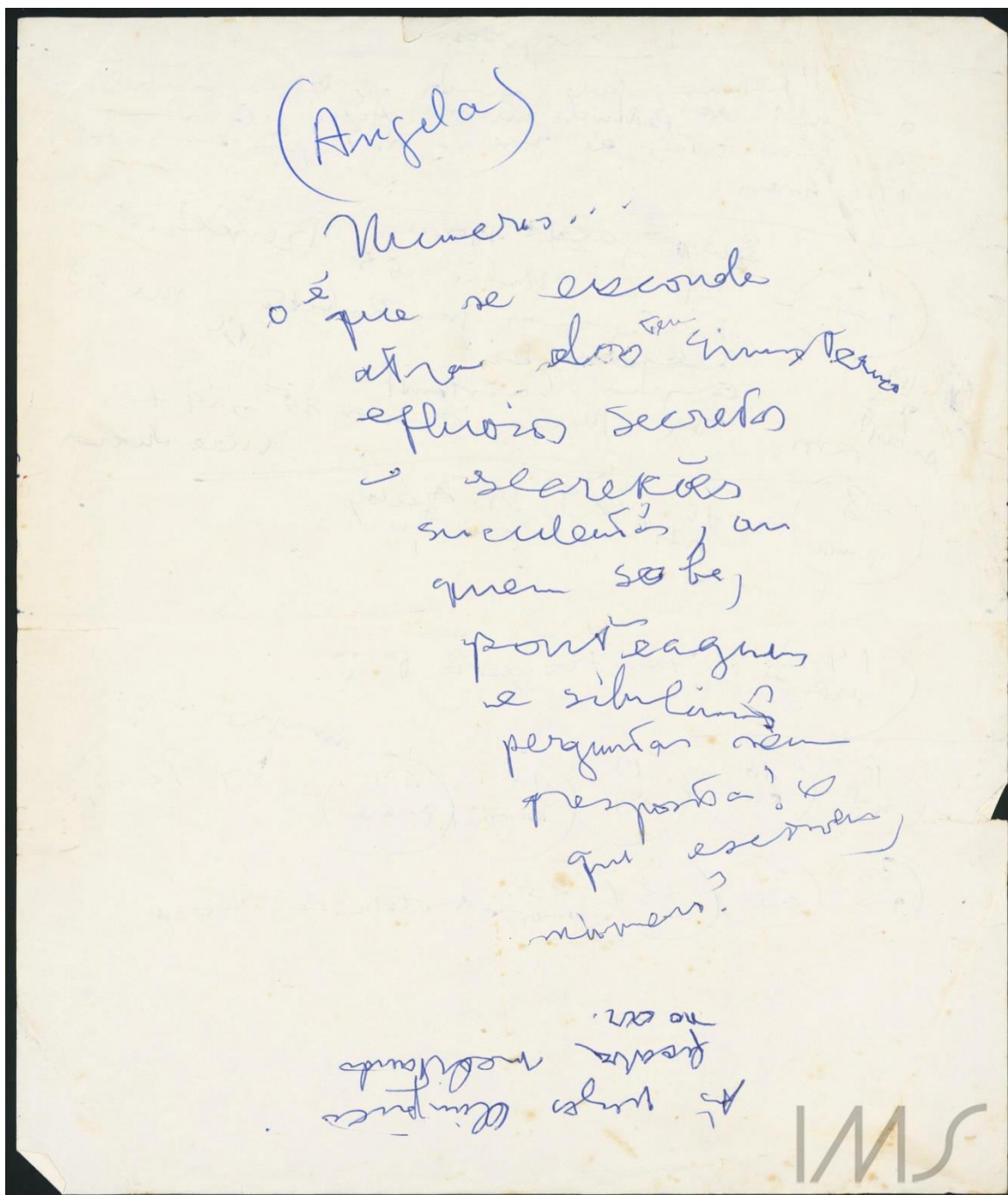


Fólio 150v

⁷¹⁵LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 150 (ver retro: p.192).

⁷¹⁶LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 150 verso (grafia de Olga Borelli).

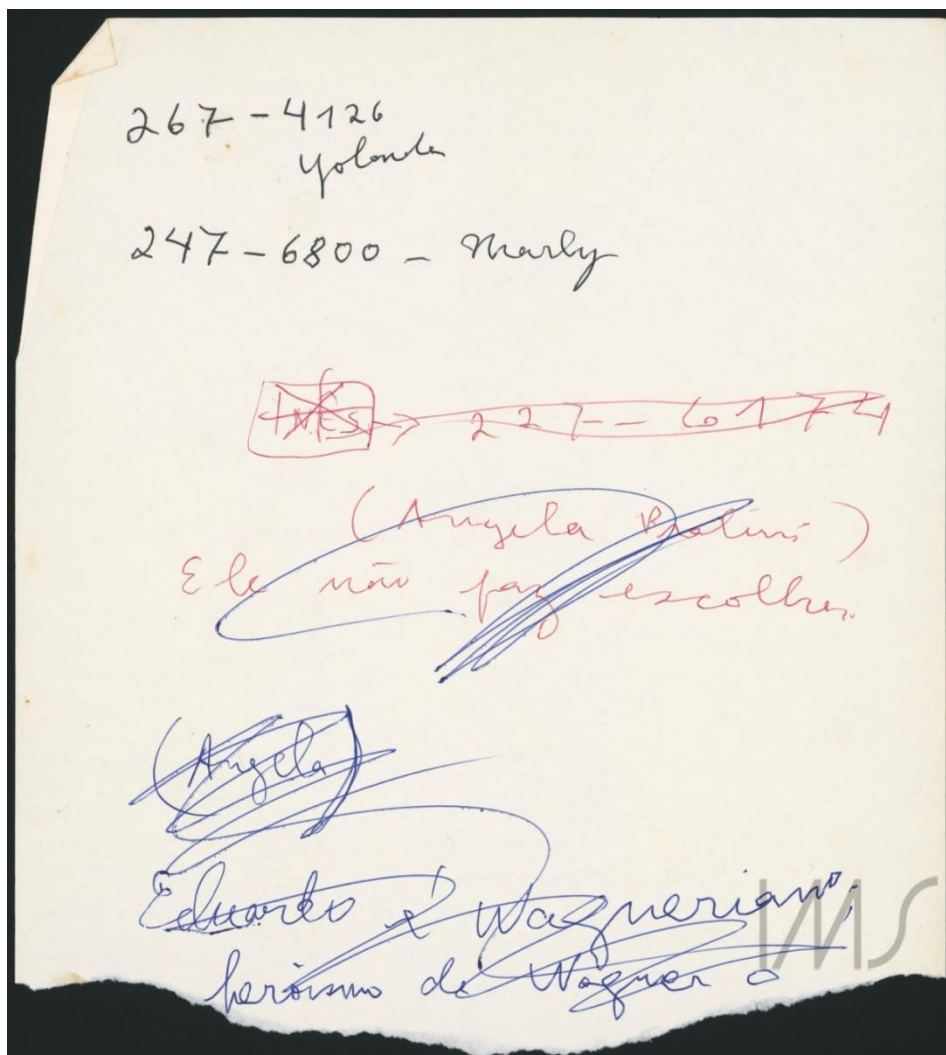
Também no fólho 164 verso, flagramos um quase encontro de Ângela e Olímpico. Partindo de uma ponta da folha, Ângela observa: “Números... é o que se esconde atrás do teu mistério, eflúvios secretos e secreções suculentas, ou quem sabe, pontiagudas e sibilantes perguntas sem resposta! o que escondes, número?”. Girando a folha, na outra ponta, pode-se ler: “Às vezes Olímpico ficava meditando no ar⁷¹⁷”.



Fólio 164v

⁷¹⁷LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólho 164 verso.

Por vezes, a vida cotidiana invade a página e encontramos anotações de números de telefone⁷¹⁸, somas de despesas mensais⁷¹⁹, um pedido de desculpa ao cachorro Ulysses⁷²⁰ e uma agenda⁷²¹ intitulada "Programa" em que aparecem compromissos cotidianos: horários com dentista, manicure, costureira; a sessão semanal com o psicanalista Dr. Jacob David Azulay; uma consulta com o cirurgião plástico Ivo Pitanguy; telefonemas a serem realizados. Na agenda, aparecem alguns compromissos especiais como uma viagem a Recife e o noivado do filho Paulo. Cada página utilizada para o "Programa" se inicia com uma prece a Santo Antônio em que Clarice pede graças diversas: inspiração na escrita de *A hora da estrela*, cura para o filho Pedro e, até mesmo, o companheiro-amigo para sempre.



Fólio 148v

⁷¹⁸LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 148 verso.

⁷¹⁹LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 121 verso.

⁷²⁰LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 157.

⁷²¹LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 121 verso, 152 verso e 164.

Desculpa, Alipinho, que não
é um vau.

Ah está com
desejo! quero comer
Solomon e Tomay
Café! É bom de
Trigo. Odeio é
amarela. E usa
bandeirinha brasileira
no peito grande
como broche.

Tudo não passa
de uma grande
comédia.

IMS

Programa

Sto Antônio, pel amor de Deus, seja o P.M.C. por
 mim para sempre, mesmo que só sou amigo!
 Amicus.

12
 segun
 main

- ~~Redi bisenon hys abeovos~~
- ~~Desmarches oculista~~
- ~~Recem Ney Truel~~
- ~~M. lous dentista~~
- ~~Dr. lous de psich~~
- ~~Telefona Antônio José Olímpio~~

Ney Braga
 (S. Paulo)

13
 Teres
 main

Pintar cabelos
 vem ao entretipar
~~gatinhos as 10 h~~

14
 main
 quarta

Aniversário Jerry 50 anos
 Dr. Beg receber e ps. imp. Ferrissino

15
 main
 quinta

di. Azulay 9, 10 - lavar liva Tania
 Manicure as 12
 Telefona maquiadora (?)

16
 main
 sexta

Maquiadora
 Nivaldo Paulo

30
 main
 sexta

Anivers. Pop. Paulo

11
 junho
 quinta

As 4,30 - 500
 Lyde Corps inden
 e Who is Who in the World

300000 - cont
 120000 - sal
 60000 - comb
 50000 - hr y B
 530000 - dr A

240000 - W
 440000 - lat.
 360000 - M.
 90000 - T
 180000 - INPS
 1290000

~~1300000~~
~~800000~~
~~500000~~
~~400000~~

- Falt
 - Rein Vel
 - Ney Braga



Programa

São Antonio, ache pelo amor de Deus por
uma inspiração e sucesso em Macaboa)
Amor.

~~Telefonar Pasquim~~
~~Telefonar Jaime Wisner~~
~~Telefonar Agir~~

9
seg

~~An condizios nobis~~

~~Natalina~~

~~Roberto~~

~~Rei das Pedras - Telegrafos~~

10
ter

~~Anunciá Paulo pelas Auto-Verde~~

~~Dr. Costureira~~

11
quar

~~Dr. Carlos no 3,30~~

~~Telefonar Sabat - dr. Hela Valente~~

12
~~quar~~

~~Ve~~

13
sab

3 horas Rosemaria e Domingo de Ghast

14
sab

15
dom

16
seg

Telefonar Gugli

17
ter

Dr. Dr. Agulha

18
quar

Roquete Pinto

19
ter

Dr. Agulha

IMS

Programa

St. Antonio, pelo amor de Deus achal a
a casa do Pedreira' anem - Ache pelo amor
de Deus entre de Jesus - R.R. para ... comp.
!!! Amem!

12
quarta
Telefoni
às 7
Amanhã
Form

~~Sua festa~~ Berkenil
Sr. de^m Nader 55
Pellyonim João Roberto Morsis
~~Reposit Di~~
Carpim Valtonil
Sr. Maria Amora, 85^{as} 9hs
mãe de ...

13
quarta - 70 pt 9 Sr. Azuley
pôr ... cabeça

14
sexta - Sr. Rosyete Fente

15
sáb
16
dom
17
seg
18
terça
19
quarta - Sr. Recife
marriage

20
qu
21
sexta
22
sáb.
23
domingo volta de Recife



O branco do papel predomina em alguns fólhos, conferindo especial destaque às frases ali anotadas. Frases que podem ser flagradas sozinhas, emergindo do vazio, como um sussurro atravessando o silêncio:

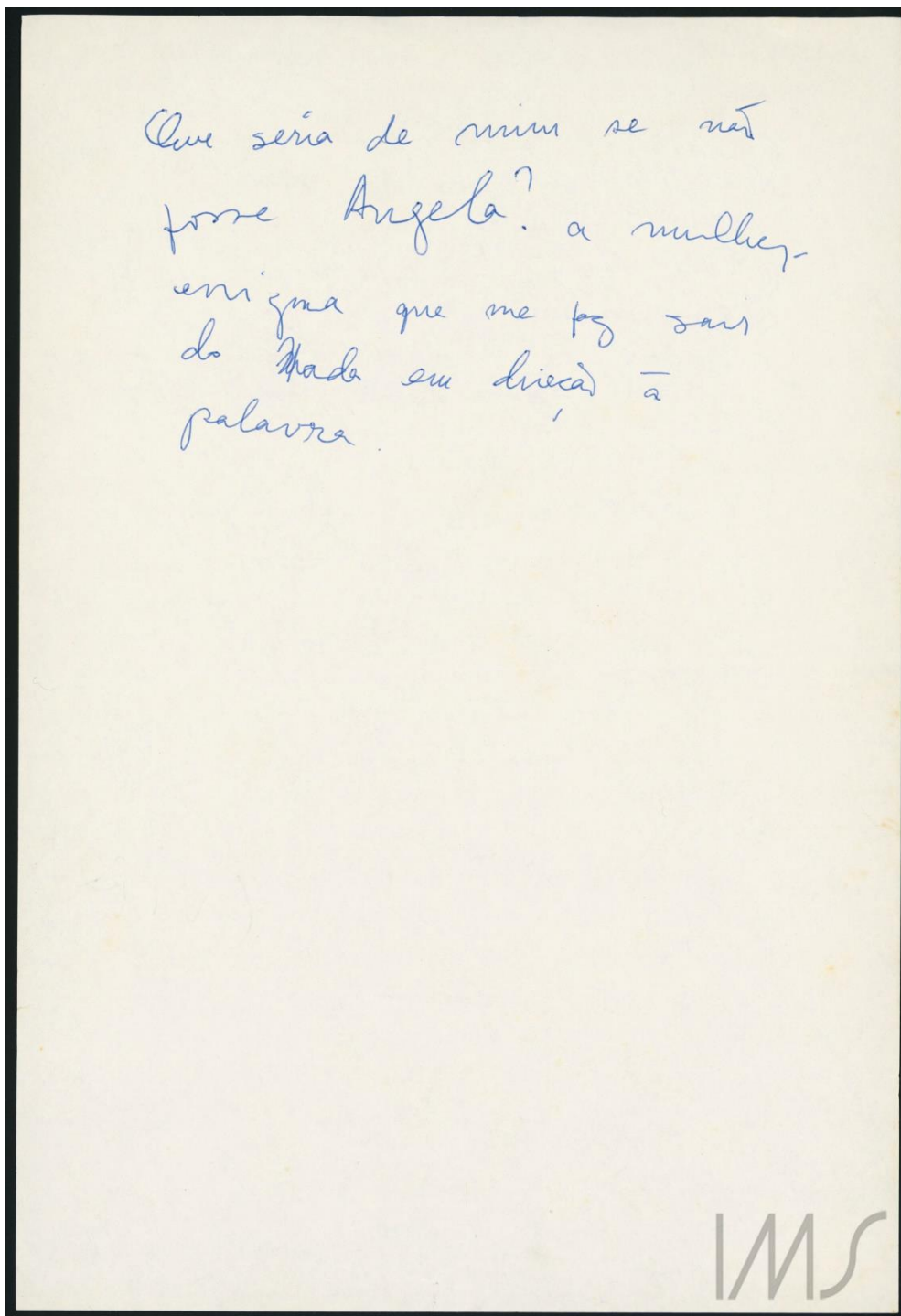
*eu escrevo para nada*⁷²²



Fólio 1

⁷²²LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 1.

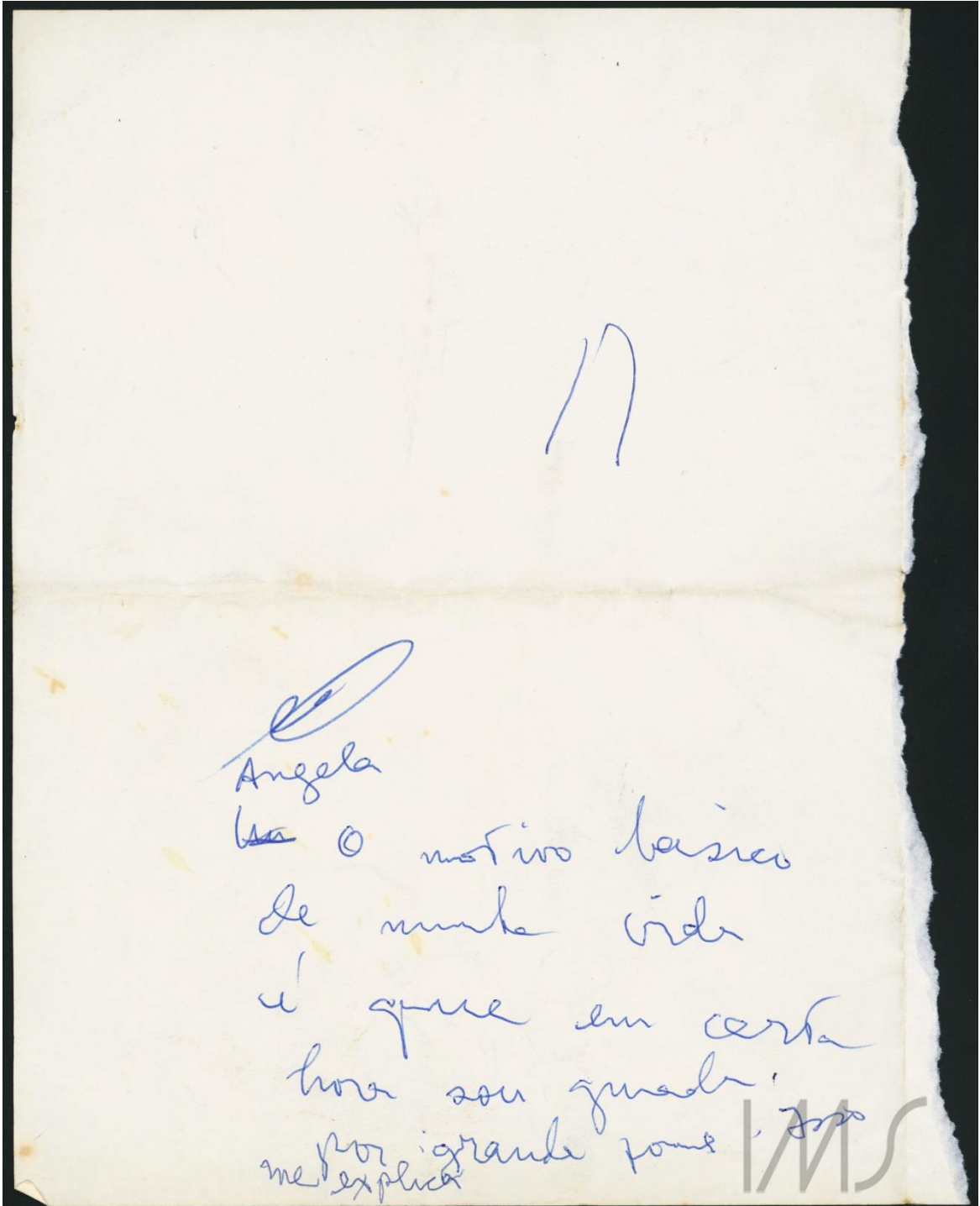
Que seria de mim se não fosse Ângela? a mulher-enigma que me faz sair do nada em direção à palavra⁷²³.



Fólio 35v

⁷²³LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 35 verso.

(Ângela) O motivo básico de minha vida é que em certa hora sou guiada por grande fome. Isso me explica⁷²⁴.

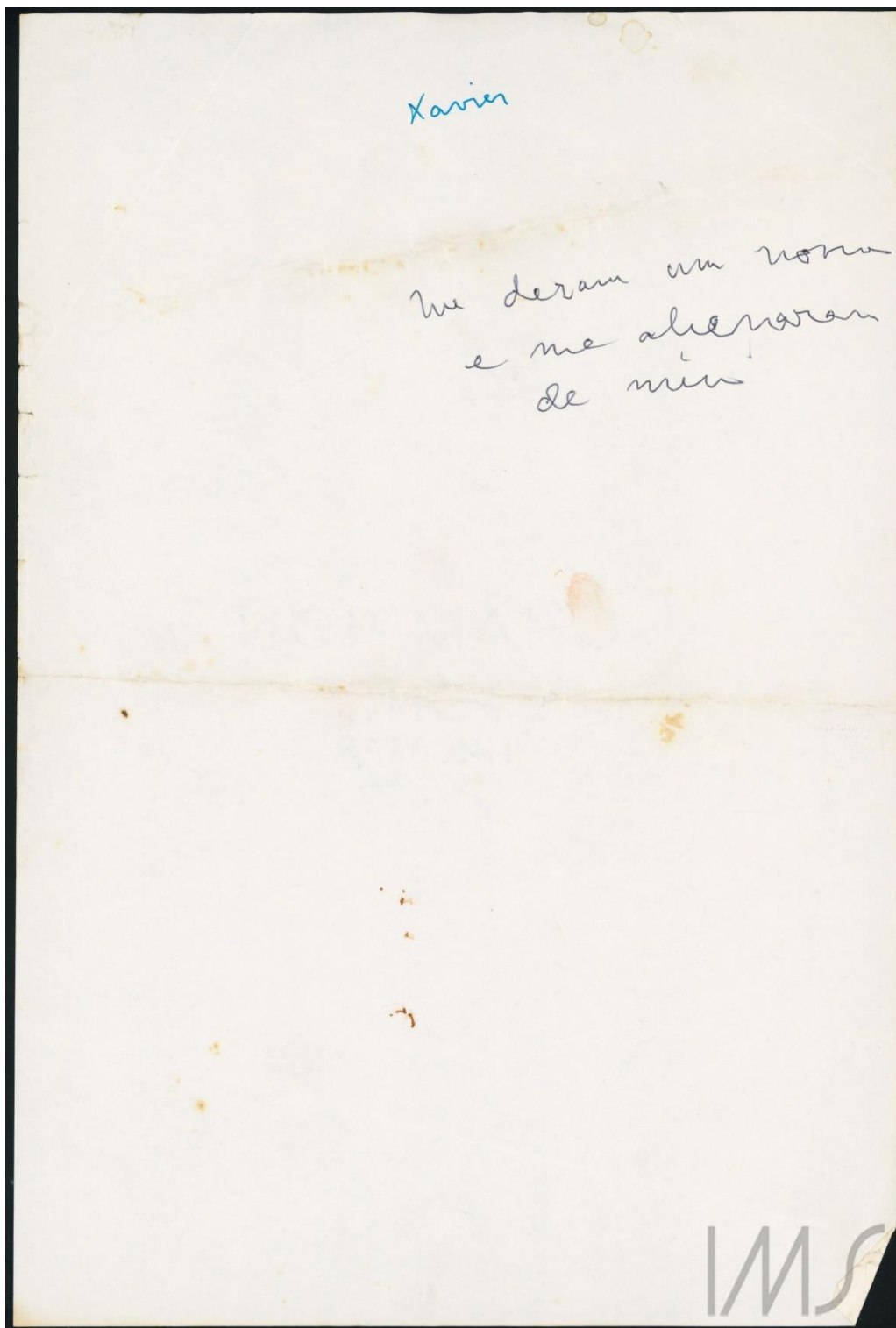


Fólio 141

⁷²⁴LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 141.

Xavier

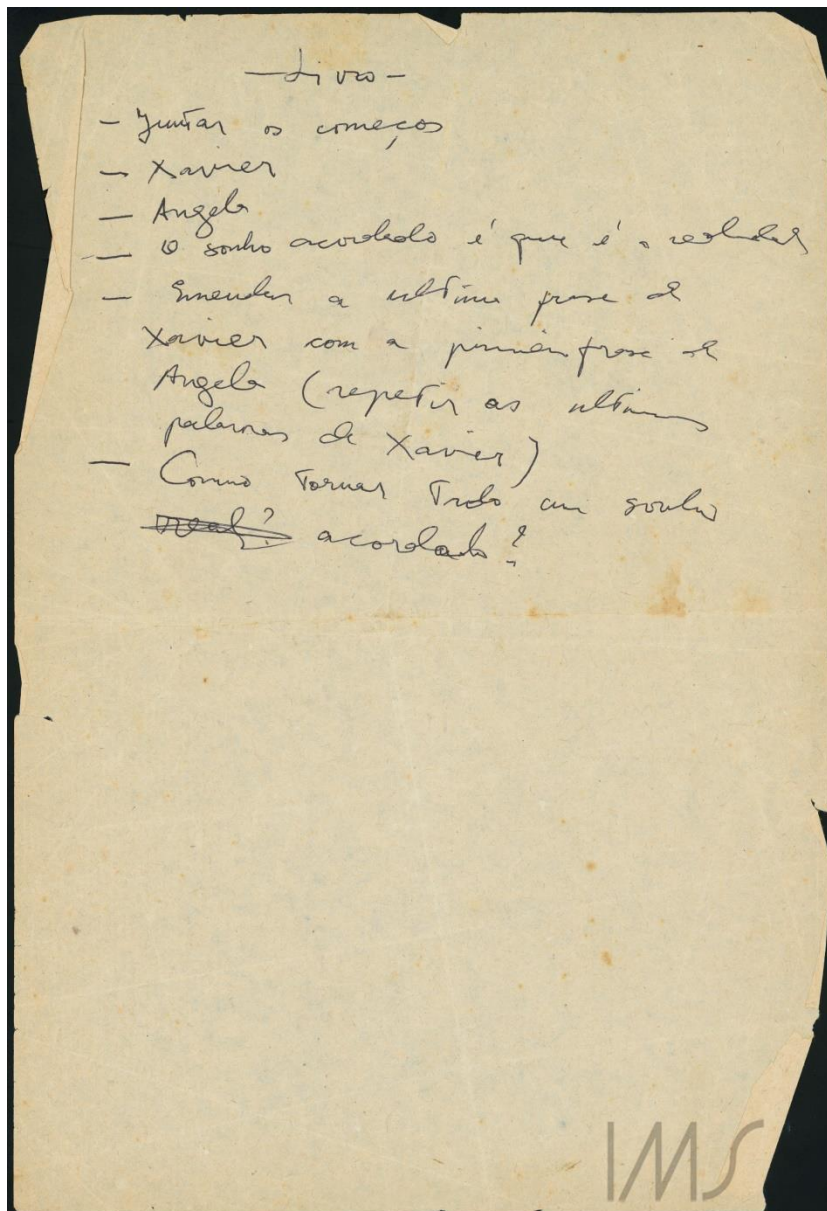
Me deram um nome e me alienaram de mim⁷²⁵.



Fólio 267

⁷²⁵LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 267.

Logo no início do manuscrito, encontramos uma lista intitulada "Livro"⁷²⁶, cujos tópicos constituem diretrizes da escrita: os nomes dos personagens – "Ângela", "Xavier"; procedimentos formais - "juntar os começos", "emendar a última frase de Xavier com a primeira frase de Ângela (repetir as últimas palavras de Xavier)"; e títulos dos capítulos – "O sonho acordado é que é a realidade", "Como tornar tudo um sonho acordado?". A referência aos procedimentos formais destaca o momento de trabalho sobre o texto, de ordenação do material que chegava através da inspiração. Como anotou o narrador de *A hora da estrela*: "Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho"⁷²⁷.



Fólio 3

⁷²⁶LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 3.

⁷²⁷LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 11.

O personagem Xavier não figura na versão editada de *Um sopro de vida*, em que ele teria se tornado o personagem Autor, segundo alguns comentadores⁷²⁸. Curioso movimento esse do nome que desaparece, indicando algo da impessoalidade da escrita. A supressão do nome, processo inverso à nomeação, parece atender a uma queixa do próprio personagem que diz: "Me deram um nome e me alienaram de mim"⁷²⁹.

A hipótese de que o Xavier do manuscrito teria se transformado no Autor do livro editado é corroborada pelo próprio manuscrito. Nos fólhos 68 e 166, por exemplo, os fragmentos foram inicialmente atribuídos a Xavier, mas o nome foi rasurado e substituído por "Autor"⁷³⁰. A grafia da palavra "Autor" é de Olga Borelli. Esse fato, entretanto, não é suficiente para atribuir a ela a decisão de excluir Xavier do texto, fazendo-o ser substituído pelo personagem Autor. Isso porque há várias passagens em que a referência ao Autor traz a grafia de Clarice Lispector. Vale dizer, esse personagem foi criado por ela. Além disso, ao longo do manuscrito, são raras as menções aos personagens suprimidos, que incluem não só Xavier, mas também Antônio⁷³¹, Eduardo⁷³², Odete⁷³³. Isso parece nos autorizar a concluir que a supressão ocorreu numa fase ainda inicial da escrita do livro, como decisão da própria Clarice, e não como uma operação supostamente levada a cabo por Olga, no curso da preparação do manuscrito para publicação.

⁷²⁸ Cite-se, por exemplo, Carlos Mendes de Sousa. Ver *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.423.

⁷²⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.16.

⁷³⁰ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 68 e 166.

⁷³¹ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 142 e 148.

⁷³² LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólho 148 verso e 158 verso.

⁷³³ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólho 157 e 158 verso.

~~Autos~~ - "escova" existe por
si mesma? Não, é apenas reflexo
de uma coisa ~~que pergunta~~ ~~de~~
~~de~~ ~~sim~~. Desprezo ~~as~~ belas-letas.
o que se chama "literatura".

~~Autos~~ - Tentar possuir Angela é
como tentar desesperadamente
agarrar ~~no~~ espelho o reflexo
de uma rosa. No entanto
bastava em pular de costas
para o espelho e ter a
rosa de per-si. Mas aí entra
o frígido medo de ser dorso
de uma realidade estorva
e delicada de uma flor.

IMS

~~Autos~~
~~Xavier~~ — A diferença entre a ima-
 ginção livre e a imaginação libertina
 — a diferença entre intimidade e
 proximidade. Eu (que tenho como
 emprego de ganhar dinheiro a profissão de
~~juiz~~ ^{juiz} em ~~o~~ vivo julgando ^{no} ~~sem~~ ^o ~~querer~~,
~~o~~ ~~por~~ ~~de~~ ~~função~~ ~~profissional~~: ~~era~~ ~~condenar~~,
~~era~~ ~~libero~~. Inocente ou culpado? Procura
 neutralizar o hábito do julgamento porque
 não aguento o papel divino de
 decidir. ~~A~~ ~~de~~ ~~libero~~ Angela, não a
 julgo — deixo ela ser.

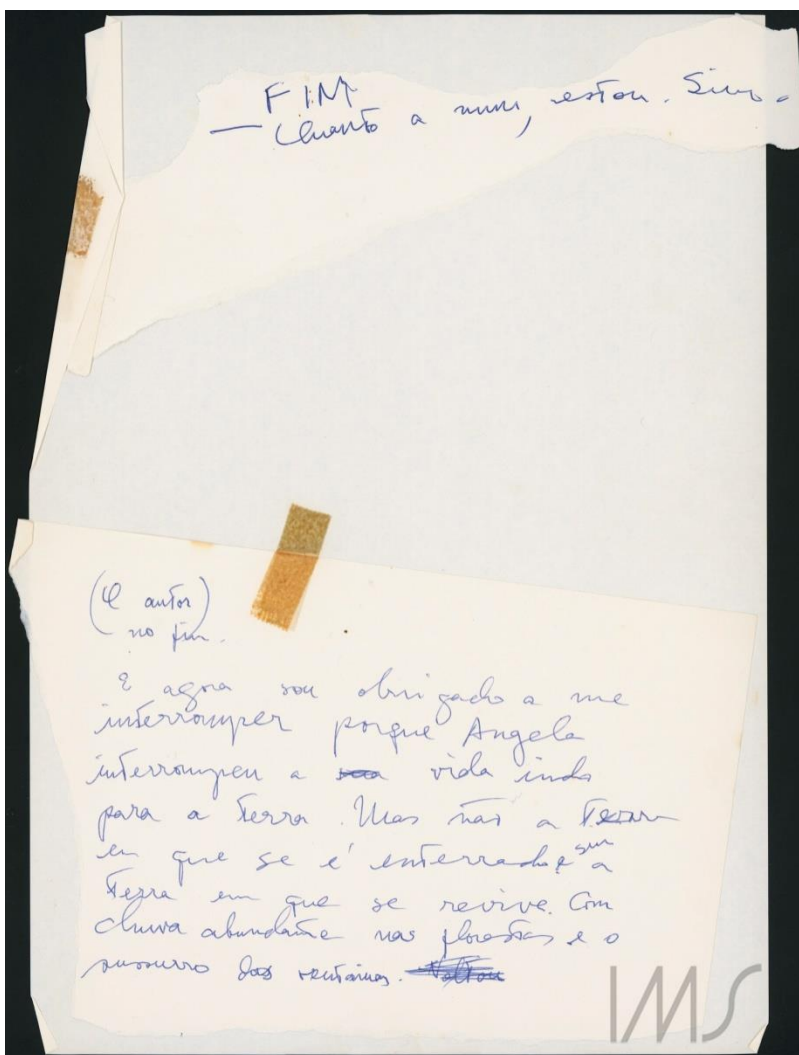
*

Autos
~~Xavier~~ : o que soubo de noite
 e que me esqueço ^{na} ~~de~~ ^{manhã seguinte} ~~acordar~~ —
 esse desconcerto íntimo de quem ~~o~~ ignora
~~uma~~ parte de sua vida; a noite
 me escapa. Às vezes eu não durmo
 a noite inteira com a esperança
 de sonhar ^{depois} e estar ~~o~~ ^{consciente} do
 misterio ^{e funduras} do sonho. É realmente, mesmo
 sem dormir, por cansaço, começo a sonhar
 acordado. ~~E~~ ~~vou~~.

Autos
~~Xavier~~ — Angela é urgente e
~~emergente~~. Eu, pelo hábito de
~~ponderar~~ como juiz, sou ^{impulsivamente} ~~de~~ ^{mar}
~~prezo~~ ~~o~~ ~~ao~~ ~~trabalho~~ ~~que~~ ~~sempre~~ ~~espero~~

Destroços de livro

Em um dos fólios iniciais do dossiê, vemos dois pedaços de papel colados com fita adesiva em uma folha branca. Eles trazem fragmentos que se destinam ao fim do livro. No primeiro, lemos: "FIM - Quanto a mim, estou. Sim". E, no segundo: "(O autor) no fim – E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias⁷³⁴". No livro editado, os fragmentos aparecem na ordem inversa daquela em que foram acomodados na folha de papel do dossiê. Acrescente-se que a referida folha é uma das primeiras do dossiê das notas manuscritas, evidenciando o caráter aleatório da ordem dos fólios mantidos no arquivo.



Fólio 4

⁷³⁴LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 4.

O estado fragmentário da maior parte das notas manuscritas de *Um sopro de vida* constitui materialização do que se lê no texto do próprio livro. Para além de enunciar, o manuscrito realiza seu próprio enunciado, na medida em que permanece em estado de fragmento. As notas manuscritas podem ser tomadas como os destroços de livro a que se refere o texto. Ali as folhas e os pedaços de papel rasgado são habitados por frases isoladas, mas também por frases encadeadas em pequenos blocos textuais. A ordenação, quando aparece, é frágil, precária, de curto alcance. Algumas folhas trazem numeração no canto superior direito. Com a grafia de Clarice, os números estão em constante recomeço: de 1 a 7, de 1 a 4, de 1 a ...

Sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim. [...]
O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas⁷³⁵.

Escrever por fragmentos é uma exigência do livro que se erige em meio a ruínas. O fragmento surge não como opção estilística, mas como forma necessária de um certo movimento de escritura. Movimento presente no livro *A escrita do desastre*, de Maurice Blanchot, em que lemos:

Quando tudo é dito, o que resta a dizer é o desastre, ruína da palavra, desfalecimento pela escrita, rumor que murmura: o que resta sem resto (o fragmentário).

Fragmento: para além de toda fratura, de todo brilho, a paciência de pura impaciência, o pouco a pouco do repentinamente⁷³⁶.

Repentinamente, um vislumbre, e outro, e vários outros. A impaciência do instante feito de fragmentos se transmuta na paciência da coleta de pedaços decaídos. De uma vida feita de fragmentos, um livro de fragmentos deve advir. No caso de *Um sopro de vida*, o manuscrito, mais que o livro editado, preserva o traço fragmentário. Vejam-se os fólhos 180 e 181, em que podemos ler doze fragmentos, separados entre si por um sinal em forma de “x”. Os fragmentos ali têm tamanhos variados e são formados por um conjunto de frases ou por uma única frase, e também por um conjunto de palavras ou por uma única palavra⁷³⁷. O livro editado excluiu o sinal gráfico de separação entre os fragmentos; passou de minúscula a maiúscula a letra inicial dos fragmentos “padecente” e “faminta e friorenta e humilhada”, que ganharam ainda ponto final⁷³⁸. Como

⁷³⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.15-16.

⁷³⁶ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p. 58.

⁷³⁷ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 180 e 181.

⁷³⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 51 e p. 151.

resultado dessas operações editoriais, tem-se um esmaecimento do intervalo que separa as unidades fragmentadas e o surgimento de um encadeamento textual ausente no manuscrito.

Andei semeando por aí
x
Entre a palavra e o pensamento existe
o meu ser.
x
Meu pensamento é puro ar, ^{impalpável} ~~insaisissable~~ ^{meu} ~~meu~~
palavra é de Terra. Meu ~~coração~~ ^{coração}
é viba. ~~Meu~~ ^{Meu} ~~energia~~ ^{energia} ~~atômica~~ ^{atômica} ~~e~~ ^e ~~de~~ ^{de} ~~origem~~ ^{origem}
divina e ~~elétrônica~~ ^{elétrica}. Meu símbolo é o amor
~~Meu~~ ^{Meu} ~~ódio~~ ^{ódio} ~~e~~ ^e ~~energia~~ ^{energia} ~~atômica~~ ^{atômica}.
Tudo o que eu ~~line~~ ^{line} ~~gore~~ ^{gore} ~~não~~ ^{não}
é ale nada, não passa de
espumas. ~~Meu~~ ^{Meu} ~~energia~~ ^{energia} ~~atômica~~ ^{atômica}
é ~~divina~~ ^{divina}.
x
padecente x
famizada e frioreira e humilhada
x
Eu te recebo ~~de~~ ^{de} ~~com~~ ^{com} ~~os~~ ^{os} ~~pés~~ ^{pés}
descalços: é esta e minha
humildade e esta nudez de
pés ~~é~~ ^é a minha ~~ousadia~~ ^{ousadia}.
x
Não quero ser somente eu mesma.
Quero também ser o que não sou.

Eu sou essencialmente uma contraditória.

+

~~o grafismo~~ O sereno grafismo abstrato.

+

A banalidade como Tema.

Angela Pralini: amanha sem falta começo a escrever meu primeiro romance. Quando chegou o dia seguinte, adiou por uma semana. Até que subitamente revelou-se que fazia isso há anos.

(Ela era jornalista e queria ser romancista. Mas não conseguia.)

+

Elá como aspirava uma languida vida.

IMS

Alguns fólhos do arquivo são impressos destinados a receber o datiloscrito do escritor, marcados com o timbre de editoras, como, por exemplo, a Livraria Francisco Alves Editora S.A.⁷³⁹ e a Editora Artenova Ltda⁷⁴⁰. As folhas da Francisco Alves trazem uma moldura retangular como margem do texto, numeração das linhas de 1 a 32 e cabeçalho com campos a serem preenchidos: obra, autor, número da página e número da página no original. A folha da Artenova traz maior quantidade de campos em seu cabeçalho: lauda, título do livro, tradutor, visto, autor, capa, revisão, nº pág., tradução, observações, composição. Todos eles deixados em branco por Clarice, visto que tratava-se para ela apenas de utilizar o papel como suporte da escrita, sem compromisso editorial. Na margem esquerda da folha, consta numeração de linhas, de 1 a 40. Logo abaixo do cabeçalho, há oito linhas verticais, encimadas por números múltiplos de 9, indicando, provavelmente, o número de toques do datiloscrito a ser ali lançado. O formato burocrático das folhas contrasta com a liberdade da escrita que se lançou sobre elas, indiferente à carga institucional ali presente. Isso aponta para o fato de que a forma do manuscrito, sua materialidade, relaciona-se com a escrita que ele abriga. Uma escrita que assume seu caráter fragmentário não se constringe facilmente ao formato padronizado do processo editorial.

⁷³⁹LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólhos 16 e 17. A Francisco Alves foi responsável pela primeira edição de *Laços de Família* (1960) e de *A maçã no escuro* (1961).

⁷⁴⁰LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólho 159. A Artenova realizou a primeira edição de *A imitação da rosa*(1973), *Água viva*(1973), *Onde estivestes de noite* (1974) e *De corpo inteiro*(1975).



livraria
francisco alves
editora s.a.

Fundada em 1854

Matriz: Rua Barão de Lucena, 43 - Botafogo
Tels. 266-4894 - 266-0488 - 266-2047
CEP. - 20000 ZC-2 - Telex
End. Tel. Alvesia
Rio de Janeiro, GB
Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte

OBRA: _____

PAG. N.º _____

Autor: _____

Do Original: _____

1 (O autor)
2
3 A mecanização de vida
4 faz com que Angela
5 veja as "coisas" e não
6 os seres humanos,
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

IMS



livraria
francisco alves
editora s.a.

Fundada em 1854

Matriz: Rua Barão de Lucena, 43 - Botafogo
Tels. 266-4894 - 266-0488 - 266-2047
CEP. - 20000 ZC-2 - Telex
End. Tel. Alvesia
Rio de Janeiro, GB
Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte

OBRA: _____

PAG. N.º _____

Autor: _____

Do Original: _____

1 ~~(O autor)~~
2
3 ~~Angela de parca o cas~~
4
5
6
7
8 (Ange^{la}
9 ~~o autor~~) ~~Severino pantano~~
10 ~~pantano~~. Em
11 Eu sou um ~~severino~~
12 mim nome muito amolhado
13 ~~mas~~ ped cobrindo pedras
14 enroscadicas. Pantano
15 com seus supocantes uis-
16 mas intoleravelmente doce
17 Pantano borbulhante.
18
19 (O autor)
20
21 Eu não sou um informante
22 ~~nen~~ ~~do~~ ~~noticias~~ ~~pena~~
23
24 mas às vezes me sucede
25 dar noticias que a mim
26 mesmo me surpreendem
27 ~~vêm talvez dos meus mais~~
28
29
30
31
32

foram
no nome de ~~uma~~ 'nom' o pt day sub p anos

editora artemova lda			LAUDA
PRODUÇÃO			
TÍTULO DO LIVRO	TRADUTOR	DATA	VISTO
AUTOR	CAPA	REVISÃO	
N.º PÁG. TRADUÇÃO	OBSERVAÇÕES	COMPOSIÇÃO	

0 9 18 27 36 45 54 63

1 (O autor)

2

3 O tempo passa depressa demais e a

4 vida é tão curta. Então - para que

5 eu não seja engolido pela voracidade

6 das horas e ^{pelos} novidades que ~~fazem~~ o tempo

7 passar depressa - eu cultivo

8 um certo Tédio. De gosto assim

9 cada detestável minuto. E acredito

10 também o mago sibiano da eternidade

11 da espécie. Quero viver muitos

12 minutos num só minuto. Quero me

13 multiplicar para poder avançar

14 até as áreas desérticas que

15 dão a ideia de imobilidade

16 eterna. As áreas do deserto do

17 Saara me pareceram longamente

18 adormecidas, intromparáveis pelo

19 passar dos dias e das noites.

20 A própria cor dessas áreas lembra-me

21 bem - é neutra, é bege

22 claro, não é branca como eu

23 imaginava. Se fossem áreas brancas

24 ou coloridas, elas seriam "patos"

25 e "acontecimentos" ^{que encontram} (mas da cor)

26 que são, nada acontece. E quando

27 acontece, é um rígido cactus - morto,

28 grosso, entumescido, espinhento, virado,

29 intratável. Mas pode-se cortá-lo

30 em pedacos e chupar-los a

31 aspera seiva: leite de mãe

32 severa. Para suavizar a ~~vida~~

33 minha vida que passa ~~longa~~ ^{longa} de ~~50~~

34 em gota - Tenho o poder da miragem.

Uma vida dura e uma vida que parece que nunca acaba, me surpreendendo. Uma vida dura e uma vida que parece que nunca acaba, me surpreendendo. Uma vida dura e uma vida que parece que nunca acaba, me surpreendendo.

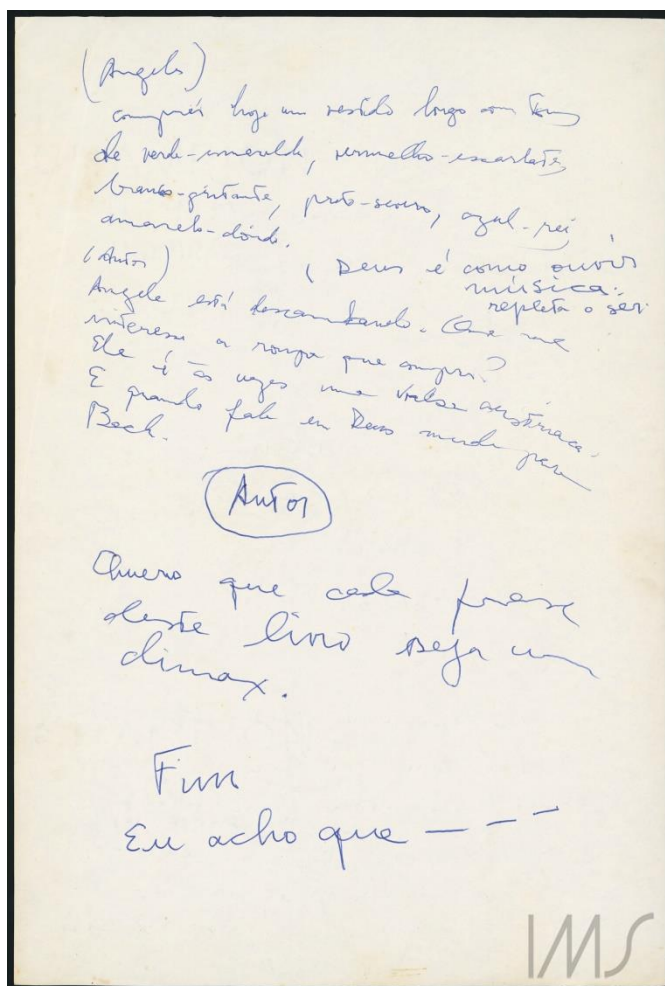
A falta de linearidade da escrita é outra evidência trazida pela leitura das notas manuscritas de *Um sopro de vida*. Como exemplo, citemos o fólio 5 verso, em que se reúnem quatro fragmentos bastante distanciados no livro editado. Na edição ora consultada, eles aparecem nas páginas 16, 62, 132 e 159.

ÂNGELA.- Comprei hoje um vestido longo com tons de verde-esmeralda, vermelho-escarlata, branco-gritante, preto-severo, azul-rei, amarelo-doido. Deus é como ouvir música: repleta o ser⁷⁴¹.

AUTOR.- Ângela está descambando. Que me interessa a roupa que comprou? Ela é às vezes uma valsa austríaca. E quando fala em Deus muda para Bach⁷⁴².

Quero que cada frase deste livro seja um clímax⁷⁴³.

Eu acho que...⁷⁴⁴



Fólio 5v

⁷⁴¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.132.

⁷⁴² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 62.

⁷⁴³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.16.

⁷⁴⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.159.

Os fragmentos destinados ao fim do livro aparecem no início do dossiê dos manuscritos. Esse deslocamento é sugestivo se atentarmos para o que nos diz o Autor-narrador: "Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo⁷⁴⁵". O leitor do manuscrito, em sua atual configuração de arquivo, acaba sendo levado a ler o fim antes do começo. Entretanto, podemos pensar que as notas manuscritas de *Um sopro de vida* comportam começo nem fim. Eis que, apesar de numerados, os fólhos apresentam ordenação aleatória. É verdade que a palavra "FIM" está lançada em alguns fragmentos, indicando que, no momento da escrita, havia um fim no horizonte. Mas, no manuscrito, o fim pode vir no meio ou até mesmo no começo. A temporalidade do manuscrito não é linear. Nesse sentido, mais uma vez, o manuscrito efetiva o que se enuncia no texto: tendo o fim se emendado no começo, como cobra que engole o próprio rabo, o livro se torna um círculo, figura sem começo nem fim. Curiosamente, mantém-se a advertência de que o fim não deve ser lido antes. Por que não? Talvez porque o tempo circular não exclua o tempo linear. Eles convivem sustentados pela ambiguidade que está no cerne da coisa literária.

Dentre os fólhos que trazem referência ao "fim", está o de número 6. Ele é composto de três fragmentos escritos em pedaços de papel rasgado e colados em uma folha branca. No segundo fragmento, abaixo da palavra "FIM", é possível ler uma frase riscada: "16 dez. 1974 – seg.-feira – Posso, se quiser, não ir à rua⁷⁴⁶". Não podemos ter certeza de que a frase riscada é contemporânea do fragmento destinado ao fim do livro. Mas, em sendo, tem-se uma indicação de que o fim já estava sendo escrito desde o começo da escrita do livro, no ano de 1974⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

⁷⁴⁶ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólho 6.

⁷⁴⁷ Este é o ano em que a escrita do livro teria se iniciado, segundo apresentação de Olga Borelli, nas edições iniciais da obra. Cf. BORELLI. Apresentação. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 7. Ed. Nova Fronteira.

(O autor)

(Quando o olhar dele vai se distan-
ciando da Angela e ela fica pequena
e desaparece) Então o Autor diz:

Querido a mim também me
distancio de mim. Se ~~agora~~ a voz
de Deus manifestasse no silêncio, eu
também me calo silencioso. Adeus.

FIM

26 dez. 1974 - seg. feira - Pozzo, se quiser, não se
à vista.
Picos ~~em~~ ^{meu} ~~na~~ ^{olhar} minha câmera e Angela vai ficando
pequeno, pequeno, menor - até que a perda
de vista.

Termino o livro:

Está amarelecendo = ouço o
galos.

Eu estou amarelecendo:

IMS

Ainda no f6lio 6, o primeiro fragmento tem grafia de Olga Borelli e os outros dois, de Clarice Lispector. As letras grafadas por Clarice e por Olga se alternam ao longo do manuscrito, tornando vis6vel a participa77o da amiga e secret6ria no trabalho da escritora. Como exemplo da participa77o de Olga no processo de escrita est6 o f6lio 163 do manuscrito, em que um mesmo par6grafo traz a grafia de Olga, na primeira frase, e a grafia de Clarice, nas altera77es da frase e na sua continua77o. Onde se lia: “6ngela n6o sabe viver gradualmente: ela come tudo de uma vez”; passou-se a ler, ap6s rasura e acr6scimos: “6ngela n6o sabe viver gradualmente: ela quer comer a vida de uma vez”. A seguir, Clarice escreveu: “A medita77o dentro do vazio 6 o que ela consegue, estando no 6ltimo est6gio humano antes de nossas vidas que s6o sem exce77o alguma gloriosas⁷⁴⁸”.

A princ6pio, o papel de Olga n6o configura co-autoria, mas simples assist6ncia no processo material de escrita, emprestando ali seu corpo. Entretanto, a presen77a de um corpo a mais na cena da escrita n6o 6 pouca coisa. Mesmo que os dois corpos ali presentes n6o mantenham com a escrita a mesma rela77o. Clarice oferecia seu corpo 6 puls6o da escrita, enquanto Olga emprestava o seu, para lan77ar no papel palavras ditadas. Clarice era escritora e Olga, escrevente.

Ao apresentar o livro, Olga Borelli tenta ser fiel a sua condi77o de mera auxiliar. Ela minimiza sua participa77o ao afirmar que o livro foi conclu6do por Clarice "em 1977, 6s v6spera de sua morte⁷⁴⁹". Entretanto, algumas linhas adiante Olga diz ter sido incumbida por Clarice e seu filho Paulo da "ordena77o dos manuscritos de *Um sopro de vida*⁷⁵⁰". Diante disso, pode-se perguntar: a ordena77o dos manuscritos n6o integra o processo criativo de um livro? Ou seja, se os manuscritos n6o estavam ordenados, como afirmar que o livro estava conclu6do? A morte cuja presen77a no livro 6 t6o intensa apresentou-se 6 vida e tomou o corpo de quem escrevia. Se at6 aquele momento o papel de Olga estava claramente delimitado na fun77o de escrevente, a partir de ent6o, ela 6 convocada a realizar a tarefa de ordena77o dos manuscritos, incluindo algum grau de revis6o. Vale dizer, a amiga e secret6ria de Clarice passa a ocupar um entrelugar: n6o 6 a escritora do livro, mas deixa de ser simples escrevente. Ali6s, essa divis6o mesma entre escritora e escrevente pode ser questionada, se lembrarmos que Clarice recusava a qualifica77o de escritora, enquanto of6cio institucionalizado. Para ela, ser escritora inclui tamb6m ser escriba, ou escrevente. No manuscrito, lemos: “Me coisificam quando me chamam de escritora. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo⁷⁵¹”.

⁷⁴⁸LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, f6lio 163.

⁷⁴⁹BORELLI. Apresenta77o. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 7. Ed. Nova Fronteira.

⁷⁵⁰BORELLI. Apresenta77o. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 7. Ed. Nova Fronteira.

⁷⁵¹LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, f6lio 183.

Angela não sabe viver gradualmente:
ela ^{quer} ~~começar~~ ^{fa} ~~todo~~ a vida de uma vez. E aí
lhe sobra tempo vazio. A meditação
dentro do vazio é o que ela consegue,
estando no último estágio humano
antes de nossas vidas que são sem
exceção ^{alguma} gloriosas.

*

Águia solitária.

~~Se Telefone ao Pietre hoje~~

~~9 ---
8 ---
8 ---
9 ---
8 --- 15
8 ---~~

Viver é um "hobby" para ela.
Acha que não tem nada a ver
consigo mesma e vive jogada
à margem, sem passado e sem futuro: só
hoje sempre

Livro e álbum

Ao se interrogar acerca da forma que desejava para seu romance em preparação, Roland Barthes retoma a oposição apontada por Mallarmé entre o livro e o álbum. Frente ao Livro em cuja escrita o poeta francês se empenhou, livro "arquitetural e premeditado", o álbum não passa de uma "coletânea de inspirações casuais", ainda que maravilhosas. O balanço do que Mallarmé efetivamente escreveu pende, entretanto, para o lado do álbum, como anota Barthes: "com exceção de *Um lance de dados*, Mallarmé produziu apenas Álbuns → Ideia do Livro, nele: como uma fantasia por contraste⁷⁵²". Enquanto a forma livro almeja à totalidade da síntese, seja na vertente da acumulação infinita, seja na vertente da condensação essencial, a forma álbum é marcada pela incompletude do circunstancial e pelo acaso. Na via do livro, o mundo é uno, estruturado e hierarquizado, enquanto na via do álbum, tem-se o contrário: um mundo disperso e sem ordenação. Nesse cenário, Barthes chama a atenção para "a responsabilidade da forma; cada forma, Livro ou Álbum, tem suas implicações, e são essas implicações que devemos, definitivamente, escolher⁷⁵³".

No caso de *Um sopro de vida*, parece-nos haver convivência das duas formas opostas: livro e álbum. No momento da escrita, havia desejo não só de livro, mas, também, de álbum. Em momento de dúvida, o Autor-narrador se pergunta: "devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica?⁷⁵⁴". Mais adiante, ele prossegue:

Será que estou me traindo? será que estou desviando o curso de um rio? Tenho que ter confiança nesse rio abundante. Ou será que ponho uma barreira no curso de um rio? Tento abrir as comportas, quero ver a água jorrar com ímpeto. Quero que cada frase deste livro seja um clímax⁷⁵⁵.

Se cada frase é um clímax, não há que se falar em estrutura. Em se equivalendo as frases, sua ordenação é despicienda. Mas as coisas não são assim tão simples. A lista intitulada "Livro", já referida aqui, mostra a presença de algumas ações relacionadas à estrutura da obra que se estava escrevendo: "juntar os começos"; "emendar a última frase de Xavier com a primeira frase de Ângela (repetir as últimas palavras de Xavier)⁷⁵⁶". No livro publicado, encontramos não só referência ao começo e ao fim, como também a advertência de que o fim "não deve ser lido antes".

⁷⁵² BARTHES. *A preparação do romance II*, p.116.

⁷⁵³ BARTHES. *A preparação do romance II*, p. 129. Diante dessa citação de Barthes, pode-se perguntar: mas, afinal, a forma provém de uma escolha do escritor ou de uma necessidade da obra? Penso que escolha e necessidade se encontram aí.

⁷⁵⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 15.

⁷⁵⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 16.

⁷⁵⁶ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fôlio 3.

Vale dizer, as páginas não se ajustam à leitura aleatória, visto que há uma estrutura permeando o texto.

O impasse insiste: o que fazer diante do papel? deixar fluir a escrita ou buscar apontar-lhe direções? escrever um livro ou um diário? Esse impasse pode ser remetido ao binarismo dos personagens da obra e à oposição que os caracteriza. Se o personagem Autor se diz capaz de escrever um livro, ele não pensa o mesmo de Ângela. Vejamos a seguinte passagem:

AUTOR.- Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com afeitura de um livro. Ela é inconstante. Só consegue anotar frases soltas. Só há um ponto em que ela, se fosse mesmo uma realizadora de vocação, teria continuidade: é o seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas.

ÂNGELA.- Amanhã começo o meu romance das coisas.

AUTOR.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora.⁷⁵⁷

Ângela escreve, mas isso não faz dela uma escritora, ao menos sob a perspectiva do Autor. Para ele, escritor é aquele que escreve livros. Para tanto, é indispensável saber unir notas esparsas, tecer a continuidade no intervalo de frases soltas, fazer de cada fragmento um tijolo integrante da obra arquitetural. Ângela quer escrever o romance das coisas, mas parece ficar enredada em seu diário. Ela anota: "Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada haver com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras amorosas"⁷⁵⁸.

O diário é um gênero paradigmático de escrita que toma a forma do álbum. Segundo Barthes, "o Álbum, o Diário, [...] é da ordem do 'assim', 'do jeito que vem', e implica, no fundo, que se acredite na natureza absolutamente contingente do mundo"⁷⁵⁹. Cotejando o manuscrito e o volume publicado de *Um sopro de vida*, constata-se que a escrita alternou entre o diário e o livro. No manuscrito, lê-se: "Escrevo um diário e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo"⁷⁶⁰. Enquanto, no livro editado, consta: "Escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo"⁷⁶¹. Todavia, a presença do diário não foi totalmente apagada, deixando vestígios no volume publicado. Por exemplo, quando o Autor se pergunta: "Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário? Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: 'neste momento' é coisa rara porque só às vezes piso com

⁷⁵⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 102.

⁷⁵⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 95.

⁷⁵⁹ BARTHES. *A preparação do romance II*, p. 130.

⁷⁶⁰ Cf. SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.423.

⁷⁶¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 35.

os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro⁷⁶²". Os diários também aparecem no seguinte trecho: "Cada anotação tanto no meu diário quanto no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente⁷⁶³". Emerge, aqui, uma aproximação entre o diário e a anotação.

Ao tratar da anotação, Roland Barthes justifica sua importância observando que "é necessário capturar uma lasca do presente, tal como ele salta à nossa observação, à consciência". Ele prossegue destacando sua instantaneidade: "cf. o *satori*, o *kairos*, a boa ocasião, espécie de reportagem, não da grande atualidade, mas da minha pequena atualidade pessoal: a pulsão de *Notatio* é imprevisível⁷⁶⁴". Clarice Lispector atribuía especial importância à anotação, em seu processo de escrita. Em entrevista realizada no Museu da Imagem e do Som, ela observa:

De tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: "tá bem, amanhã de manhã eu escrevo". Sem perceber que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava "para amanhã", continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria⁷⁶⁵.

A anotação garante que a ideia ou frase inspirada não se vá tão rápido quanto veio. Mas, nem só de inspiração vive a escrita. Há ainda uma dose de trabalho, quando o escritor se vê confrontado com a seguinte questão, nas palavras de Barthes: "como passar de uma Anotação fragmentada do presente (cuja forma exemplar seria o haikai) para um projeto romanesco?⁷⁶⁶". Também Clarice se viu desafiada por essa questão. Na mesma entrevista, ela relata: "Contei ao Lúcio Cardoso que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: 'Depois faz sentido, uma está ligada à outra'. Aí eu fiz. Estas folhas 'soltas' deram Perto do Coração Selvagem⁷⁶⁷". Parece simples, mas sabemos que não é bem assim. Ângela que o diga. A passagem das anotações para o livro é sem garantia. Nem todo conjunto de anotações pode resultar em livro. E em álbum? Todo conjunto de anotações pode configurar um? O livro que fracassou em se erigir para além das anotações, constitui já o álbum?

Pode-se pensar que a dualidade da forma presente na escrita e no texto de *Um sopro de vida* conduziu ao surgimento de dois objetos distintos: a obra editada, livro, e os manuscritos, álbum. O estado desordenado do dossiê dos manuscritos contribui para caracterizá-los como álbum.

⁷⁶² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 36.

⁷⁶³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

⁷⁶⁴ BARTHES. *A preparação do romance I*, p.185.

⁷⁶⁵ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.212.

⁷⁶⁶ BARTHES. *A preparação do romance I*, p. 184.

⁷⁶⁷ LISPECTOR. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA; COLASANTI. *Com Clarice*, p.212-213.

A numeração dos fólhos, lançada à lápis pela arquivista do Instituto Moreira Salles, não tem relação com o texto. Assim, não se pode dizer que o fólho n.1 seja efetivamente o começo. Quando o texto parece ter passado por uma explosão, restam apenas seus pedaços espalhados à deriva, escrita em estado bruto. A explosão que, segundo Mallarmé⁷⁶⁸, só há em um livro, resulta em não haver livro - unidade estruturada.

O álbum costuma ser desdenhado por alguns escritores que, seguindo a linhagem de Mallarmé, almejam escrever o livro. Entretanto, pondera Barthes, “se há luta entre o Livro e o Álbum, finalmente o mais forte é o Álbum, é ele que fica⁷⁶⁹”. Ainda segundo ele, o álbum prevalece tanto como origem quanto como destino do livro:

O amontoado de notas, pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro. [...]

Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento → Valéry: “É estranho como a passagem do tempo transforma toda obra – portanto, todo homem – em fragmentos. Nada de inteiro sobrevive – exatamente como na lembrança, que não é mais do que cacos e só se torna precisa através de falsidades’. 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, eretas, cristalinas, puras e brilhantes⁷⁷⁰”.

⁷⁶⁸ A frase de Mallarmé é “*Il n’est d’explosion qu’un livre.*” (apud BLANCHOT. *L’écriture du désastre*, p. 16).

⁷⁶⁹ BARTHES. *A preparação do romance II*, p.132.

⁷⁷⁰ BARTHES. *A preparação do romance II*, p. 132-133.

EM BUSCA DO LIVRO: CLARICE COM MALLARMÉ

Em *O livro por vir*, Blanchot formula a seguinte questão: “O Livro: o que significava essa palavra para Mallarmé?”⁷⁷¹. Trata-se de um projeto de vida, com suas constantes e suas variações, no período que vai de 1866 até 1897, ano da morte do poeta. “O livro, que desde o começo já é o Livro, o essencial da literatura, é também um livro ‘simplesmente’”⁷⁷². O projeto carrega a marca tanto da unidade, visto que o que se busca é nada menos que o Livro, quanto da pluralidade, pois esse livro único se desdobraria em mais de um volume.

Dentre os traços invariáveis do Livro, Blanchot aponta “a disposição necessária, livro ‘arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas’”⁷⁷³. Mallarmé aposta na necessidade como sustentáculo do Livro, rechaçando o acaso. Há um cálculo que deve organizar o conjunto da obra e suprimir o imprevisto. Cálculo que parte não do poeta, mas das próprias palavras quando revelam o rigor matemático de uma escala musical.

O acaso não enceta um verso, isto é a grande coisa. (...) Vários de nós atingimos isso, e creio que as linhas tão perfeitamente delimitadas, aquilo a que devemos visar acima de tudo é que, no poema, as palavras – que já são por elas mesmas suficientes, não necessitando receber nenhuma impressão de fora – reflitam-se umas nas outras até parecerem não ter mais sua cor própria, mas serem somente as transições de uma escala musical.⁷⁷⁴

Decisão de libertar a língua do jugo da realidade. Que a linguagem não exista para nomear e refletir o mundo, ou não só para isso. O surgimento da poesia tem lugar quando não mais se responde ao apelo das coisas pela nomeação.

O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo de seu poder, atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão ‘o conjunto das relações existentes em tudo’. A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida à sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, a mobilidade pura.⁷⁷⁵

Blanchot destaca duas vertentes da batalha de Mallarmé contra o acaso: ora se trata de um trabalho paraperfazer a obra transformadora das palavras, através da técnica própria do verso; ora se trata de uma experiência do poeta, em sua busca mística ou filosófica. Em ambas as

⁷⁷¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.327.

⁷⁷² BLANCHOT. *O livro por vir*, p.327.

⁷⁷³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.328.

⁷⁷⁴ MALLARMÉ apud BLANCHOT. *O livro por vir*, p.329.

⁷⁷⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.330.

vertentes, “o livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal”⁷⁷⁶. Com isso, Mallarmé aponta para o anonimato da obra, cujo autor deveria abster-se de assiná-la. Entre o poema e o poeta não se pode falar em relação de autoria e, no limite, de nenhuma relação direta. Ou seja, o poeta “não pode atribuir-se aquilo que escreve. E aquilo que escreve, mesmo que sob seu nome, permanece essencialmente sem nome”⁷⁷⁷.

O poeta, não como agente, mas como instrumento na escrita do livro. Em carta de janeiro de 1865, a Henry Cazalis, Mallarmé anotou:

Um grande gênio, um pensador austero, um sábio, encontrariam um estímulo em minha solidão; mas um pobre poeta, que é só poeta, ou seja, um instrumento que ressoa sob os dedos de diversas sensações, é mudo quando ele vive em um meio onde nada o toca, a seguir suas cordas se relaxam, e vêm a poeira e o esquecimento...⁷⁷⁸

Há um livro a ser escrito e ele já existe inato em nós e na natureza. Essa ideia pode ser encontrada tanto nas doutrinas ocultistas, quanto nos românticos alemães, observa Blanchot. “Escrever uma Bíblia, diz Novalis, eis a loucura que todo homem entendido deve acolher para ser completo. Ele nomeia a Bíblia como o ideal de todo livro, e Friedrich Schlegel evoca ‘o pensamento de um livro infinito, absolutamente livro, o livro absoluto’”⁷⁷⁹. Mas, para Blanchot, a importância de afirmar o livro sem autor reside menos nessa aproximação com o texto da natureza universal, do que na ideia do desaparecimento elocutório do poeta.

O poeta desaparece sob a pressão da obra, pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural. Mais exatamente: não basta dizer que as coisas se dissipam e o poeta se apaga, é preciso ainda dizer que ambos, sofrendo o suspense de uma destruição verdadeira, afirmam-se nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento – um vibratório, outro elocutório. A natureza é transposta pela palavra no movimento rítmico que a faz desaparecer, incessante e infinitamente; o poeta, pelo fato de falar poeticamente, desaparece nessa fala e se torna o próprio desaparecimento que se realiza nessa fala, única iniciadora e princípio: fonte.⁷⁸⁰

Isso não quer dizer que possa haver livro sem escritor. Se o livro precisa do escritor, não é por sua pessoa, por sua *persona*, por sua máscara, mas sim pelo vazio atrás da máscara. É como ausência e lugar da ausência que o escritor sustenta o livro, afirma Blanchot⁷⁸¹. Eis o que observa Mallarmé em outra carta a Henry Cazalis, datada de 14 de maio de 1867: “sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que você conheceu, - mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver

⁷⁷⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.331.

⁷⁷⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.331-332.

⁷⁷⁸ MALLARMÉ. *Propos sur la poésie*, p.50.

⁷⁷⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.333.

⁷⁸⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.334-335.

⁷⁸¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.335.

e se desenvolver, através do que foi eu”⁷⁸². O poeta passa pela experiência da dissolução de sua personalidade para que, sobre o vazio que ali resta, possa o Universo reencontrar sua própria identidade, sob a forma do Livro.

Quanto ao leitor do Livro, Mallarmé lhe reserva o papel fundamental de “operador”. Como sintetiza Jean-Pierre Richard, por ocasião de leituras destinadas a um público restrito, “o leitor, ou antes, o operador, deveria ali utilizar um número fixo de folhas, e, de leitura em leitura, retomar a cada vez as mesmas páginas, mas em uma ordem diferente”⁷⁸³. A cada nova disposição, um novo sentido, e, ao final, esgotadas as combinações, a emergência de uma significação total ou absoluta. Richard destaca aí o que ele chama de “princípio de redobramento dualista”, consistente no fato de que, no Livro, “cada unidade de leitura deveria responder a uma outra unidade, antitética e simétrica”⁷⁸⁴. A dobra que, ao separar duas páginas, constitui um dos fundamentos materiais do livro, figura também como pilar da arquitetura intelectual do Livro. Eis o que nos diz Mallarmé: “É somente graças a dois textos repetidos que se pode gozar de toda uma parte – ou graças ao retorno do mesmo texto – de uma segunda maneira de reler que permite ter o todo sucessivamente”⁷⁸⁵.

A passagem da ideia do Livro para o Livro propriamente dito invoca questões fundamentais. Essa passagem é possível? Mallarmé chegou a escrever algo que possa ser identificado com o Livro? Isso que Mallarmé tanto buscou e planejou, o Livro, sob que modo pode existir? Alguns críticos zombaram de todo o projeto e viram no poeta um charlatão que, “durante trinta anos, enganou a todos falando soberbamente de uma Obra nula, e agitando com um ar misterioso papeluchos insignificantes”⁷⁸⁶.

Em meio a essas questões, Blanchot assume uma postura bastante crítica frente ao livro de Jacques Scherer, publicado em 1957, sob o título de *Le “Livre” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits* (*O “Livro” de Mallarmé: primeiras pesquisas sobre documentos inéditos*). Eis algumas das ponderações de Blanchot:

Esse manuscrito nos esclarece acerca do projeto central? Talvez, mas com a condição de não nos fazer crer que estamos materialmente diante do manuscrito do Livro. De que se compõe esse “Livro”? Não de um texto contínuo, como *Igitur*, nem de longos fragmentos ainda separados, mas de ínfimas notas, palavras isoladas e números indecifráveis, jogados sobre folhas soltas. Todas essas folhas e essas notas se referem a um mesmo trabalho? Nós o ignoramos. A ordem em que estão hoje publicadas tem algo a ver com a ordem em que foram encontradas depois da

⁷⁸² MALLARMÉ. *Propos sur la poésie*, p.88.

⁷⁸³ RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.565.

⁷⁸⁴ RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.565.

⁷⁸⁵ MALLARMÉ apud RICHARD. *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p.565.

⁷⁸⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.340.

morte de Mallarmé, e que mesmo então podia ser apenas uma classificação ao acaso ou a ordenação acidental de um antigo trabalho? Também não sabemos.⁷⁸⁷

Várias questões, muitas sem resposta à vista. Traçando seu percurso crítico através delas, Blanchot oscila, ao final, entre a condenação e o acolhimento da publicação que pretende nos apresentar documentos manuscritos que comporiam O Livro de Mallarmé.

Assim se apresenta, como a publicação mais arriscada, composta de palavras fortuitas, dispersas de maneira aleatória sobre folhas reunidas por acidente, o único livro essencial que parece escrito por ele mesmo para submetê-lo ao acaso. Fracasso que não tem nem mesmo o interesse de ser o de Mallarmé, já que é obra ingênua de editores póstumos, muito semelhantes aos viajantes que, de tempo em tempo, nos trazem pedaços da Arca de Noé ou lascas de pedra representando as Tábuas da Lei quebradas por Moisés. Tal é, pelo menos, o primeiro pensamento diante desses documentos apresentados como esboço do Livro. Mas o segundo pensamento é diferente: a publicação dessas páginas quase vazias, com palavras mais desenhadas do que escritas, que nos fazem tocar o ponto em que a necessidade se encontra com a imagem da pura dispersão, talvez não tivesse desagradado a Mallarmé.⁷⁸⁸

Interessante notar que, ali onde Blanchot ataca a empreitada de Scherer, é desse mesmo ponto que se extrai uma possível aprovação de Mallarmé a ela. Vale dizer, é somente por ser, desde o início, destinada ao fracasso, que a tentativa de se apresentar algo próximo do que seria o Livro pode, paradoxalmente, aproximar-se dele. O Livro como algo da ordem do impossível, como o que não se deixa apreender, puro devir. O Livro como apagamento do sentido, emergências de imagens, sons em dispersão, movimento.

Quanto à impossibilidade de se escrever o Livro, o próprio Mallarmé chega a reconhecê-la em carta a Paul Verlaine, datada de 16 de novembro de 1885. O poeta faz ali um balanço conciso de mais de vinte anos de seu percurso em busca da Grande Obra. Considerando as muitas horas perdidas, alguns fragmentos em prosa e alguns versos da juventude, nada disso conta. Se algo valeu a pena, e Mallarmé não tem dúvida de que sim, isso se deve somente à busca do livro. Qual livro?

É difícil de dizer: um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não um apanhado de inspirações do acaso ainda que maravilhosas... Eu irei mais longe, eu direi: o Livro, persuadido de que, no fundo, só existe um, tentado, sem disso saber, por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o ritmo mesmo do livro, então impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações desse sonho, ou Ode.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 337-338.

⁷⁸⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.338.

⁷⁸⁹ MALLARMÉ. *Propos sur la poésie*, p.142-143.

Segundo Mallarmé, trata-se ali da confissão de seu vício, desnudado frente ao amigo. Eis que a busca do poeta não é sem conflitos. Entre a virtude e o vício, a escrita pode se fazer por idas e vindas. Se o poeta tenta escapar, algo o possui, e ele é compelido a seguir adiante, em direção ao Livro.

Chegarei, talvez, não a fazer essa obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para isso!), mas a mostrar dela um fragmento executado, a fazer-lhe cintilar por um lugar a autenticidade gloriosa, indicando todo o resto para o qual não basta uma vida. Provar pelas porções feitas que esse livro existe, e que eu conheci aquilo que não terei podido realizar.⁷⁹⁰

O Livro se dá a conhecer por cintilações, fragmentos, fulgores. O Livro existe, mesmo que esteja para sempre ausente, inalcançável, impossível de ser escrito. A ausência aí é um elemento integrante de certo modo de se fazer presente. Trata-se de uma ausência que não se opõe à presença, e sim, entrelaça-se a ela.

O livro para sempre sopra

Na linha de Mallarmé, Clarice Lispector também assume a posição de instrumento da escrita, instrumento de seus livros. Em nota de abertura a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, podemos ler: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.”⁷⁹¹. Pode-se, então, perguntar: quem escreve e quem é escrito? Se, para o senso comum, o escritor escreve e o livro é escrito, percebe-se que algumas obras desestabilizam essa certeza pressuposta, abrindo outras dobras, outras possibilidades descritivas do processo de criação do livro. Jacques Derrida observa que “o poeta é na verdade o *assunto* do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve *no* livro *sobre* o livro”⁷⁹². Lucia Castello Branco, por sua vez, ao abordar o querer escrever, o querer ser escritora, aponta: “nesse querer já não posso mais me colocar como um sujeito que escolhe e

⁷⁹⁰ MALLARMÉ. *Propos sur la poésie*, p. 143.

⁷⁹¹ LISPECTOR. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 7.

⁷⁹² DERRIDA. Edmond Jabès e a Questão do Livro. In: _____. *A escritura e a diferença*, p.92-93. Note-se que, em francês, Derrida faz um jogo de linguagem com o vocábulo “*sujet*”, que pode ser traduzido aqui, tanto como “sujeito”, quanto como “assunto”. Na versão original, lê-se: “*Le poète est donc bien le sujet du livre, sa substance et son maître, son serviteur et son thème. Et le livre est bien le sujet du poète, être parlant et connaissant qui écrit dans le livre sur le livre*”.

determina. As coisas já não me parecem assim tão simples. Nesse querer me coloco então como alguém que foi por ela – a escrita – atravessado”⁷⁹³.

Assim, podemos pensar o livro se escrevendo através do escritor, esse último tornando-se instrumento de um processo que o ultrapassa, e, ainda, o livro escrevendo o escritor, cujo devir se tece por fios de letras e páginas. Em ambas vertentes, temos o livro ocupando o lugar de sujeito da criação e contrariando a postulação racionalista de que ao ser humano cabe sempre o papel de sujeito frente à natureza, às coisas, ao mundo. Inversão de papéis na relação sujeito-objeto. Ou, talvez, inadequação do modelo sujeito-objeto para descrever o que se passa entre o livro e o escritor.

Um sopro de vida, último livro de Clarice Lispector, não nos oferece uma história linear, com princípio, meio e fim. O livro se constrói a partir de fragmentos, destroços de livro, vislumbres. Vislumbres marcados pelo acaso? Talvez. Mas essa estrutura, que recolhe aquilo que o acaso traz, apresenta-se, ela mesma, como necessária. Ou seja, não é por acaso que o livro é fragmentário: trata-se de uma exigência do próprio livro. Vejamos o que nos diz o Autor:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. [...] O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim.⁷⁹⁴

A composição por fragmentos confere a *Um sopro de vida* sua dinâmica peculiar. Em epígrafe, podemos ler a seguinte frase, sozinha em uma página, centralizada e cercada de branco por todos os lados: “Quero escrever movimento puro”⁷⁹⁵. Também Mallarmé destacava o movimento adquirido pelo texto a partir de sua fragmentação. No prefácio a *Um lance de dados*, ele observa: “A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito, em torno das interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada”⁷⁹⁶. Segundo Jacques Scherer, “essa mobilidade teria, sem dúvida, sido utilizada também no Livro; vários fólhos do manuscrito permitem fazer essa conjectura”⁷⁹⁷. Observe-se que o movimento que

⁷⁹³ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p.68

⁷⁹⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 19-20.

⁷⁹⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 9.

⁷⁹⁶ MALLARMÉ. *Um lance de dados*, p.81.

⁷⁹⁷ SCHERER. *Le « Livre » de Mallarmé*, p. 58.

Mallarmé pretendia ver presente no Livro era sustentado pela materialidade da página e da letra, e não pelo aspecto semântico do texto. No interior do Livro, as páginas devem ser aptas a integrar o fluxo proporcionado por múltiplas sequências possíveis. No interior da página dobrada, o texto deve ser capaz de crescer e diminuir, de aparecer e desaparecer, através de sua localização no espaço branco e da variação tipográfica de suas letras.

Além de fragmentário, *Um sopro de vida* é estruturado em abismo. Clarice Lispector escreve um livro, em que o personagem chamado Autor escreve seu próprio livro, o qual tem Ângela como personagem que, por sua vez, figura como autora de um livro. Livros dentro de livros, fazendo-nos lembrar das matrioscas, bonecas russas prenes tanto de seu oco interior quanto de si mesmas, em medidas diversas. Do vazio espacial, surgem outras bonecas, assim como, do branco da página, emergem letras e, do vazio narrativo, insinuam-se outros livros. Nesse cenário, as bordas entre autor e personagem se esvaecem e todos passam a ocupar ora um papel ora o outro, a depender do livro que se esteja escrevendo.

Dentre os traços estruturais de *Um sopro de vida*, está também a circularidade. O Autor observa: “já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo”⁷⁹⁸. Todavia, o livro não escapa à linearidade da linguagem, eis por que o fim não deve ser lido antes. Ali, convivem circularidade e linearidade. A frase final - eu acho que... - é uma fórmula de enunciação sem o enunciado, ou seja, é uma enunciação em seu grau zero. Enunciação do vazio. Será disso, afinal, que se trata na escrita de Clarice Lispector? Por outro lado, se seguirmos a indicação do Autor e emendarmos o fim ao começo, teremos: “Eu acho que... isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto”⁷⁹⁹. Também em *Um lance de dados*, está em cena a circularidade. A última frase “Todo pensamento emite um lance de dados”⁸⁰⁰ encerra o poema com a mesma expressão que o inicia e que o intitula: um lance de dados.

Em consonância comStéphane Mallarmé, Clarice Lispector aponta que há leitores e leitores. O livro gestado não se destina a alcançá-los em grande quantidade. Ao contrário: somente uns poucos serão agraciados. Mas, com esses, é possível compartilhar intensidade. Fácil ou difícil, bom ou ruim, os juízos de valor quanto ao livro variam conforme sejam os leitores iniciados ou não no mistério. O Autor de *Um sopro de vida* revela “estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem ‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá que esse ‘gostar’ é

⁷⁹⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

⁷⁹⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 159 e p. 13.

⁸⁰⁰ MALLARMÉ. *Um lance de dados*, p.103.

superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’”⁸⁰¹. Já na nota “a possíveis leitores” de *A paixão segundo G.H.*, Clarice observou: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada”⁸⁰². A acusação de hermetismo, tão frequente no tocante a Mallarmé, também foi levantada contra alguns livros de Clarice. Ambos se ocuparam de criar trilhas em meio às letras. Trilhas variadas, porém estreitas: a serem percorridas apenas por aqueles que tivessem o fôlego do desejo para acompanhar os movimentos do livro.

Diz, ainda, o Autor: “Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos”⁸⁰³. Advertência aos infieis, mas também, incerteza quanto ao destino do livro. Durante a escrita, não há garantia de que o livro chegará a termo. No caso de *Um sopro de vida*, a morte se apresentou a Clarice antes que fosse publicado o livro. O que havia no momento final era somente o manuscrito do livro ou, talvez, nem isso: anotações destinadas ao livro que permaneceu por vir.

Vislumbra-se no manuscrito de *Um sopro de vida* a presença do livro ausente, aquele que não chegou a ser publicado e tampouco concluído em vida, aquele que deixou apenas um sopro. Segundo o relato de Olga Borelli, ele seria o livro definitivo de Clarice, que a incumbiu da ordenação do manuscrito⁸⁰⁴. A seu modo, Olga cumpriu a tarefa, desde 1978, temos *Um sopro de vida* como livro publicado. Ao longo do texto, a palavra livro aparece inúmeras vezes e podemos perguntar se ele não é ali o protagonista. Também podemos perguntar de qual livro se trata. Será deste que pegamos com as mãos ao ler *Um sopro de vida*? Esse que foi editado postumamente e podemos comprar nas livrarias ou tomar emprestado em bibliotecas? Talvez não. Talvez o livro de que se trate seja semelhante ao Livro de que nos fala Mallarmé. Um livro em fracasso, um livro cujo destino é estar sempre além, sempre por fazer-se. Na verdade, não um livro, mas o Livro, aquele cuja escrita é infinita e que só se faz presente por sua ausência. Podemos pensar, então, que há dois livros: o publicado e o para sempre ausente.

Algumas das folhas do manuscrito estão rasgadas. Há texto escrito sobre pedaços de papel, farrapos que materializam a escrita fragmentária dos restos, a poética do empobrecimento⁸⁰⁵, o trabalho em ruínas. Em meio ao caos das letras e à desordem das palavras, há várias referências ao livro que ali se gesta. Há pulsão da escrita, mas há também desejo de livro. Nesse cenário, pode-se perguntar sobre a relação entre a escrita e o livro. Em seu artigo “Escrever, verbo intransitivo?”, Roland Barthes observa:

⁸⁰¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 21.

⁸⁰² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 7.

⁸⁰³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 21.

⁸⁰⁴ BORELLI. Apresentação. In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 7. Ed. Nova Fronteira.

⁸⁰⁵ Ver, de Sônia Roncador: *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*.

Interessante seria saber em que momento as pessoas puseram-se a empregar o verbo escrever de maneira intransitiva, passando a ser o escritor não mais aquele que escreve alguma coisa, mas aquele que escreve, absolutamente: essa passagem é certamente o sinal de uma importante mudança de mentalidade. Mas trata-se realmente de intransitividade? Nenhum escritor, pertença ele a que época for, pode ignorar que ele escreve sempre alguma coisa; pode-se até dizer que, paradoxalmente, é no momento mesmo em que escrever parece tornar-se intransitivo que o seu objeto, sob o nome de livro, ou de texto, assume particular importância.⁸⁰⁶

No movimento de escrita, há um corpo que escreve, um *corp'a'screver*, como nos diz Maria Gabriela Llansol⁸⁰⁷. Mas também podemos pensar na presença de dois corpos a escreverem: o do poeta e o da página, ou o do poeta e o do livro. Não se escreve sem o corpo, sem os corpos. E isso se afirma não apenas no sentido de corpo como pressuposto físico da ação, acontecendo entre agente e suporte, os papéis variando, de modo que o poeta ora é agente, ora é suporte, ora é ambos. Isso se afirma também, e principalmente, no sentido de corpo enquanto fonte de sensações, humores e pulsões, fonte de uma escrita marcada pelo visceral. “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado, escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo”⁸⁰⁸, revela-nos o Autor de *Um sopro de vida*.

A escrita de que se trata não se restringe a uma atividade intelectual. Entretanto, se essa escrita não se faz sem a presença do corpo, ela deve abrir mão de um eu. Segundo o mesmo Autor, “é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida — é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente”⁸⁰⁹. E, ainda: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos”⁸¹⁰. Há um eu que aparece e um outro eu que, supostamente, escreve. E, ao escrever, desaparece. “Eu não sou eu”: a divisão do sujeito, de que nos fala a psicanálise, está colocada. Além disso, não se pretende ali contar os fatos de uma vida, mas talvez sussurrar seu sopro. Sobre a tela opaca que vela o autor, pode o leitor nada ver, fantasiar ou projetar a si mesmo. Se, por um lado, o livro figura como laço a unir autor e leitor, por outro, ele marca a distância entre os dois, como aponta Mallarmé, “despersonificado o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama

⁸⁰⁶ BARTHES. Escrever, verbo intransitivo? In: _____. *O rumor da língua*, p.21.

⁸⁰⁷ *Corp'a'screver* é uma figura que aparece em momentos diversos da obra de Llansol. Ver CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 15

⁸⁰⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 96.

⁸⁰⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 15.

⁸¹⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo”⁸¹¹.

O manuscrito e o livro

Tanto Mallarmé quanto Clarice morreram deixando-nos manuscritos de livros que não chegaram a publicar. No caso do poeta francês, o manuscrito foi desautorizado por seu próprio autor, que o queria destruído. Ele teria escrito em sua “recomendação quanto a meus papéis”: “Queimem, por conseguinte: não há ali nenhuma herança literária, meus pobres filhos”⁸¹². Se, em alguns momentos de seu projeto, Mallarmé detalhou a forma do Livro, quanto à quantidade de volumes e respectivos gêneros, em outros, o poeta reconhecia a impossibilidade inerente ao alvo da empreitada. Em suma, temos aí fortes indicações de que o Livro somente pode se fazer presente por sua própria ausência. Eis um de seus princípios fundamentais. Pretender que se possa produzir algo próximo do Livro, a partir do que se supõe ser seu manuscrito, equivale a negar esse princípio e a ignorar o que está em jogo na Grande Obra. Isso não invalida o trabalho de Jacques Scherer sobre o pretense manuscrito do Livro, apenas nos afasta de uma leitura ingênua que almejasse ver ali o próprio Livro, ainda que em versão inacabada.

Já no caso de Clarice, segundo o relato de Olga Borelli, houve a recomendação da autora de que o manuscrito de *Um sopro de vida* fosse ordenado e o livro, publicado. O manuscrito foi conservado e encontra-se sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Temos, então, o livro publicado e o manuscrito. A distância que os separa leva-nos a perguntar sobre a existência, nessa relação aparentemente dual, de um terceiro elemento, qual seja, o livro não publicado em vida por Clarice, o livro para sempre ausente.

Já há algum tempo, a crítica genética reivindica a autonomia do manuscrito frente ao livro. O manuscrito pode não ser uma mera versão inacabada e imperfeita do produto final: o livro publicado; ele pode apontar para vários outros livros que não vieram ao mundo e, além disso, é possível ver, no próprio manuscrito, uma obra de arte. Daí que alguns escritores, como Francis Ponge, publicaram seus manuscritos, desvelando para o leitor as dúvidas, as correções no texto e as palavras variantes. Paul Valéry chegou a propor “o *fazer*, como principal e tal coisa feita, como

⁸¹¹ MALLARMÉ. Quanto ao livro. In: _____. *Divagações*, p.173.

⁸¹² MALLARMÉ apud BLANCHOT. *O livro por vir*, p.339.

acessória”⁸¹³. Em *Os falsos moedeiros*, romance de André Gide, o personagem Edouard observa: “(...) a história do livro me interessou mais que o próprio livro; ela tomou seu lugar e tanto melhor assim”⁸¹⁴. Tem-se aí uma estética da obra em ato, ocupando a escritura o primeiro plano. Vejamos o que nos diz Louis Aragon:

O campo de nossas relações, quero dizer, do escritor e do pesquisador, é o do escrito, não somente o escrito fixado pela publicação, mas o texto em devir, apreendido durante o tempo da escritura, com suas rasuras, como com seus arrependimentos, espelho das hesitações do escritor como das maneiras de devaneio que os obstáculos do texto revelam.⁸¹⁵

Todo texto, como toda linguagem é, em maior ou menor grau, marcado pela plurivocidade. Onde há linguagem, pode haver interpretação. Assim, em um único livro, podemos descobrir vários livros. Ao integrar o manuscrito à leitura do livro, novos caminhos são abertos com a intensificação da pluralidade inerente à linguagem. Percebe-se que a dinâmica característica da atividade da leitura se espalha pelo própria escritura. Ao lado do texto fixado pela edição do livro, temos o texto em devir apontando para livros outros, mais ou menos distantes do livro publicado.

Frente ao manuscrito, o trabalho do pesquisador costuma ser árduo. Dentre suas tarefas está a decifração de palavras, às vezes, ilegíveis. Assim, a transcrição do texto envolve conjecturas como tentativas de contornar obstáculos, nem sempre transpostos. O resultado costuma ser marcado pela precariedade e sujeito a aperfeiçoamento por editores futuros. Eis o depoimento de Jacques Scherer a respeito de seu trabalho sobre o Livro, de Mallarmé: “Minha leitura do texto é, portanto, necessariamente, em certa medida, conjectural. As cruzes [lançadas no lugar de palavras não decifradas] são somente a confissão de meu fracasso em ler o que quer que seja”⁸¹⁶.

É de se lembrar que, quanto à ordenação, os manuscritos podem ser de tipos diversos. Tem-se desde manuscritos constituídos por notas esparsas destinadas a um livro que não chegou a ser publicado em vida até manuscritos já ordenados pelo autor para publicação. No caso dos primeiros, um grande desafio é a definição de quais documentos compõem o dossiê da obra. Esse desafio se apresentou tanto para Jacques Scherer quanto para Olga Borelli. Ambos tiveram que estabelecer o que deveria entrar e o que deveria sair. Nessa seleção, cortes e acréscimos que costumam integrar o processo de escrita passam à alçada do editor póstumo ou do pesquisador. Além da seleção, há também a ordenação dos fólhos que integram o dossiê: o que vem antes e o que

⁸¹³ VALÉRY apud HAY. *A literatura dos escritores*, p. 16.

⁸¹⁴ GIDE apud HAY. *A literatura dos escritores*, p. 16.

⁸¹⁵ ARAGON apud HAY. *A literatura dos escritores*, p.17.

⁸¹⁶ SCHERER. *Le « Livre » de Mallarmé*, p.148.

vem depois. São várias decisões que apontam para livros variados. Assim, parte da criação do livro é conduzida por um terceiro, interposto entre autor e leitor.

Se a leitura de um livro pode gerar a sensação de estarmos próximos ao escritor, com a leitura de um manuscrito, essa sensação costuma ser intensificada. Desde o formato das letras, passando pelos traços e rabiscos, pelos espaços em branco, pelos desenhos eventuais, até as observações nas entrelinhas ou às margens da página, as variações na cor da tinta e a distribuição espacial do texto, tudo isso são elementos que nos transportam para junto do escritor, em pleno processo de criação.

No manuscrito, além do texto, temos imagem. Mesmo que não haja ali desenhos ou figuras, o manuscrito destaca o aspecto imagético da letra, das palavras, do texto. Além ou aquém do texto a ser lido, o manuscrito nos oferece um texto a ser visto. Atento a isso, Mallarmé pretendeu preservar no livro algo daquilo que, normalmente, só se encontra no manuscrito: variações no tamanho da letra, na distribuição espacial e no ritmo do texto. Essas variações são fundamentais na composição do poema-livro *Um lance de dados*. Trata-se ali da linguagem como experiência verbivocovisual⁸¹⁷, as palavras condensando sentido, som e imagem. O mesmo fenômeno está presente em *Finnegans Wake*, de James Joyce, como já apontaram vários comentadores, inclusive Augusto de Campos, no artigo sugestivamente intitulado “O lance de dados do *Finnegans Wake*”⁸¹⁸.

Na passagem do manuscrito ao livro, também os espaços em branco são considerados essenciais por Mallarmé e devem ter garantidos seu lugar, tanto na poesia quanto na prosa. Sobre esse ponto, Jacques Scherer observa:

Os brancos são para ele ao menos tão importantes que os “pretos”; talvez até pensasse ele que eles o eram mais. Sabe-se que ele teve sempre a assombração da página branca, que ele se curvava com respeito “sobre o papel vazio que a branca defende”. E que ele tinha escrúpulo, e mesmo remorso, ao adicionar a escritura à página branca, símbolo para ele de perfeição. Ele também queria, nos livros impressos, muitos brancos.⁸¹⁹

Segundo relato de André Lichtenberger, secretário da revista *Cosmopolis*, ao defender *Um lance de dados* da reação pouco acolhedora dos primeiros leitores, Mallarmé chegou a ponderar: “Talvez, em última análise, o mais belo poema é uma página em branco”⁸²⁰. Em “Bibliografia”, lemos uma explicação sobre o uso dos brancos intervalares. Trata-se de eliminar o enchimento e destacar os pontos de iluminação. Mallarmé questiona: por que não restringir o texto “a esses fragmentos

⁸¹⁷ Neologismo cuja autoria é atribuída a Haroldo de Campos.

⁸¹⁸ CAMPOS; CAMPOS. *Panorama do Finnegans Wake*, p.165-170.

⁸¹⁹ SCHERER. *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, p.201.

⁸²⁰ MALLARMÉ apud ROGER. *L'archive du Coup de dés*, p.43.

obrigatórios onde cintilou o tema, depois simplesmente substituir, pela ingenuidade do papel, as transições, quaisquer?”⁸²¹. Já em “O mistério nas letras”, colhemos o seguinte fragmento:

Apoiar, segundo a página, no branco, que a inaugura sua ingenuidade, a si, esquecida mesmo do, título que falaria alto demais: e, quando se alinhou, numa quebra, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, indefectivelmente o branco volta, ainda há pouco gratuito, certo agora, para concluir que nada ao além e autentica o silêncio - ⁸²²

Assim, para Mallarmé, o branco não é casual, ele se liga à palavra na missão de vencer o acaso. Após a batalha, cabe-lhe autenticar o silêncio.

Também Clarice Lispector, a seu modo, estava atenta para o lugar que podem ocupar, no livro, o acaso, o branco e o silêncio. Em direção aparentemente contrária à de Mallarmé, lemos em *Um sopro de vida*: “Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça.”⁸²³. Trata-se, então, do acaso que não se combate, mas que se busca. O objetivo, entretanto, é o mesmo de Mallarmé: permitir que a frase aconteça, ou seja, ceder a iniciativa às palavras.

O branco, por sua vez, é acolhido na escrita do Autor de *Um sopro de vida*, quando ele nos diz: “Estou exausto de Ângela. E de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro — voltarei quando puder”⁸²⁴. Eis o branco de uma página como pausa, recesso do outro e de si mesmo. A duração do branco é incerta: ela pode tomar uma só página ou se estender por todo o livro.

No manuscrito de *Um sopro de vida*, a presença do espaço em branco é frequente. Vários dos fólhos que compõem o dossiê trazem notas esparsas destinadas à composição do livro. O isolamento de uma frase pode conferir-lhe uma potência que se esvazia na impressão sequencial e linear do processo de padronização editorial. Frases como “Eu escrevo para nada”⁸²⁵ podem ser flagradas sozinhas, emergindo do branco de toda uma folha. Branco de que nos fala o escritor franco-egípcio Edmond Jabès:

A brancura não é a cor do repouso, tu o sabes, tu o dizes. Tanto sangue virgem está no branco. Desejo e ferida, abraço e combate aí se confundem e soçobram. A página à qual nos apoiamos, quando ela não é o vazio, ela é o “hímen” ou o “tímpano” de uma encarnação maravilhada ou amedrontada pelo vazio que a pena vaza. O instante de prazer ou de sacrifício é consumido, mas o ato carnal é perpetuado e o silêncio preenchido, doravante, por sonoridades estranhas e tênues⁸²⁶.

⁸²¹ MALLARMÉ. Bibliografia. In: _____. *Divagações*, p.238.

⁸²² MALLARMÉ. O mistério nas letras. In: _____. *Divagações*, p.190.

⁸²³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.35.

⁸²⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 134.

⁸²⁵ LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fólio 1.

⁸²⁶ JABÈS. *O livro das margens*, p.28.

Muito mais que o branco, o silêncio que a ele se liga é frequentemente tocado por Clarice. Silêncio que pode se situar na origem, no meio ou no fim do livro. Na origem, temos o silêncio sagrado, ou diabólico, do branco virginal da página que assombrava Mallarmé. O silêncio que será quebrado por uma transgressão, por uma fraqueza que impele à fala, à escrita:

Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgide uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. [...] Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo⁸²⁷.

No meio, há o silêncio que integra o texto ou a música, silêncio intervalar iluminando um antes e um depois. É dele que se trata quando Ângela Pralini nos revela:

Quero compor uma sinfonia em que no entrecho haja silêncio — e a plateia não bateria palmas pois sentiria que os músicos parados — como numa fotografia — não queriam dizer ‘fim’. A música está no auge — então faz-se silêncio de um minuto — e os sons recomeçam⁸²⁸.

E há, ainda, o silêncio definitivo, que vem ao fim do livro e, também, ao fim da vida. Na última página de *Um sopro de vida*, ouvimos o Autor, em tom de despedida: “Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus”⁸²⁹.

⁸²⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 150.

⁸²⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 85.

⁸²⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 159.

EPÍLOGO – LIBERDADE DE NINGUÉM

A palavra “liberdade” aparece na obra de Clarice Lispector desde seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, até o último, *Um sopro de vida*. Tanto na produção ficcional quanto em suas crônicas, Clarice invoca, com frequência, a liberdade: ora sob a perspectiva do sujeito lançado na existência, ora sob a perspectiva do escritor em seu processo de criação. Em que medida é da mesma liberdade que se trata? Seria possível apontar peculiaridades da liberdade que está em jogo no ato criativo? Mesmo quando o texto parece nos falar da liberdade em sentido genérico, liberdade do gênero humano, percebe-se haver ali uma relação à escrita. Em *Água viva*, por exemplo, delinea-se uma ênfase no processo de escrita do texto, no agora do seu nascimento. Quando ali se diz “liberdade”, parece tratar-se de uma liberdade vivenciada durante o ato de escrever, construída nos fios do texto, como na seguinte passagem:

E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. 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-me⁸³⁰.

A fortuna crítica de Clarice Lispector registra a importância da liberdade na obra da autora. Carlos Sousa, por exemplo, ao comentar a referência a Paul Klee em um dos fragmentos de *Para não esquecer*, anotou: “o diálogo estabelecido neste fragmento não vem de uma qualquer aproximação aos aspectos pictóricos da obra de Klee, mas apresenta, a partir de um quadro do pintor, uma reflexão sobre um dado tema decisivo, aliás, na afirmação da poética clariciana: a liberdade⁸³¹”.

Quando se pretende abordar a liberdade, a psicanálise não parece figurar entre as perspectivas mais propícias a essa tarefa. Isso porque seria antes a necessidade, como expressão da causalidade psíquica, que estaria na base de todo seu arcabouço conceitual, e também da prática psicanalítica. Daí que um trabalho que conjugue liberdade e pulsão da escrita no âmbito de uma linha de pesquisa intitulada Literatura e Psicanálise poderia suscitar a crítica de padecer de um vício fundamental. Entretanto, tentaremos matizar alguns pontos teóricos, no intuito de verificar em que

⁸³⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 67-68.

⁸³¹ SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p.349. Eis o fragmento escrito por Clarice e intitulado "Paul Klee": "Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre...". LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 17-18.

medida se pode sustentar a existência da liberdade, no contexto do pensamento psicanalítico. Ou ainda, em outra formulação, de qual liberdade é possível se tratar na psicanálise?

Determinismo psíquico e liberdade em Freud

Ao iniciar a construção da psicanálise, Freud empenhou sua fé na razão e buscou estender o princípio científico da causalidade ao âmbito psíquico. Em “Psicopatologia da vida cotidiana”, ele asseverou:

Certas insuficiências de nosso funcionamento psíquico [...] e certos desempenhos aparentemente involuntários revelam, quando a eles se aplicam os métodos da investigação psicanalítica, ter motivos válidos e ser determinados por motivos desconhecidos pela consciência⁸³².

A expressão determinismo psíquico é empregada por Freud para apontar que alguns fenômenos, como os sonhos, os lapsos de linguagem e os atos falhos, não ocorrem de modo arbitrário, sendo regidos por motivos inconscientes recalçados. Dizer que um ato é determinado não equivale a dizer que um ato não é livre, mas sim que ele não é arbitrário. Segundo Freud, “o psicanalista se distingue pela rigorosa fé no determinismo da vida mental. Para ele não existe nada insignificante, arbitrário ou casual nas manifestações psíquicas⁸³³”.

É de se insistir em que, quando postulou o determinismo psíquico, Freud não pretendia estar postulando, simultaneamente, a inexistência da liberdade humana. Tratava-se apenas de estender o princípio da causalidade aos fenômenos psíquicos. Pode-se opor a essa ponderação o argumento de que a extensão do princípio da causalidade à psique teria como consequência inexorável a negação da liberdade. Ou seja, afirmar que o aparelho psíquico é regido pela causalidade equivaleria a dizer que a conduta humana não é livre. Esse é um dos pontos centrais no debate filosófico entre partidários do determinismo e seus opositores, visto que causalidade e liberdade parecem se excluir mutuamente.

Na obra freudiana, entretanto, há uma convivência entre causalidade e liberdade. Nem uma nem outra, isoladamente, dariam conta de explicar o campo psíquico. Nossas ações e pensamentos resultam de uma conjunção de causalidade e liberdade, em graus diversos. No artigo

⁸³²FREUD. A psicopatologia da vida cotidiana. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. VI, p. 237; ed. alemã, v. 4, p. 267.

⁸³³FREUD. Cinco lições de psicanálise. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. XI, p. 50; ed. alemã, v. 8, p. 38.

“Freud e a liberdade”, Peter Gay observa: “Freud era um determinista e, no entanto, a sua psicologia é uma psicologia da liberdade. Isso parece um verdadeiro paradoxo, mas, como diversos filósofos modernos – a partir de Hobbes – já argumentaram, o paradoxo é apenas aparente⁸³⁴”. Gay cita a seguinte afirmação de A.J. Ayer: “o fato de a minha ação ter uma determinação causal não impede que eu seja livre⁸³⁵”. Esta seria uma solução compatibilista⁸³⁶ para a tensão entre liberdade e determinismo na obra freudiana. Solução nada casual, visto que, como nota Peter Gay, “deve ficar claro de saída que nos níveis clínico e teórico, Freud precisava tanto do determinismo quanto da liberdade⁸³⁷”. Na mesma linha, posiciona-se o psicanalista francês Jean Allouch:

Não nos desviamos de Freud, ao admitir que, se as determinações inconscientes parasitam o sujeito e fazem sinal para ele através de vias diversas (sintomas, inibições, pesadelos, atos falhos, angústias, repetições traumatizantes, etc.), não se deve, entretanto, excluir a presença, a incidência, a insistência no sujeito de atos oriundos de sua liberdade⁸³⁸.

Apesar de endossar a classificação de Freud como determinista, Peter Gay não deixa de ponderar que “o determinismo de Freud é diferente. A sua estrutura é aberta para o mundo, ela aceita mudanças e novas possibilidades; ela dá espaço para que se exercite um esforço mental e moral racional⁸³⁹”. Ora, pode-se perguntar, uma teoria que admite mudanças e novas possibilidades que não estivessem já previamente determinadas poderá ainda ser descrita como determinista, em sentido estrito?

Os partidários do determinismo revelam uma pretensão de explicação e de previsão da totalidade dos fatos, reduzindo a realidade a causas e leis naturais. Esse enfoque totalizador se choca com a postura freudiana que reconhece a subsistência de um campo insondável na psique, como no caso do que ele chamou de umbigo do sonho. Para Freud, a psicanálise não consistia numa filosofia especulativa, nem pretendia criar uma visão de mundo (*Weltanschauung*), restringindo-se a construir conhecimento a partir da experiência. Enfim, a psicanálise permanece sempre um saber incompleto, como podemos ler na seguinte passagem:

A psicanálise não é, como as filosofias, um sistema que parta de alguns conceitos básicos nitidamente definidos, procurando apreender todo o universo com o auxílio deles e, uma vez completo, não possui lugar para novas descobertas ou uma melhor compreensão. Pelo contrário, ela se atém aos fatos de seu campo de estudo, procura

⁸³⁴ GAY. Freud e a liberdade. In: _____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*, p. 111.

⁸³⁵ AYER apud GAY. Freud e a liberdade. In: _____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*, p. 112.

⁸³⁶ O compatibilismo é a crença de que não há verdadeiro conflito entre determinismo e liberdade, tratando-se de ideias compatíveis entre si.

⁸³⁷ GAY. Freud e a liberdade. In: _____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*, p. 112.

⁸³⁸ ALLOUCH. *Tout doucement la liberté: Jacques Lacan*, p. 2.

⁸³⁹ GAY. Freud e a liberdade. In: _____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*, p. 119.

resolver os problemas imediatos da observação, sonda o caminho à frente com o auxílio da experiência, acha-se sempre incompleta e sempre pronta a corrigir ou a modificar suas teorias⁸⁴⁰.

Freud não se deteve sobre a questão da liberdade. Entretanto, há algumas referências à liberdade ao longo de sua obra. É possível encontrar tanto passagens que criticam a liberdade tomada como crença, quanto passagens que parecem reconhecê-la. Dentre as primeiras, vejamos esta, extraída da conferência "Premissas e Técnica de Interpretação":

Uma vez, anteriormente, arrisquei-me a dizer-lhes que os senhores acalentam uma fé, profundamente arraigada, em acontecimentos psíquicos não determinados e no livre arbítrio; que isso, porém, é bastante acientífico e deve ceder lugar à necessidade de um determinismo cujo princípio se estende à vida mental⁸⁴¹.

Outra tradução possível seria:

Uma vez, tomei a liberdade de lhes dizer que, profundamente arraigada nos senhores, há uma crença na liberdade e na arbitrariedade psíquicas; crença essa que é, porém, completamente não científica e que deve ceder lugar à exigência de um determinismo que rege também a vida mental.

Chamo a atenção para o fato curioso de que, na mesma frase, a palavra liberdade (*Freiheit*) aparece duas vezes. Ao enunciar sua recusa à crença na liberdade psíquica, Freud se vale da expressão “tomar a liberdade” (*sich die Freiheit nehmen*). Poderia ter usado outro verbo ou outra expressão, mas usou precisamente essa. Na tradução da Edição Standard brasileira, após passar pelo idioma inglês, o texto alemão chegou ao português sem a presença da palavra "liberdade", encobrindo a curiosidade aqui apontada: ao criticar a crença na liberdade, Freud não deixou de se referir a sua própria liberdade.

Dentre as raras passagens em que Freud menciona a liberdade, de modo a admitir sua presença, vejamos duas. Uma delas integra o artigo de metapsicologia "O inconsciente", quando Freud descreve o recalque como um processo que envolve ganhos e perdas, visto que "a liberação da ansiedade pode, até certo ponto, ser represada, mas somente à custa de um pesado sacrifício da

⁸⁴⁰ FREUD. Dois verbetes de enciclopédia. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVIII, p.269.

⁸⁴¹ FREUD. Conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XV, p.110-111; ed. alemã, v.11, p.104: „*Ich habe mir schon einmal die Freiheit genommen, Ihnen vorzuhalten, dass ein tief wurzelnder Glaube an psychische Freiheit und Willkürlichkeit in Ihnen steckt, der aber ganz unwissenschaftlich ist und vor der Anforderung eines auch das Seelenleben beherrschenden Determinismus die Segel streichen muss*“.

liberdade pessoal⁸⁴²". Vale dizer, Freud chama a atenção para a liberdade sacrificada com o objetivo de afastar a ansiedade provocada pelo pensamento recalçado.

Na outra passagem selecionada, Freud faz um balanço de suas considerações acerca da constituição psíquica de Leonardo da Vinci:

Temos de reconhecer aqui *uma margem de liberdade* que não pode mais ser resolvida pela psicanálise. Assim, também, não podemos afirmar que a consequência dessa onda de recalque tivesse sido a única possível. É provável que uma outra pessoa não tivesse conseguido livrar do recalque a maior parte de sua libido sublimando-a numa sede de conhecimentos; sob as mesmas influências, teria sofrido perturbação permanente de sua atividade intelectual ou adquirido uma disposição incoercível para a neurose obsessiva. Deixamos, portanto, estas duas características de Leonardo que não podem ser explicadas pela psicanálise: sua tendência muito especial para o recalque das pulsões e sua extraordinária capacidade para sublimar as pulsões primitivas⁸⁴³.

A psicanálise não almeja a totalidade nem a completude. Ela pode oferecer caminhos de explicação para os processos psíquicos, mas o desempenho dessa tarefa não é sem restos, sem lacunas. Nem tudo pode ser explicado. Ao se debruçar sobre a história de Leonardo da Vinci, Freud atribui justamente à liberdade, a uma margem dela, isso que não pode ser resolvido pela psicanálise. Situando-se no limite entre o esforço da teoria e o real da experiência, a liberdade constitui litoral entre o que se explica e o que se experimenta.

Lacan e a liberdade

Tal como Freud, Lacan também não abordou explicitamente a questão da liberdade. Ao longo de sua obra, são raríssimas as referências à liberdade, mas é possível encontrar algumas. A parcimônia em tratar do tema pode ser tomada como manifestação da profunda reserva do psicanalista no tocante à postulação de ser o homem livre. Por outro lado, há quem veja aí uma estratégia, como é o caso de Jean Allouch. Ele observa: "o vasto assunto da liberdade se apresenta

⁸⁴² FREUD. O inconsciente. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV, p.189; ed. alemã, v.10, p.283-284: "*die Entbindung von Angst läßt sich einigermaßen eindämmen, aber nur unter schweren Opfern an persönlicher Freiheit*" (destaquei).

⁸⁴³ FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI, p.139-140; ed. alemã, v.8, p.209: „*Wir müssen hier einen Grad von Freiheit anerkennen, der psychoanalytisch nicht mehr aufzulösen ist*“ (destaquei).

em Lacan como uma dessas problemáticas que, ao mesmo tempo, são cruciais e exigem serem tratadas com discrição⁸⁴⁴.

Dentre os textos de Lacan em que a liberdade é referida, está o artigo "Formulações sobre a causalidade psíquica". Trata-se de registro de sua manifestação oral nas jornadas psiquiátricas de Bonneval, em 1946. O encontro foi marcado pela polêmica em torno da gênese da loucura: Lacan defendendo a psicogênese e o psiquiatra Henry Ey, o chamado organo-dinamicismo. Para Ey, a loucura constitui uma patologia da liberdade ao retirar do homem o exercício da escolha. Lacan discorda, sustentando que não haveria liberdade sem a presença da loucura como horizonte possível. Em suas palavras:

Longe de a loucura ser um fato contingente das fragilidades de seu organismo, ela é a virtualidade permanente de uma falha aberta em sua essência.
Longe de ser para a liberdade "um insulto", ela é sua mais fiel companheira, e acompanha seu movimento como uma sombra.
E o ser do homem não apenas não pode ser compreendido sem a loucura, como não seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade⁸⁴⁵.

Sobre a posição pessoal de Lacan no tocante à liberdade, temos duas passagens em que ele chegou a se manifestar. Em 1972, por ocasião do final de uma entrevista para a televisão belga, François Wolff formula a seguinte pergunta: "Então, sob a cobertura da psicanálise, não há uma repressão da liberdade?". Lacan faz um momento de silêncio, sorri e responde: "esses termos me fazem rir, enfim... sim... eu não falo nunca da liberdade⁸⁴⁶". Jean Allouch sugere tomar a última frase da fala de Lacan "não como essa verdade que ela não é, mas por aquilo que ela realiza: uma esquiva⁸⁴⁷".

A outra passagem está no registro do Seminário XIX-bis, O saber do psicanalista, quando ele conta:

Há alguém, outro dia, que ao sair da última coisa no Panthéon – ele talvez ainda esteja lá – veio me interrogar sobre o tema de saber se eu acreditava na *liberdade*, eu lhe disse que ele era engraçado. E, além disso, como estou sempre bastante cansado, rompi com ele. Mas isso não quer dizer que eu não estaria pronto, a esse respeito, a lhe fazer pessoalmente algumas confidências. É um fato que falo disso raramente. De sorte que essa questão é da iniciativa dele. Eu não deploraria saber por que ele a colocou para mim⁸⁴⁸.

A posição aparece aqui mais matizada que a anterior, apesar de datarem ambas do mesmo ano, 1972. Em maio, para a plateia habitual de seu Seminário, Lacan diz que raramente fala

⁸⁴⁴ ALLOUCH. *Tout doucement la liberté: Jacques Lacan*, p. 1.

⁸⁴⁵ LACAN. Formulações sobre a causalidade psíquica. In: LACAN. *Escritos*, p.177.

⁸⁴⁶ LACAN. *Jacques Lacan parle*(Documentário). Direção: Françoise Wolff.

⁸⁴⁷ ALLOUCH. *La scène Lacanienne e son cercle magique*, p. 21.

⁸⁴⁸ LACAN. Le séminaire XIX bis – Le savoir du psychanaliste. 4 mai 1972. Inédito (destaquei).

da liberdade, mas que poderia fazer algumas confissões a respeito. Já em outubro, falando para os expectadores de um documentário realizado pela televisão belga, o psicanalista é mais contundente e afirma que nunca fala da liberdade.

De fato, Lacan talvez tenha exagerado ao dizer que nunca falava da liberdade e Allouch demonstra isso ao recolher alguns momentos em que ele a invoca, ainda que lateralmente. Por outro lado, pode-se pensar que Lacan não pretendeu ali se esquivar, mas sim marcar claramente uma posição, qual seja, que a liberdade não figura entre os conceitos fundamentais que compõem seu ensino e que o modo como a questão da liberdade foi ali formulada lhe pareceu despropositado. A psicanálise se demarca como prática e como ramo do conhecimento, a partir do conceito freudiano de inconsciente e do determinismo psíquico que o acompanha. Nesse contexto, adentrar a questão da liberdade torna-se uma tarefa ainda mais delicada. Allouch reconhece isso e afirma compartilhar "as mesmas sérias reservas e reticências que Lacan no que concerne a um discurso que veicularia não se sabe qual promessa encantadora de liberdade"⁸⁴⁹.

Se Lacan (quase) não fala da liberdade, todavia, é valendo-se dela que ele costuma falar. A originalidade de sua leitura da obra freudiana e o vigor de seu ensino, que não inclui a preocupação em se fazer compreensível pela audiência ou pelo leitor, não seriam possíveis sem que houvesse uma boa dose de liberdade a embasar toda a empreitada. De modo similar, em sua clínica, Lacan constrói um percurso particularmente livre, ao não se submeter a algumas regras da Associação Internacional de Psicanálise (IPA) e ao lançar mão de intervenções pouco ortodoxas, conforme relatado por alguns de seus ex-analisandos⁸⁵⁰.

A liberdade que raramente aparece como objeto do discurso se faz presente constante na prática da clínica psicanalítica, bem como na construção teórica. Isso se aplica também à obra freudiana, como apontou Lacan ao tratar dos escritos técnicos de Freud:

A formalização das regras técnicas é assim tratada nestes escritos com uma *liberdade* que, por si só, é um ensinamento que poderia bastar, e que, já a uma primeira leitura, dá seu fruto e sua recompensa. Nada que seja mais saudável e mais *libertador*. Nada que mostre que a verdadeira questão está em outro lugar⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ ALLOUCH. *La scène Lacanienne et son cercle magique*, p.38.

⁸⁵⁰ Sobre essas práticas, que compõem o anedotário em torno da atividade clínica de Lacan, ver ALLOUCH. *La scène Lacanienne et son cercle magique*, p.28-30.

⁸⁵¹ LACAN. *O seminário*, livro 1: os escritos técnicos de Freud, p. 18 (destaquei). Agradeço a Flávia Trocoli essa referência. Mais à frente, na mesma sessão do Seminário, Lacan observa: "A restituição da integralidade do sujeito apresenta-se como uma restauração do passado. Mas o acento recai sempre mais sobre a face da reconstrução que sobre a face da revivescência, no sentido que estamos habituado a chamar afetivo. [...] Direi – afinal de contas, o de que se trata é menos lembrar do que reescrever a história". *Ibidem*, p. 23.

Sem desconsiderar as reservas de Lacan no tocante à liberdade, parece-me possível sustentar, a partir de algumas passagens de seu ensino, haver ali uma convivência entre liberdade e determinação inconsciente, tal qual ocorre na obra de Freud. É o que se extrai do seguinte fragmento, em que o significante mestre figura como horizonte temático:

No que o significante primordial é puro não-senso, ele se torna portador da infinitização do valor do sujeito, de modo algum aberto a todos os sentidos, mas abolindo todos, o que é diferente. É isto que explica que eu não tenha podido manejar a relação de alienação sem fazer intervir a palavra *liberdade*. O que funda com efeito, no senso e no não-senso radical do sujeito, a função da *liberdade*, é propriamente esse significante que mata todos os sentidos. É por isso que é falso dizer que o significante no inconsciente está aberto a todos os sentidos. Ele constitui o sujeito em sua *liberdade* em relação a todos os sentidos, mas isto não quer dizer que ele não esteja determinado. Pois, no numerador, no lugar do zero, as coisas vindas a se inscreverem são significações, significações dialetizadas na relação do desejo do Outro, e elas dão à relação do sujeito ao inconsciente um valor determinado⁸⁵².

Se o sujeito se constitui já alienado ao desejo do Outro, já submetido ao significante mestre, isso não impede que uma função da liberdade seja fundada no seio mesmo dessa determinação primeira. Como duas faces de uma mesma moeda, determinação e liberdade se fazem presentes no momento da constituição do sujeito.

Lacan também invocou a liberdade quando tratou de um momento marcante do percurso da criança na linguagem: a descoberta da predicação. Ele explica:

Pode-se ligar a um sujeito um predicado e a coisa essencial é que se pode ligar ao mesmo sujeito predicados diversos e o mesmo predicado pode ser empregado em relação a sujeitos diversos; o gato corre, dorme, come, ele late também. A questão é que a criança compreende que a predicação não é mais a dependência de um conto, a predicação é já uma liberdade individual.⁸⁵³

Nem só de constrangimento e necessidade é feita a relação do ser falante com a linguagem. Há, também, a possibilidade do exercício de alguma liberdade. Lacan prossegue:

A criança emprega de maneira exagerada essa liberdade. A criança não conhece a definição da liberdade dada pela Imperatriz russa, Catarina, que a liberdade é o direito de fazer o que as leis permitem. Então, o gato late.⁸⁵⁴

A liberdade da criança com a linguagem de que nos fala Lacan pode ser aproximada da liberdade do poeta, na medida em que ambas levam a experimentar as palavras de novas maneiras, criando construções pouco usuais e, por vezes, insólitas. Manoel de Barros nos mostra isso em alguns momentos de sua obra, como neste poema:

⁸⁵² LACAN. *O seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p.238 (destaquei).

⁸⁵³ LACAN. *O Seminário*, XIV, a lógica do fantasma. 1º fevereiro de 1967. Inédito.

⁸⁵⁴ LACAN. *O Seminário*, XIV, a lógica do fantasma. 1º fevereiro de 1967. Inédito.

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 cor, mas para 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 delírio⁸⁵⁵.

Outro traço da liberdade derivada do pensamento lacaniano é sua conexão com o feminino. A sexuação tem seus efeitos também no que tange à liberdade, de modo que essa última não se apresenta da mesma forma em mulheres e homens. Ao tecer alguns comentários sobre o desprendimento das mulheres e, especificamente, das analistas, Lacan afirma: "A categoria delas no que concerne ao inconsciente é, evidentemente, de uma força maior. Elas são menos enredadas por ele. Elas tratam isso com uma selvageria, uma liberdade de sedução, absolutamente impressionante, por exemplo, no caso de uma Mélanie Klein⁸⁵⁶". Na sequência, avança-se em direção a estabelecer um elo entre uma mulher e a liberdade. Uma mulher que não é "A mulher", mas tampouco qualquer uma, como Lacan faz questão de explicar:

Se eu tivesse, o que evidentemente não pode me chegar à ideia, enfim, se eu devesse localizar em algum lugar a ideia de liberdade, seria evidentemente em uma mulher que, que eu a encarnaria. Uma mulher não forçosamente qualquer uma, pois que elas não são todas e qualquer uma desliza para o toda⁸⁵⁷.

Mais uma vez, percebe-se a reserva de Lacan quando se trata da liberdade. Observe-se que o enunciado é formulado no condicional e precedido de uma negação. Ainda assim, ele declara ser numa mulher que a ideia de liberdade melhor se encarnaria.

Essa vantagem de uma mulher sobre o homem, quando o assunto é a liberdade, também é evidenciada na seguinte passagem: "Para pesar uma pessoa, não há nada como pesar sua mulher. Quando se trata de uma mulher, não é a mesma coisa, porque a mulher tem uma enorme liberdade com o semblante. Consegue dar peso até a um homem que não tem nenhum⁸⁵⁸". Em meio a uma gozação referida a esse homem sem peso, Lacan destaca a "enorme liberdade com o semblante" que pode se apresentar em uma mulher. A declaração não lhe sai facilmente, como se pode perceber através do áudio da sessão de seu Seminário ocorrida em 20 de janeiro de 1971. Após dizer que "quando se trata da mulher não é a mesma coisa", o orador reduz o volume de sua voz, de tal modo,

⁸⁵⁵ BARROS. O livro das ignoranças. In: _____. *Poesia completa*, p. 301.

⁸⁵⁶ LACAN. O Seminário, RSI. 11 fevereiro de 1975. Inédito.

⁸⁵⁷ LACAN. O Seminário, RSI. 11 fevereiro de 1975. Inédito.

⁸⁵⁸ LACAN. *O Seminário*, livro 18, de um discurso que não fosse semblante, p.34. O áudio referente à passagem citada pode ser acessado na internet: <http://www.valas.fr/IMG/mp3/2_semlant_20_1_71.mp3>.

que a frase seguinte fica quase inaudível, provocando a manifestação da plateia que ressoou em coro: "mais alto!". Lacan, então, repete a frase de modo claro e enfático, como se enunciasse uma tese: "porque a mulher tem uma enorme liberdade com o semblante". O modo como se deu a enunciação deve ser atribuído, por um lado, à estratégia retórica e à *mise-en-scène* característica de Lacan, e por outro, à sua cautela habitual em abordar a liberdade. Ainda assim, dada a insistência de Lacan em aproximar liberdade e mulheres, podemos pensar que talvez não seja mero acaso o fato de a palavra liberdade ter o feminino como gênero gramatical⁸⁵⁹.

Da sexuação, passamos à relação sexual que não há. Ao tratar da função da escrita sob a perspectiva da verdade, Lacan faz breve referência à liberdade. Ele observa:

Há algo que merece ser destacado nessa relação [com a verdade]: é a função dessa coisa que há muito tempo coloco delicadamente na berlinda, e que se denomina "liberdade". Ocorre que, através da fantasia, há quem elucubre sobre certas maneiras pelas quais, se não a verdade em si, pelo menos o falo poderia ser domesticado⁸⁶⁰.

Tem-se aí um claro reconhecimento da posição que Lacan costuma reservar à liberdade em seu pensamento. No texto em francês, a palavra que foi traduzida como "berlinda" é "*sellette*": assento reservado ao acusado, no contexto da persecução penal. Apesar de seu pouco prestígio no conjunto da obra lacaniana, a liberdade é invocada, nesse trecho, em virtude de sua função na relação com a verdade e com a tentativa de domesticação do falo [*apprivoisement du phallus*]. Lacan prossegue:

As pessoas sérias, às quais são propostas essas soluções elegantes que consistiriam na domesticação do falo, pois bem, o curioso é que elas se recusam a aceitá-las. E por quê, se não para preservar a chamada liberdade, na medida em que ela é precisamente idêntica à inexistência da relação sexual?⁸⁶¹

A contundência da aproximação entre liberdade e inexistência da relação sexual chamou a atenção de Allouch, que comenta: "Leu-se bem, não se trata de uma equivalência, mas, completamente, de uma identidade. Liberdade e não relação sexual são uma só e mesma coisa. Não

⁸⁵⁹ Isso ocorre não só no português e no francês, mas também no alemão, no espanhol e no italiano, dentre outras línguas.

⁸⁶⁰ LACAN. *O Seminário*, livro 18, de um discurso que não fosse semblante, p.69.

⁸⁶¹ LACAN. *O Seminário*, livro 18, de um discurso que não fosse semblante, p.69.

se vê quem, senão um analista, teria podido trazer à luz um tal enunciado”⁸⁶². Houvesse a relação sexual como correspondência biológica entre homem e mulher e estaríamos ainda sob o império da necessidade natural. Se algo como a liberdade pôde surgir, isso se deve à inexistência de uma proporção entre os sexos. A inexistência da relação sexual abre espaço para que a contingência tenha lugar. Eis uma questão fundamental na experiência de análise, como nos aponta o próprio Lacan:

A análise presume, do desejo, que ele se inscreve por uma contingência corporal. Lembro a vocês como dou suporte a esse termo de contingência. O Falo – tal como a análise o aborda como ponto-chave, o ponto extremo do que se enuncia como causa do desejo – a experiência analítica para de não escrevê-lo. É nesse para de não se escrever que reside a ponta do que chamei de contingência. [...] O necessário, ele nos é introduzido pelo não para. O não para do necessário é o não para de se escrever. É mesmo a essa necessidade que nos leva aparentemente a análise da referência do Falo. O não para de não se escrever, em contraposição é o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da relação sexual – a relação sexual não para de não se escrever. Por esse fato, a aparente necessidade da função fálica se descobre ser apenas contingência. É enquanto modo do contingente que ela para de não se escrever. A contingência é aquilo no que se resume o que submete a relação sexual a ser, para o ser falante, apenas o regime do encontro⁸⁶³.

Assim, percebe-se que o desejo tem na contingência não só sua origem, mas também sua possibilidade de realização. Para desviar-se da aparente necessidade imposta pela função fálica, é somente a abertura à contingência que permite ao ser falante experimentar algo do encontro. É ainda Lacan quem explica: “A contingência, eu a encarnei no para de não se escrever. Pois aí não há outra coisa senão encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual⁸⁶⁴”.

A contingência que sustenta a liberdade é a mesma que sustenta o encontro entre os seres exilados da relação sexual. Encontro que também pode ser chamado amor. Liberdade e amor apresentam esta afinidade: ambos se sustentam na contingência. Entretanto, o retorno ao regime do necessário permanece sempre no horizonte. No caso do amor, pode haver a ilusão da passagem do que parou de não se escrever ao que não para de se escrever. Nas palavras de Lacan:

O deslocamento da negação, do para de não se escrever ao não para de se escrever, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor.

⁸⁶² ALLOUCH. *La scène Lacanienne et son cercle magique*, p.32.

⁸⁶³ LACAN. *O seminário*, livro 20, mais, ainda, p.100.

⁸⁶⁴ LACAN. *O seminário*, livro 20, mais, ainda, p.156.

Todo amor, por só subsistir pelo para de não se escrever, tende a fazer passar a negação ao não para de se escrever, não para, não parará.
Tal é o substituto que – pela via da existência, não da relação sexual, mas do inconsciente, que dela difere – constitui o destino e também o drama do amor⁸⁶⁵.

Liberdade e fatalidade

Ainda que haja mudanças na escrita de Clarice ao longo de seu percurso nas letras, algo da ideia de liberdade se mantém constante desde *Perto do coração selvagem* até *Um sopro de vida*, passando pelas demais obras. Trata-se da liberdade que carrega consigo a fatalidade, da liberdade de ir se seguindo, da liberdade que corre sobre trilhos invisíveis. A respeito de Joana, lemos no primeiro romance: “Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconhecia-as depois. Ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só veria o que já possuía dentro de si⁸⁶⁶”.

É possível perceber uma afinidade entre a liberdade que se delineia a partir da psicanálise e aquela presente na obra de Clarice Lispector. Se a liberdade que se insinua em Freud e Lacan convive com o determinismo psíquico, a liberdade presente na obra de Clarice não exclui a fatalidade. Vale dizer, em ambos os casos a liberdade de que se trata não é absoluta: liberdade não-toda.

Em *A cidade sitiada*, Lucrecia conclui que “fora livre de inventar a notícia que esperava e no entanto de novo procurara com a sua liberdade as coisas fatais, tal o equilíbrio⁸⁶⁷”. Já em *A maçã no escuro*, Martim, por sua vez, “compreendeu que não havia procurado a liberdade. Procurara se libertar, sim, mas apenas para ir sem empecilhos de encontro ao fatal⁸⁶⁸”. No decurso de sua paixão, G.H. filosofa:

O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir

⁸⁶⁵ LACAN. *O seminário*, livro 20, mais, ainda, p. 156. Esse drama do amor a que se refere Lacan aparece em alguns momentos da escrita de Clarice Lispector. Em *Água viva*, por exemplo, é possível perceber o contraste entre esse amor dramático, que flerta com a necessidade, que pretende fazer um de dois, e o amor impessoal, que acolhe sua contingência, sua finitude. Ver, no capítulo 3, "Amor impessoal".

⁸⁶⁶ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p.21.

⁸⁶⁷ LISPECTOR. *A cidade sitiada*, p.74.

⁸⁶⁸ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 324.

meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana⁸⁶⁹.

Na última obra, *Um sopro de vida*, pode-se ler: "Minha liberdade? minha própria liberdade não é livre: corre sobre trilhos invisíveis. Nem a loucura é livre. Mas também é verdade que a liberdade sem uma diretiva seria uma borboleta voando no ar". E a narradora de *Água viva* escreveu:

A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem — já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso descoberto. Atrás do atrás do pensamento.
Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo⁸⁷⁰.

Afinal, ser livre é apenas isso: seguir-se. Por outro lado, ser livre é tudo isso: seguir-se. Na crônica intitulada "Seguir a força maior", Clarice anotou: "É determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio⁸⁷¹".

Roland Barthes também apontou para a aproximação entre liberdade e fatalidade, na seguinte passagem de seu último curso no *Collège de France*: "o Trágico é o próprio ser do Escritor Atual/Inatual, sua fatalidade e também sua liberdade [...]; pois Trágico = Força ativa → O que é o Trágico? = assumir a Fatalidade de modo tão radical que dela nasce uma liberdade; pois *assumir é transformar*⁸⁷²".

A liberdade de escrever parece se restringir ainda mais quando se trata de um escritor já consagrado. Clarice passou por isso, especialmente, após a publicação do livro *A paixão segundo G.H.* que foi aclamado pela crítica. Se a criação insiste em lançar o artista para as agruras de um eterno recomeço, o cenário se agrava após a conclusão de algo considerado como obra-prima. A encomenda de um livro pelo editor, somada ao temor de chocar o leitor, também gera constrangimentos no momento da escrita. Em meio a esse estado de coisas, a angústia pode ser de tal monta que o escritor se veja impelido a iniciar o livro com uma "Explicação", como fez Clarice em *A via crucis do corpo*. Ali, ela escreveu:

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao

⁸⁶⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.94-95.

⁸⁷⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 65.

⁸⁷¹ LISPECTOR. Seguir a força maior. In: _____. *A descoberta do mundo*, p.140.

⁸⁷² BARTHES. *A preparação do romance II*, p.347.

editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta⁸⁷³.

Observe-se que Clarice não recua naquele momento, em que a inspiração destoa das eventuais expectativas do leitor. Ela se mantém fiel ao impulso: "Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria."⁸⁷⁴ Apesar de considerar a reação do leitor, Clarice não se deixa guiar por ela: "Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo"⁸⁷⁵.

Em *Água viva* em *Um sopro de vida*, a ocorrência do termo liberdade é mais insistente que nos livros anteriores de Clarice Lispector, ao mesmo tempo em que, o ato de escrever passa a habitar o texto. Será coincidência ou não? Será que, para Clarice, escrever possuía uma relação intrínseca com a liberdade? Ela mesma nos oferece uma possível resposta: "Psicologicamente parece-me que fui muito condicionada. Mas sou livre: minha liberdade é escrever. Foi escolha ao que parece"⁸⁷⁶. O fato de ter sido muito condicionada não exclui a liberdade e é, justamente, na escrita que Clarice a localiza.

Parece-nos que a liberdade marcada pela fatalidade de que nos falam os personagens da obra clariciana é a mesma liberdade que Clarice experimentava ao escrever: uma liberdade enlaçada à pulsão da escrita, de modo que ato e *páthos* estejam presentes ali, dançando um *pas de deux*. A equivocidade possível de se escutar na expressão francesa é preciosa aqui. *Pas de deux*: passo de dois; *pas de deux*: dois, não. Se, por um lado, pode-se tomar o momento criativo como uma conjugação de ato e de *páthos*, em que o escritor escreve e também é escrito, por outro, já não cabe distinguir: o que resta é apenas o mistério da criação⁸⁷⁷.

Liberdade entre fracasso e ambiguidade

⁸⁷³ LISPECTOR. Explicação. In: _____. *A via crucis do corpo*, p.11-12. Agradeço a Flávia Trocoli essa referência.

⁸⁷⁴ LISPECTOR. Explicação. In: _____. *A via crucis do corpo*, p.11.

⁸⁷⁵ LISPECTOR. Explicação. In: _____. *A via crucis do corpo*, p.12.

⁸⁷⁶ BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.44.

⁸⁷⁷ A vertente da indistinção entre ato e *páthos* poderia ser acolhida pela própria Clarice, que chegou a se pronunciar sobre outros dualismos: "Essa expressão 'forma-fundo' sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão 'corpo-alma', 'matéria-energia' etc. Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, como por exemplo, se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõe-se de duas metades". LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p. 98. Entretanto, a tensão entre os opostos não se deixa eliminar facilmente. Como anotou Carlos Sousa, "talvez não possam dispensar-se os sistemas de oposição, as polaridades de que necessitamos para compreender o mundo; no interior do discurso clariciano, ainda quando se pretende a abolição das categorias dicotômicas, faz-se delas uso continuado". SOUSA. *Clarice Lispector: figuras da escrita*, p. 128.

No texto clariciano, a liberdade assume configurações diversas. Por vezes, ela aparece referida à subjetividade, como experiência daquele que escreve:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras —movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de descrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como em um flash fotográfico⁸⁷⁸.

Mesmo referindo-se ao sujeito, é possível perceber que não se trata da liberdade como domínio sobre si mesmo. Uma certa passividade não sai de cena.

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal!⁸⁷⁹

O si mesmo deve ser posto entre parênteses pelo processo de libertação. Clarice escreve: "Ser livre – livre de mim mesma, esse mim foi trucidado pelo excesso secante de ideias⁸⁸⁰". A divisão, a mesma que constitui o sujeito descrito pela psicanálise, marca a liberdade com um traço que parece aprisionar.

Acordei hoje com tal nostalgia de ser feliz. Eu nunca fui livre na minha vida inteira. Por dentro eu sempre me persegui. Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. Vejo a liberdade como uma forma de beleza e essência me falta⁸⁸¹.

Para além da liberdade referida de modo mais próximo ao sujeito, emerge na obra de Clarice uma liberdade claramente exterior a ele, localizada ora na paisagem, ora nas letras. A liberdade passa a encontrar sua morada na própria escrita.

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e *a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma*. O

⁸⁷⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

⁸⁷⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

⁸⁸⁰ LISPECTOR apud BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p.44.

⁸⁸¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 58.

erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência da minha voz, eu te escrevo com minha voz⁸⁸².

Se o poeta deve ceder a iniciativa às palavras, se ele está fadado ao desaparecimento elocutório, como apontou Mallarmé, a liberdade presente na cena da escrita aponta para algo que morre naquele que escreve. É da letra, por entre as palavras e as frases, que emerge a liberdade.

Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”⁸⁸³.

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. A individualidade minha estará morta?⁸⁸⁴

Insinua-se uma travessia no texto de Clarice que vai da liberdade daquele que escreve em direção à liberdade da própria escrita. É um pouco disso que pode ser vislumbrado no seguinte trecho:

Quero esquecer que existem leitores — e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê. Pois vou tomar a minha liberdade nas mãos e escreverei pouco-se-me-dá-o-quê?, ruim mesmo, mas eu. Eu sou apenas esporadicamente. O resto são palavras vazias, elas também esporádicas.

Tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meuterremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre — mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim⁸⁸⁵.

De uma liberdade referida a um "eu", passa-se à liberdade da língua e à escrita que segue sem "mim". Da liberdade que se pega nas mãos para escrever, passa-se à liberdade das mãos que escrevem. Para se libertar da demanda do leitor, desse outro que espera algo do escritor, afirma-se a liberdade de um eu que escreve qualquer coisa. Parte-se daí, mas logo o eu se esparsa e se torna esporádico: um euvaga-lume, que se acende e se apaga. Alternância ritmada que ora joga luz sobre as palavras, ora lhes dá um banho de escuridão. A escrita guia e o escritor segue. Quando se acende a luz, a liberdade mudou de mãos. Das mãos do escritor ela escorre em letras e vai aos pés da língua. Língua livre que atravessa aquele que escreve num processo em que a consciência é deixada para trás. Do eu, pede-se apenas licença poética: que ele ceda espaço e o terremoto possa ter lugar ali, onde fendas assustadoras se abrem.

⁸⁸² LISPECTOR. *Água viva*, p. 40 (destaquei).

⁸⁸³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 27-28.

⁸⁸⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 72 (destaquei).

⁸⁸⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 87.

Clarice nos convida a outras travessias⁸⁸⁶. Travessias que podem chegar ou não, a termo. Lucia Castello Branco destaca a travessia do amor em direção à ausência de reciprocidade e a travessia da letra que vai do literário ao literal, apontando que ambas permanecem em suspenso na obra de Clarice. Segundo Castello Branco:

A escrita de Clarice, chamada para essa travessia do amor, parece permanecer no impasse em que se encontram algumas de suas personagens femininas como Ana: a travessia se impõe, mas não se completa.

[...]

Assim, como a travessia do amor não se completa, a travessia da letra parece também permanecer em suspenso na obra de Clarice (lembramo-nos de que, simultaneamente a *Um sopro de vida*, a autora escreveu *A hora da estrela*, romance em que retorna, ainda que à sua maneira, à narrativa)⁸⁸⁷.

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos perceber a presença dessa mesma travessia que parece não se completar, em que uma tentativa de apaziguamento entra em cena para conter os efeitos da experiência. É o que nos deixa ver Flávia Trocoli, quando afirma: "A entrada no quarto da empregada e o ato de comer a barata se dão numa dimensão de corte, de ruptura. Se não, não haveria vertigem. Mas sua narrativa produz um encaminhamento que atenua o efeito disruptivo"⁸⁸⁸. E, na travessia de G.H., a liberdade figura em primeiro plano. Mas, de algum modo, ela parece não se livrar, permanecendo assombrada por sua nostalgia da "terceira perna":

Perder-sesignifica ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? Também, também⁸⁸⁹.

Diante do desconhecido que pode destruir, o retorno à prisão se oferece como uma via para a sobrevivência. Configura-se um impasse entre, de um lado, a rotina da vida aprisionada, que lateja e inquieta, mas é "feliz", e, de outro, a "aterradora liberdade". Segundo Flávia Trocoli: "G.H. precisa encaixar seu 'novo modo de ser' – o 'ela' – no mesmo sistema de referências a que o 'eu' estava submetido, a saber: à fixação"⁸⁹⁰.

⁸⁸⁶ Olga de Sá destacou a importância da travessia na escrita clariciana em sua obra intitulada, justamente, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*.

⁸⁸⁷ CASTELLO BRANCO. O amor é cego. In: CASTELLO BRANCO; BRANDÃO. *A mulher escrita*, p.198-199.

⁸⁸⁸ TROCOLI. *A inútil paixão do ser: figuras do narrador moderno*, p.65.

⁸⁸⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.13-14.

⁸⁹⁰ TROCOLI. *A inútil paixão do ser: figuras do narrador moderno*, p.64. Essa necessidade de um certo apaziguamento da experiência presente em G.H. também é sentida por Ana, protagonista do conto Amor. Mesmo antes

A suspensão da travessia pode ser pensada como algo que fracassa aí⁸⁹¹. E o fracasso ocupa, ele mesmo, uma posição oscilante na escrita de Clarice: ora se mostra, ora se esconde. Em *Um sopro de vida*, o Autor adverte: "Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível: não abro mão de minha luta e de minha indecisão e o fracasso — pois sou um grande fracassado — o fracasso me serve de base para eu existir⁸⁹²". Ângela, por sua vez, revela: "Eu escondo de mim o meu fracasso. Desisto⁸⁹³".

A desistência integra o rol de significantes que descrevem o processo vivenciado por G.H.: despersonalização, destituição, destruição, entre outros. Como cobra que engole o próprio rabo, a desistência pode desistir de si mesma. Fracassando em fracassar, pode-se desistir do movimento de despersonalização que parece se aproximar perigosamente da destruição. Se a travessia pressupõe desistir do ponto de partida, deixar ir o estado de coisas inicial, por vezes, ocorre haver a desistência da própria travessia, fazendo-se subsistir, ainda, o ponto de partida. O texto nos fala disso em alguns momentos. Vejamos este: "Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento⁸⁹⁴". O que significa atravessar, fazer uma travessia? Como situar a margem oposta entre a "humanização anterior" e a loucura da coisa? Para G.H., atravessar inclui ser capaz de restituir a humanização do ponto de partida, ou seja, em certa medida, retornar. A temática da travessia é tão central em *A paixão segundo G.H.* que, no endereçamento inicial "a possíveis leitores", Clarice Lispector declara o anseio de que o livro "fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz, gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar⁸⁹⁵". Nessa mensagem, convivem os verbos atravessar e aproximar. Talvez o movimento da escrita clariciana envolva essas duas dimensões. A travessia que fracassa subsiste como um modo de aproximação.

Podemos pensar, ainda, que a travessia da liberdade presente na escrita de Clarice Lispector tanto se completa quanto não se completa. A ambiguidade da coisa literária faz

da epifania desencadeada pela visão de um cego mascando chicletes, a vida de Ana parece ser uma tentativa de superação do imprevisível: "Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera". (LISPECTOR. Amor. In: _____. *Laços de Família*, p. 20).

⁸⁹¹ Janaína de Paula aponta para a existência de uma estética da letra em fracasso na obra de Clarice Lispector. *Isso segue seu curso de tinta*. Inédito.

⁸⁹² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 46.

⁸⁹³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 69.

⁸⁹⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 143.

⁸⁹⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 7.

conviverem a liberdade daquele que escreve, a liberdade que é ainda a de um sujeito, com a liberdade do fora⁸⁹⁶, da própria escrita. O "eu" que se quer livre cede lugar à liberdade da escrita, mas não sem retornar à cena. Há um movimento que não é de mão única, mas de idas e vindas. Nas últimas linhas de *Um sopro de vida*, lemos:

Quanto a mim, estou. Sim.
"Eu... eu... não. Não posso acabar."
Eu acho que...

Até o momento final, o "eu" se faz presente na sua recusa em acabar. Acabar ele mesmo, acabar o livro? O fim do livro traz também algo do fim daquele que escreve. Em sua entrevista à TV Cultura, Clarice descreve o período após o término de um livro como um hiato em que ela se sente oca, em estado vegetativo: "Eu acho que quando eu não escrevo eu estou morta"⁸⁹⁷.

Livrando-se

O entrelaçamento entre livro e liberdade toma aquele que escreve como suporte, numa relação a três. É o que se pode ler ao final da seguinte passagem de *Um sopro de vida*:

Quando acabardes este livro chorai por mim uma aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? Que me perdoem os fiéis do templo: *eu escrevo e assim me livro de mim* e posso então descansar⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ Sobre a noção de fora, ver *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, de Tatiana Salem Levy.

⁸⁹⁷ LISPECTOR. Entrevista concedida a Júlio Lerner no Programa *Panorama*, da TV Cultura. A propósito do entrelaçamento de vida e morte na relação do escritor com o livro, vale citar o seguinte trecho, resultado de uma intervenção realizada por Edmond Jabès sobre texto de Jean Starobinski: "Nesse ponto, o devotamento torna-se sacrifício de maneira assintótica rumo ao absoluto da morte. Viver apenas para (o livro) é em breve viver apenas pelo (livro); ter cessado de viver para si mesmo e por si mesmo. Profunda libertação que, em retorno, confere à vida, ela mesma, uma comodidade, uma alegria e uma intrepidez maravilhosas. ... (O escritor) torna-se assim um morto-vivo, mantido em vida por uma espécie de respiração artificial que ele implora – um morto em potência do qual cada instante depende, doravante, do (livro); exprimir este estado é repetir sem descanso (e da maneira menos política) que morreríamos se (o livro) se afastasse; é proclamar que a vida é o dom condicional que obtemos dele... Sua defecção, que digo eu, só sua distração votaria ao nada o ser que se confiou a ele. Na extremidade do devotamento anunciam-se, portanto, o sacrifício e a morte consentida, mas está aí também, como suspeitamos, a arma última do desejo possessivo, da avidez captadora. O escritor se engenha em fazer do *nada* que ele afronta a moeda de troca que lhe permite conservar o todo do livro". *O livro das margens*, p.66.

⁸⁹⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.21 (destaquei). A passagem me foi apontada por Lucia Castello Branco, que também me contou de um livro chamado *Livra-me*, de Paulo de Andrade, em que se lê: "Livra-me, escrita! / Dá-me, neste dia sem flores, / imagens. / Que as águas já não brilham poemas / em minhas faces. / Que as águas / já sem faces /

No fragmento "eu escrevo e assim me livro de mim", destacamos o verbo "livrar-se" que admite ser lido enquanto movimento simultâneo do escritor em direção à liberdade⁸⁹⁹ e ao livro, movimento de liberar-se, tornar-se *liber*. Os vocábulos "livre" e "livro", além da semelhança fonética e gráfica, apresentam a mesma origem etimológica. Ambos derivam do latim "*liber*". Chamava-se "*liber*" à entrecasca sobre a qual se escrevia antes do papiro. Matéria vegetal que se oferecia como suporte da escrita e que traz algo do entre, da borda que separa e reúne o dentro e o fora. O suporte mudou, mas o nome ficou. Quando dizemos "livro", já não nos referimos à entrecasca da árvore, mas sabemos que a árvore continua em sua origem, em seu corpo.

Fazer livro pode ser um modo de deslocamento do eu na relação com a liberdade. Fazer-se livro pode ser um modo de travessia da liberdade de um sujeito para a liberdade da escrita. O vínculo entre livro e liberdade não passou despercebido a Edmond Jabès. Em *O livro das margens*, ele escreveu:

Se minha liberdade não estivesse no livro, onde estaria ela?
Se meu livro não fosse minha liberdade, que seria ela?⁹⁰⁰

Ao buscar sua própria liberdade em meio à escrita, aquele que escreve se dá conta de que a liberdade em causa ali pode ser outra: liberdade de ninguém.

Meditação leve e terna sobre o nada. Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. É como se estivesse em levitação. Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. Estou tendo uma liberdade interna que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora. Estou livre de destino. Será o meu destino alcançar a liberdade?⁹⁰¹.

façam de mim um poema / de tuas imagens / e dessemelhanças. / Livra-me, escrita! / Dá-me, neste dia sem páginas, / flores. / Que o meu corpo já não abriga o deserto / das palavras. / Que o meu corpo / já sem palavras / lavre em mim todo o deserto / de poema nosso / de nenhum dia" (p. 33).

⁸⁹⁹ Ao redigir a versão em francês do resumo desta tese, esbarrei na tradução do verbo "livrar-se". Num primeiro momento, ocorreu-me a solução quase imediata "*se livrer*". Como estava muito fácil, desconfiei. Ao conferir no dicionário, descobri, surpreso, que, na língua francesa, "*se livrer*" não só difere do verbo "livrar-se" em português, como se opõe a ele. Vejamos as acepções elencadas: "*SE LIVRER v. pron. réfl.* 1. Se mettre au pouvoir, entre les mains de qq. → se **rendre**, se **soumettre**. Se livrer après une longue résistance. 2. Se livrer; parler de soi. *Il ne se livre pas facilement*. 3. Se livrer à: se laisser aller (à un sentiment, une idée, une activité). → s'**adonner**. (Le Robert Micro, p.774). Apesar de se tratar de falsos cognatos, em ambos verbos a liberdade está em questão. Em francês, "*se livrer*" pode significar colocar-se sob o poder, entre as mãos de alguém, render-se, submeter-se; ou seja, aponta-se para uma restrição ou perda da liberdade. Já em português, "livrar-se" indica o movimento contrário, de ampliação ou conquista da liberdade. A terceira acepção fornecida pelo dicionário - "deixar-se levar (por um sentimento, uma ideia, uma atividade)" - é bastante relevante para a temática da escrita como conjugação de ato e *páthos*. Dizer, em francês, que "*l'écrivain se livre à l'écriture*" corresponde a dizer, em português, que o escritor se deixa levar pela escrita, entrega-se a ela. Parece-me que, nesse ponto, as duas línguas se combinam para lançar luz sobre a relação ambivalente mantida entre o escritor e a escrita. Se, por um lado, há submissão, por outro, há libertação.

⁹⁰⁰ JABÈS. *O livro das margens*, p.4.

⁹⁰¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 15.

Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa *liberdade de ninguém* é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar⁹⁰².

Em movimento análogo àquele que vai do "ti" ao "it", do pessoal ao neutro, a liberdade do escritor pode deslizar para a liberdade de ninguém. Retornemos a Jabès, quando ele afirma: "A escritura é o que vai nos por em palavras para nos integrar em seu movimento. Nenhum ser nos será mais de algum auxílio⁹⁰³".

Afinal, de que liberdade se trata quando o sujeito se esvaece?

- liberdade das palavras que assumem a iniciativa do processo de escrita, como nos mostrou Mallarmé e, ainda mais uma vez, Jabès:

O gesto de escrever é, em primeiro lugar, gesto do braço, da mão engajados em uma aventura cujo signo é a sede; mas a garganta está seca e o corpo e o pensamento, atentos. É apenas mais tarde que percebemos que o antebraço sobre a página marca a fronteira entre o que se escreve e nós mesmos. De um lado o vocábulo, a obra; do outro, o escritor. Em vão buscarão eles corresponder. A folha permanece a testemunha de dois monólogos intermináveis e quando a voz se cala, de uma parte e doutra, faz-se o abismo.

O antebraço nos comprime, nos recalca. Ao redor, a palavra se dispende. Ao pegar a pena, pensávamos atingir uma espécie de plenitude, de unidade, reconfortantes. Nada é mais igual, depois. Cortados de nós mesmos por nossa própria audácia, privados de nosso bem, nossa máscara e pronta reação é tentar amestrar essa voz rebelde de tinta, a fim de nos apropriar dela.

Ora, a palavra transcrita nos punhos da qual passamos os ferros, que nós ingenuamente acreditávamos ter fixado, conserva sua liberdade na imensidão de sua perenidade noturna. Liberdade deslumbrada que nos apavora e nos angustia⁹⁰⁴.

- liberdade do livro, que ainda assim depende de alguém a suportar sua escrita, como nos contou Clarice: "Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. CL⁹⁰⁵";

- liberdade do texto de que nos fala Maria Gabriela Llansol, quando escreve: "O texto é livre, e anterior a si mesmo _____ a substância narrando-se, diria Spinoza⁹⁰⁶";

- liberdade da prática de escrever, abrindo novos caminhos em meio ao fascismo da língua, como apontou Roland Barthes. Lançados desde sempre na servidão à língua, não nos sobram muitas alternativas. Barthes elenca três delas: a singularidade mística tal como descrita por Kierkegaard, o *amen* nietzschiano e a literatura. Ele conclui:

⁹⁰² LISPECTOR. *Água viva*, p.83 (destaquei).

⁹⁰³ JABÈS. *O livro das margens*, p. 7.

⁹⁰⁴ JABÈS. *O livro das margens*, p. 26.

⁹⁰⁵ LISPECTOR. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 7.

⁹⁰⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p.12.

A nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura⁹⁰⁷.

Há que se registrar o esclarecimento de Barthes sobre sua concepção de literatura: "Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática de escrever⁹⁰⁸". Vale dizer, é o movimento da escrita, sua prática, que permite vislumbrar alguma liberdade em meio à servidão que marca nossa relação com a linguagem. Barthes prossegue: "As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas 'um senhor' entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua⁹⁰⁹". E, nesse ponto, o de uma liberdade que se insinua no trabalho do escritor sobre a língua, Barthes e Clarice se aproximam. Na conferência "Literatura de vanguarda no Brasil", ela observou:

É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de que pretende "variá-las", mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois, qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos⁹¹⁰.

A descoberta de novas sintaxes pode ter lugar quando a língua e o escritor trabalham um ao outro. Sem reciprocidade, entretanto, podendo derivar em construções como esta: "Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço⁹¹¹".

Trata-se de escrever como um acontecimento que vem ao encontro do escritor. A construção "ele me aconteceu" é inusitada e fecunda, permitindo ser lida como o trecho aconteceu a mim, ele me ocorreu; e, por outra via, como o trecho me fez acontecer, onde quem acontece já não é mais o texto, mas o próprio escritor. Também a construção "eu me aconteço" chama a atenção do

⁹⁰⁷ BARTHES. *Aula*, p.16.

⁹⁰⁸ BARTHES. *Aula*, p.16-17.

⁹⁰⁹ BARTHES. *Aula*, p. 17.

⁹¹⁰ LISPECTOR. *Literatura de vanguarda no Brasil*. In: _____. *Outros escritos*, p.106.

⁹¹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 29.

leitor. Ao colocar-se como sujeito do acontecer, nessa posição que carrega algo de contingência, de impessoalidade, a narradora aponta para a falta de domínio sobre si mesma. Trata-se aí não de ser, mas sim, de vir a ser. Ao mesmo tempo em que se tem “eu” e “me” junto ao verbo, numa saturação de primeira pessoa, tem-se o verbo acontecer e sua carga de impessoalidade: pessoal e impessoal, lado a lado, na mesma frase.

A introdução do pronome “me” lança luz sobre a divisão do sujeito que figura tanto como agente quanto objeto do verbo acontecer. No processo de escrita, o sujeito assume esse duplo papel, de criador e criatura. É um pouco disso que se trata na passagem em que Derrida anota: “o poeta é na verdade o assunto do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve no livro sobre o livro”⁹¹².

Em torno de ninguém: liberdade e feminino

A propósito da escrita de Clarice Lispector, cabe perguntar ainda sobre a articulação entre feminino de ninguém⁹¹³ e liberdade de ninguém. Enquanto a segunda expressão se faz presente na obra da escritora⁹¹⁴, o mesmo não ocorre com a primeira. Essa ausência pode ser lida, entretanto, como uma forma de se fazer presente.

Feminino de ninguém e liberdade de ninguém se aproximam, na medida em que surgem a partir da contingência daquilo que escapa à necessidade instituída, seja pela relação ao falo, seja pela configuração da *persona*. Talvez possamos pensar que essas duas noções traçam linhas que se cruzam e, por alguns momentos, parecem mesmo seguir coincidentes. É o que se pode inferir da passagem já citada anteriormente, em que Lucia Castello Branco observa, a propósito de *Água viva*, que “o feminino que aí se escreve não se refere ao masculino, mas abre-se ao campo de um terceiro sexo que, nesse livro, se constrói como o neutro: o it, o 'mistério do impessoal, que já não se refere a um 'eu' e menos ainda a um 'ele' ou um 'ela', mas à própria 'vida vista pela vida'”⁹¹⁵. Vale dizer, o movimento em que a escrita de Clarice Lispector franqueia um horizonte para além da referência ao falo é o mesmo em que essa escrita se deixa tomar pelo neutro. Concomitante à báscula da

⁹¹² DERRIDA. Edmond Jabès e a questão do livro. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 92-93.

⁹¹³ Ver Capítulo III.

⁹¹⁴ Cf. LISPECTOR. *Água viva*, p.83.

⁹¹⁵ BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras. Inédito.

dualidade feminino-masculino, dá-se o esvaecimento da *persona*. Aberto o campo para o feminino de ninguém, a liberdade de que se trata aí já não poderia ser outra que não a de ninguém.

Podemos propor localizar na paisagem um ponto de articulação entre feminino de ninguém e liberdade de ninguém. A paisagem é o que está fora, o que é terceiro, para além de mim e ti, de aqui e ali: lá; para além de feminino e masculino, é algo diverso: terceiro sexo. Para além do pessoal, é o neutro, o que não se flexiona: liberdade que sopra no verão⁹¹⁶.

A possibilidade de um terceiro sexo é aventada por Lacan como explicação para o fato de que, apesar da inexistência da relação sexual, os seres humanos sigam fazendo amor. Lacan lembra aí que o possível foi por ele definido como o que cessa de se escrever. O que seria precisamente esse terceiro sexo? Em uma tentativa de aproximação, Lacan invoca Lilith, figura mítico-religiosa sobre a qual pairam controvérsias. Dentre as versões a seu respeito, há uma contando tratar-se da primeira mulher dada por Deus a Adão, que teria abandonado o homem, ao se rebelar contra a hierarquia decorrente da ordem fálica. Sozinho em meio a criação, Adão pede a Deus que lhe envie nova companheira. Ele é atendido e recebe Eva, mulher submissa, criada a partir de uma costela do próprio Adão. Assim, Lilith teria sido não só a primeira mulher, mas também a primeira a renunciar ao homem⁹¹⁷.

Sobre a concepção lacaniana do terceiro sexo, temos apenas algumas pistas precárias. Se, por um lado, Lacan invoca sua possibilidade, por outro, ele afirma que o fato de existirem dois sexos se explica mal. Segundo Lacan, "o terceiro sexo não pode subsistir em presença dos outros dois⁹¹⁸". Talvez possamos pensar o terceiro sexo fora da sexuação: aquele que figura como possibilidade pela qual se pode passar, mas não, permanecer. Fosse o terceiro sexo algo definido ao lado dos outros dois e já estaria ele, de algum modo, referido à ordem fálica. Seu atributo principal é estar fora. Ora, se para ser humano não há como escapar à sexuação, todos nós temos que nos haver com o que é do masculino e do feminino. Assim, o terceiro sexo não é uma alternativa que se coloca ao lado de homem e mulher. Ele talvez possa ser tomado como uma outra posição, uma outra perspectiva frente à inexistência da relação sexual, tão insistentemente sublinhada por Lacan. Essa perspectiva outra, furando a ordem fálica, ainda que por intervalos, esmorece o imperativo de se localizar frente ao binarismo homem-ou-mulher. Podemos pensar que o terceiro sexo, apesar de não participar do real da sexuação, toma parte no mundo como um existente não real⁹¹⁹.

⁹¹⁶ Cf. LISPECTOR. *Água viva*, p.40.

⁹¹⁷ Ao tratar do feminino de ninguém, Lucia Castello Branco extrai a seguinte citação de Maria Gabriela Llansol: "o homem tem de renunciar ao poder, e a mulher ao homem". LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p.30 apud BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras, inédito.

⁹¹⁸ LACAN. Le séminaire XXVI, La topologie et le temps. 16 de janeiro de 1979. Inédito.

⁹¹⁹ Existente não real é uma expressão presente na obra de Maria Gabriela Llansol para nomear algo do campo virtual. A propósito, vejamos a seguinte passagem: "Sem o dom poético, a liberdade da consciência definhará. O dom poético é,

Nem homem, nem mulher: ninguém. Se não se trata mais de masculino nem de feminino, como justificar a expressão "feminino de ninguém"? No texto de Llansol, a explicação pode estar em que é numa mulher, ou através dela, que o feminino de ninguém se dá a ver. É através de uma mulher que esse além da ordem fálica mais facilmente se introduz no mundo. Tal como Lacan afirmou ser numa mulher que a ideia de liberdade melhor se encarnaria. Liberdade que já estava na cena em que Aossê vira um rosto sem rosto: "Deram-lhe um feminino de ninguém a ver. Viva, veloz, livre, altiva"⁹²⁰. Assim, apesar de situar-se fora da sexualização, esse campo da experiência parecem manter ainda uma afinidade com o registro do feminino. É o que também podemos perceber quando G.H. nos diz: "ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea"⁹²¹. O *páthos* do neutro: é pela via do feminino que ele costuma se apresentar.

Quando já não se trata mais de um "eu"⁹²² e ninguém se faz presente em meio à língua, é ainda possível vislumbrar *um corp'a'screver*, tomado pela pulsão da escrita. Ali, não importa mais o autor de livros⁹²³, mas apenas aquela mão escrevendo o que não cessa de se escrever e, também, o que cessa de não se escrever. Guiada pelo *páthos* da escrita, pela veia no pulso, a mão se movimenta, abrindo caminho entre o necessário e o contingente. Nessa trilha, a destinação é o que cessa de se escrever. Cada livro encerrado lança um véu sobre o branco da página e faz experimentar algo do possível, recesso pulsional entre livrar-se e escrever, parada temporária fadada a ser interrompida por isso que ressurgue, que insiste, até o ponto em que o possível se apresenta não mais como recesso, mas como fim: silêncio.

para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afetos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar de existentes-não-reais". LLANSOL. Para que o romance não morra, p.120. Lucia Castello Branco aproxima o pensamento de Lacan acerca do gozo feminino e o existente não real, tomado como "aquilo que existe sem correspondente na realidade, aquilo que, não podendo ser generalizado, não se 'realiza' como linguagem, no campo do simbólico". BRANCO. *O feminino de ninguém*: Llansol, Clarice, Duras, inédito.

⁹²⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37 (destaquei).

⁹²¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.93.

⁹²² Como revela a mensagem que nos chega pelos galhos de uma árvore abatida: "um eu é pouco para o que está em causa". LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p.182.

⁹²³ "E, nesta circunstância, *aquilo* – o autor da frase, ou o sujeito que nela pensa desse modo -, por acaso importa?". LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p.49. Em meio ao desaparecimento elocutório do poeta, o autor já não é mais alguém, torna-se "aquilo".

REFERÊNCIAS ⁹²⁴

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. [2005] Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALLOUCH, Jean. *La scène lacanienne et son cercle magique: des fous se soulèvent*. Paris: EPEL, 2017.
- ALLOUCH, Jean. *Tout doucement la liberté: Jacques Lacan*. Inédito. Disponível em: <<http://www.jeanallouch.com/pdf/323>>. Acesso em: 30.out.2018.
- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A sucata da palavra: um estudo de Um sopro de vida de Clarice Lispector*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1998.
- 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*. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2007.
- ANDRADE, Paulo. *Livra-me*. Edições Bichinho Gritador, Povoado de Bichinho/MG, 2002.
- ANDRADE, Vânia Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2006.
- BAAS, Bernard. *O desejo puro*. Trad. Ana Lutterbach Holck. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BARROS, Manoel. O livro das ignoranças. [1993] In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.297-324.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vol.II[2003] Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. [1984] Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Aula*. [1977] Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. (Seminário ministrado no Collège de France, 1977-1978) [2002] Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. [1973] Trad. J. Guinsburg. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. [1979] Paris: PUF, 1996.

⁹²⁴Ao final da referência, consta o ano de publicação da edição consultada. Entre colchetes, consta o ano da primeira edição da obra, em seu idioma original, caso ela não tenha sido a que foi consultada.

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. [1966] Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. [1985] Trad. Marie-Helène Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. O Evangelho de Lucas. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1972.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. [1949] Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. [1955] Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. [1959] Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. [1980] Paris: Gallimard, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. [1959] Paris: Gallimard, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. René Char e o pensamento do neutro. In: _____. *A conversa infinita 3: A ausência de livro*. [1986] Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BOJUNGA, Lygia. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. [1988] Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- BOJUNGA, Lygia. A troca e a tarefa. In: _____. *Tchau*. [1987] Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009. p.85-110.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRANCO, Lucia Castello (org.) et al.. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BRANCO, Lucia Castello. *O feminino de ninguém: Llansol, Clarice, Duras*. Inédito.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Riscos da leitura psicanalítica. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector [1944]. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p.125-131.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de Letras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. O amor é cego (sobre a travessia da letra em Clarice Lispector). In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.187-200.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O sopro Clarice. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.201-215.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de *p*. In: _____. *Os absolutamente sós*: Llansol, A letra, Lacan. (pp.19-33) Belo Horizonte: Autêntica / Faculdade de Letras UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Introdução. In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.) et al.. *Para que serve a escrita?*São Paulo: Educ, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. [1998] Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. [1993] Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In:_____. *A escritura e a diferença*. [1967] Trad. Maria Beatriz Marques Nizza Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. [1993] Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EXPERIMENTAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p.743.

FELMAN, Shoshana. *Jacques Lacan and the adventure of insight: psychoanalysis in contemporary culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1979] In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. [1901] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Zur Psychopathologie des Alltagslebens [1901]. In:_____. *Gesammelte Werke*, v.4. 8.Aufl. Frankfurt: Fischer Verlag, 1979.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. [1905] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.117-231.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. [1908] Trad. Saulo Krieger. In:_____. *Escritos sobre literatura*.São Paulo: Hedra, 2014.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. [1910] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.67-141.

FREUD, Sigmund. Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci [1910]. In:____. *Gesammelte Werke*, v.8. 6.Aufl. Frankfurt: Fischer Verlag, 1973. p.127-211.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. [1914] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.75-108.

FREUD, Sigmund. *As Pulsões e seus destinos* [1915]Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos. [1915] In: _____.*Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza.São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.51-81.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. [1915] In: _____.*Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.163-222.

FREUD, Sigmund. Das Unbewusste [1915]. In:____. *Gesammelte Werke*, v.10.7.Aufl. Frankfurt: Fischer Verlag, 1981. p.263-303.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise – Conferência VI: Premissas e técnicas de interpretação. . [1916] In: _____.*Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.105-116.

FREUD, Sigmund. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916]. In:____. *Gesammelte Werke*. V.11. 7.Aufl. Frankfurt: Fischer Verlag, 1979.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. [1917] In: _____.*Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.143-153.

FREUD, Sigmund. O estranho. [1919] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.233-273.

FREUD, Sigmund. Dois verbetes de enciclopédia [1923]. In:____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.p.249-276.

FREUD, Sigmund. Teoria da libido. [1923] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.271-274

FREUD, Sigmund. O ego e o id. [1923] In: _____. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.13-80.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana 2*. [1993] Rio de Janeiro: J.Z.E., 2004.

GAY, Peter. Freud e a liberdade. In: _____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- GONÇALVES, José Eduardo (org.). *Ofício da Palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice. Uma vida que se conta*. [1995] 7ªed São Paulo: Edusp, 2013.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. [2002] Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- IT. In: *Dicionário Online de Português*. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/it/>>. Acesso em 19.fev.2018.
- IT. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p.974.
- IT. In: HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em 19.fev.2018.
- JABÈS, Edmond. *O livro das margens*. [1975] Trad. Amanda Mendes Casal e Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lume Editor, 2014.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*. [1966] Tradução de Vera Ribeiro. (pp.496-533) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*. [1966] Tradução de Vera Ribeiro. (pp.13-66) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. [2001] Tradução de Vera Ribeiro. (pp.15-25) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. (1956-1957). [1994] Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. (1959-1960). [1986] Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (1964). [1973] Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. (1971). [2006] Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, (1972-1973). [1975] Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACAN, Jacques. Le séminaire XIV – La logique du phantasme. 1 fev 1967. Inédito. Disponível em: <http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/14-LF/LF01021967.htm>. Acesso em 28.nov.2018.

LACAN, Jacques. Le séminaire XVIII – D'un discours qui ne serait pas du semblant. 20 jan 1971. Áudio. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/mp3/2_semlant_20_1_71.mp3>. Acesso em 30.nov.2018.

LACAN, Jacques. Le séminaire XIX bis – Le savoir du psychanaliste. 4 mai 1972. Inédito. Disponível em: <http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/19bis-SP/SP04051972.htm>. Acesso em 29.nov.2018.

LACAN, Jacques. Le séminaire XXI – Le non dupes errent. 13.nov.1973. Inédito. Disponível em: <<http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1973.11.13.pdf>>. Acesso em 01.dez.2018.

LACAN, Jacques. Le séminaire XXII – RSI. 11 fev 1975. Inédito. Disponível em <http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI11021975.htm>. Acesso em 30.nov.18.

LACAN, Jacques. Le séminaire XXVI – La topologie et le temps. 16 jan 1979. Inédito. Disponível em <http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/26-TT/L16011979.htm>. Acesso em 05.jan.19.

LACAN, Jacques. Entrevista a Françoise Wolff. In : *Jacques Lacan parle*. Vídeo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=13mDvQrA7us>>. Acesso em 30.nov.2018.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

LITURA. In: *Dicionário Caldas Aulete Online*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/litura>>. Acesso em nov.2017.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. [1984] Lisboa: Relógio D'água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. [1984] Geografia de rebeldes III. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. [1977] Lisboa: Relógio D'água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Rolim, 2000.

MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. 2ª ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. [1897] Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Propos sur la poésie*. [1946] Monaco: Ed. du Rocher, 1953.

MALTA, André. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MANDIL. *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n'A ética da psicanálise* de J. Lacan. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia, UFMG. Belo Horizonte, 1993.

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

MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (org.) et al.. *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997.

MICHEL SEUPHOR. In: *Wikipedia*. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Seuphor>. Acesso em 25. Fev. 2018.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NINGUÉM. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p.1.194.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. In: REVISTA LETRAS - UFSM, n.33, Santa Maria: UFSM, 2006.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RECALCATTI, Massimo. (org.) *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

REMATE DE MALES. Revista do Departamento de Teoria Literária, nº9, organizado por Vilma Areas e Berta Waldman. Campinas: UNICAMP, 1989.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan. In: ESCOLA LETRA FREUDIANA. *A prática da letra*, n.26, pp.09-24. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2000.

ROGER, Thierry. *L'archive du Coup de dès : étude critique de la réception de Un coup de dès jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) – Universidade Paris IV – Sorbonne, Paris, 2008.

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

RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector : a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando et LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração / Fernando Sabino, Clarice Lispector*. 8ªed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANT'ANNA, Affonso ; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo : Ed. Unesp, 2013.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHERER, Jacques. *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*. Paris : AG Nizet, 1947.

SCHERER, Jacques. *Le « livre » de Mallarmé : premières recherches sur des documents inédits*. Paris : Gallimard, 1978.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.

SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud : o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e companhia*. [2000] Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

Obras de Clarice Lispector:

Água viva. [1973] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A cidade sitiada. [1949] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A descoberta do mundo. [1984] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A hora da estrela. [1977] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A maçã no escuro. [1961] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A paixão segundo G.H. [1964] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A paixão segundo G.H. [1964] Ed. crítica. NUNES, Benedito (coord.). Brasília: CNPq, 1988.

De corpo inteiro. [1975] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Felicidade clandestina. [1971] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Laços de família. [1960] Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

O lustre. [1946] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Para não esquecer. [1978] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Perto do coração selvagem. [1943] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Um sopro de vida. [1978] Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Um sopro de vida. 8ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. [1969] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Manuscritos e datiloscrito

Água viva – datiloscrito – acervo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa/RJ.

A hora da estrela - manuscrito - acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles/RJ.

Um sopro de vida – manuscrito - acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles/RJ.

Correspondência

Correspondências / Clarice Lispector (org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Entrevista (Televisão)

Entrevista concedida a Júlio Lerner no Programa Panorama da TV Cultura – 01/02/1977.
Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em 21.set.2017.