



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

**A ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR NA INTERCONEXÃO
ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE**

por

DENISE ROCHA STEFAN

ORIENTADORA: PROF^a DR^a EVELINA CARVALHO DE SÁ HOISEL

**SALVADOR
2004**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

**A ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR NA INTERCONEXÃO
ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE**

por

Denise Rocha Stefan

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Evelina Carvalho de Sá Hoisel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

**SALVADOR
2004**

Aos meus pacientes, particularmente aqueles que têm uma especial “dificuldade de viver”, que muito me ensinam.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Evelina Carvalho de Sá Hoisel, minha orientadora, por sua atenção, cuidado, delicadeza, saber, incentivo e apoio constantes.

A Maria Cristina Ferraz Coelho, minha analista, por sua importante presença na minha vida e por seu compromisso com a causa da psicanálise.

À Escola da Letra Freudiana do Rio de Janeiro, por seu funcionamento enquanto instituição de psicanálise lacaniana e pela interlocução com alguns de seus membros.

À Solange Fonseca, pela competente revisão.

A Petru Stefan (*in memoriam*), meu pai, por seu exemplo de integridade, sua dedicação e seriedade com seu trabalho e pelo incentivo profissional que sempre me deu.

A Maria da Conceição Campos Rocha, minha mãe, por seu amor, sua dedicação e apoio constantes, e por tudo o que representa para mim.

À Profª Maria José Campos Rocha, minha tia, por seu amor, dedicação, cuidado, incentivo constante e pela interlocução.

A João Aderaldo, amigo, que me presenteou com Clarice Lispector há muitos anos.

A todos aqueles que me ajudaram e incentivaram nesta etapa.

RESUMO

Esta dissertação estuda a escrita de Clarice Lispector, com o objetivo de verificar se sua escrita pode ser considerada como a invenção de um *sinthoma*, tal como proposto por Jacques Lacan para James Joyce. Para atingir este objetivo, foi feito um levantamento dos sentidos dos termos *escrito*, *escritura* e de outras palavras relacionadas ao campo semântico do escrever. A fundamentação teórica foi buscada em autores do campo da psicanálise lacaniana e dos estudos literários. Após a realização de um estudo sobre a narrativa e suas mudanças ao longo das épocas, foi trabalhada a função do escrever para Clarice Lispector e feita uma leitura do romance *A Paixão segundo G.H.* As considerações realizadas permitiram levar à proposta de que, mesmo podendo ser considerada uma voz antecipadora do romance contemporâneo, a produção textual realizada por esta autora está além das condições culturais em que viveu, não podendo ser justificada apenas pelas características deste tipo de narrativa. Assim sendo, foi proposto que é possível pensar que a escrita de Clarice Lispector exerceu a função de escritura, possibilitando a articulação do *sinthoma*.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Escrito; Escritura; Narrativa; Sinthoma.

ABSTRACT

This thesis studies the writings of Clarice Lispector and its objective is to ascertain whether through her writings she may be considered to have invented the use of a *symptom*, as proposed by Jacques Lacan with reference to James Joyce. To fulfill this objective, a survey on the meaning of the terms *writings*, *written work*, and other words related to the semantic field of writing was carried out. The theoretical mainstay for this thesis was sought in studies of authors in the field of Lacanian psychoanalysis and in literature studies. After carrying out a comprehensive study on narratives and the changes they have undergone throughout the ages, the author went on to consider the function of the writings of Clarice Lispector with particular focus on the novel entitled “*The Passion according to GH*”. The studies carried out during the elaboration of this essay have permitted the author to draw conclusions proposing that, although the textual production of Clarice Lispector may certainly be considered a precursor of the contemporary novel, it surpasses the cultural conditions in which she lived and cannot be justified simply through the characteristics of this type of narrative. Consequently, this paper proposes that it is possible to consider that the writings of Clarice Lispector perform the function of a unique literary style and justify the use of the term *symptom*.

Key words: Clarice Lispector, writings, written work, narratives, *symptom*.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| RESUMO | 5 |
| ABSTRACT | 6 |
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. BORDEJANDO O ESCREVER | 21 |
| 1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 21 |
| 1.2 DOS USOS COMUNS..... | 28 |
| 1.3 ROLAND BARTHES | 32 |
| 1.4 JACQUES DERRIDA | 39 |
| 1.5 JACQUES LACAN | 44 |
| 1.6 DELIMITAÇÃO DE CONCEITOS E ESCOLHAS: O ESCRITO PARA A PSICANÁLISE E PARA A LITERATURA | 53 |
| 2. SOBRE A NARRATIVA | 62 |
| 3. UM OLHAR SOBRE CLARICE LISPECTOR..... | 93 |
| PONTO DE BASTA | 120 |
| REFERÊNCIAS | 131 |

INTRODUÇÃO

Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei).
Agora não mais. Sou um ser.¹

Clarice Lispector

Há alguns anos, venho desenvolvendo um trabalho de estudo e pesquisa sobre a psicose, partindo de minha clínica com a psicanálise e a psiquiatria. Considero que a prática psiquiátrica tradicional tende a levar à cronificação e, impulsionada pela psicanálise, tento sustentar um espaço analítico para atendimento a pessoas com este tipo de subjetividade, procurando articular a prática com um posicionamento teórico coerente e consistente.

Jacques Lacan fornece um suporte teórico fundamental e trouxe, para a teoria psicanalítica, o que ele chamou de direção da cura, quer dizer, parâmetros para o manejo do tratamento. Estes parâmetros, em relação à neurose, estão mais ou menos bem estabelecidos. No que diz respeito à psicose, Jacques Lacan nos convocou a não recuar diante dela, trouxe contribuições cruciais, mas ainda não temos algo que possa ser pensado como uma direção da cura. Aposto que é um dos compromissos, para aqueles que se dedicam a este tipo de trabalho, tentar fazer avançar, na medida do possível a cada um, estes parâmetros.

Pessoalmente, sempre tive grande afinidade com a literatura, e as articulações feitas por Sigmund Freud e Jacques Lacan entre a literatura e a psicanálise só fizeram estreitar este laço. Observa-se, entre aqueles que possuem uma subjetividade psicótica, algumas vezes, um movimento de busca de cura através da arte.

¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 347.

Atendo um caso de esquizofrenia grave, de um homem atualmente com 32 anos, que, ao lado de outros, tem-me levado a procurar maior embasamento sobre a utilização de recursos artísticos na clínica. Esta pessoa começou a apresentar problemas desde os quatro anos de idade, com piora acentuada na adolescência, tendo passado por inúmeras e cada vez mais prolongadas internações psiquiátricas. Este trabalho analítico iniciou-se em 1994, quando M estava internado há dois anos devido a uma impossibilidade de convívio social, em função de fugas, invasões de domicílio e agressões físicas sérias a seus familiares, além de expor-se a inúmeras situações de grande risco. Apresentava um discurso bastante desorganizado, quase impossível de ser acompanhado e partilhado.

A produção discursiva apresentada chama muito atenção, pois ele se pronuncia de forma bastante desarticulada: diz, na maioria das vezes, duas ou três palavras juntas sem conexão e significado compreensível, consistindo basicamente em substantivos e nomes próprios. As frases com sujeito, predicado e complemento são raras. Quando há um verbo, predomina o modo imperativo. Observa-se a predominância de nomes de figuras históricas (Cleópatra, Júlio César, etc), da atualidade política (Bill Clinton, José Serra, entre muitos outros), nomes criados por ele e nomes de países (Egito, Grécia, Rússia, França, etc). Os substantivos mais constantes são pirâmide, galáxia, planeta, palácio, andar, tribunal. Além disso, acompanhando sua fala, viaja-se de 400 antes de Cristo a 2032, da 1ª à 12ª Guerra Mundial, da galáxia do Planeta Bin ao Palácio de Versalhes, sem que a marca de uma possível diferença se faça apresentar. Escutá-lo é como seguir uma sucessão infinita de significantes sem um ponto de basta, onde não parece haver um mínimo esboço do que poderia ser considerado uma cadeia significante articulada.

Atendê-lo suscita muitos questionamentos. Como trabalhar com uma fala que apela à “[...] liberdade negativa de uma fala que renunciou a se fazer reconhecer”² como diz Jacques Lacan em “Função e Campo da fala e da linguagem em psicanálise”? Como intervir numa significação que parece não remeter a nenhuma outra?

Entre os recursos terapêuticos possíveis, esta pessoa demonstrava interesse por música, desenho e por escrever. Eu o teria seguido por qualquer um destes caminhos, mas nosso trabalho se encaminhou para uma escolha centrada basicamente no escrever. Avaliando, retrospectivamente, diria que a escolha foi dele mas, certamente nos influenciámos mutuamente. No começo desta atividade, ele pedia que eu escrevesse, dizendo “escreva aí” e ditava o que eu devia escrever. Como fiel secretária da loucura, tal como Jacques Lacan sugere que sejamos, eu escrevia mas sempre o convidava a fazê-lo, até que ele próprio começou a escrever. Na primeira vez, ele aceitou assinar a nota fiscal do pagamento de suas sessões e escreveu em letra cursiva “Caio Júlio César”, ainda se detendo e perguntando se César se escreve com “s” ou com “z”, optando, sem esperar que algo lhe fosse dito, pelo “z”. A partir deste momento do tratamento, ele vem sistematicamente pedindo papel e caneta nas sessões e temos sido confrontados com uma produção escrita muito rica.

Ele escreve basicamente as mesmas coisas que fala, mas muitas diferenças aparecem. Letras cursivas que parecem vir de uma instância enunciativa que parece um “eu”; letras de forma que parecem vir das vozes que lhe falam ininterruptamente e que se recusava a partilhar; traços e garatujas sobre os quais nada fala, que me fazem pensar em hieróglifos, num equivalente escrito de uma possível língua fundamental em organização e alguns “erros ortográficos” muito precisos, num sujeito que demonstra, de várias formas, ter ciência da utilização gramatical correta em nossa língua. Esses “erros” me parecem corresponder a sua utilização neológica de termos habituais do português.

² LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise In *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 281.

A partir de seus escritos, surge a possibilidade de ver manifestações de surpresa ou irritação diante de sua produção, um primeiro momento de recusa e depois um consentimento de que este material seja datado na sua presença. Um processo de rememoração parece ter lugar, a construção de uma história pode começar a se produzir, enfim, uma aposta mais firme na possibilidade de que os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário venham a poder se enodar de uma forma diferente.

Paralelamente, eu vinha estudando as relações entre psicose e texto e os diversos efeitos que o ato de escrever pode trazer para um sujeito. Neste contexto, ao pensar num Mestrado, o encaminhamento para um Instituto de Letras foi uma consequência lógica.

Iniciei o projeto para este mestrado com o objetivo específico de trabalhar o texto de Clarice Lispector, tentando avaliar se a escrita, para esta autora, poderia ter desempenhado a função de *sinthoma*³, tal como definido pela psicanálise, por Jacques Lacan, a partir da obra de James Joyce. Para Lacan, o *sinthoma* é uma função psíquica de suplência, que exerce um papel de estabilização na estrutura de um sujeito.

Segundo esta leitura, James Joyce teria tido uma estrutura psicótica e por ter escrito da forma como o fez, ter tido seus livros publicados, ter sido reconhecido, ter podido construir um nome próprio para si por causa de sua obra, pôde compensar um elemento fundamental do Édipo que lhe faltava, vindo a não desenvolver um surto declaradamente psicótico. O *sinthoma* seria sempre uma construção, sendo geralmente propiciado pelo percurso de um processo de análise ou uma invenção, geralmente relacionada às artes, que fornece ao sujeito um nome próprio.

³ Opto por manter a tradução para o português como *sinthoma* para marcar a diferença que acredito que Jacques Lacan pretendia estabelecer entre o sintoma, enquanto formação do inconsciente, submetido ao mecanismo do recalque, e o *sinthoma*, enquanto invenção, função de suplência ou quarto laço da instância psíquica, borda do Real, possivelmente não regido pelo recalque e operado por mecanismos que não sejam metafóricos.

O momento atual é fértil em teorias e buscas. Por isso, elenquei, de início, filósofos e pensadores do porte de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e me pus na escuta na expectativa de estabelecer uma interface com a psicanálise, tal como proposta por Jacques Lacan.

A forma como Clarice Lispector escreve, isto é, o tipo de enunciação que ela é levada a produzir, me fez começar a questionar a pertinência, ou não, de se pensar a questão do *sinthoma* em relação ao seu texto.

A escrita de Clarice Lispector fica contemplada, de modo satisfatório, exclusivamente pelos aspectos culturais ou a sua escrita é testemunho de uma posição subjetiva muito particular que deve poder ser articulada como o *sinthoma*? Esta dissertação coloca este problema e pretende discuti-lo.

Talvez, desde a Grécia antiga, valorize-se a importância das artes e explorem-se suas diferentes funções terapêuticas. É, de certa forma, lugar comum, falar sobre os efeitos benéficos que as obras de arte podem produzir. Nas últimas décadas, no campo da saúde mental, tem-se dado grande ênfase ao papel das artes como instrumento terapêutico. Têm sido montadas oficinas terapêuticas, nos serviços psiquiátricos, que exploram as artes plásticas, a música, o escrever como elementos propiciadores de transformações para os indivíduos a elas submetidos. Para a psicanálise, no entanto, o elemento terapêutico, por si só, não é suficiente, pois ele sempre ocorre e para que se produza não é necessária a intervenção de um profissional. Uma das críticas que se tem feito a este tipo de oficina, principalmente a partir da psicanálise, é a de que não se tem muito clara a direção clínica que deve ser dada e as atividades acabam reduzindo-se a um mero ocupacionismo ou são direcionadas para a venda dos produtos.

Seguindo esta indicação fornecida por Jacques Lacan e atentando para a observação de Sigmund Freud sobre o quanto os artistas podem antecipar o que os

psicanalistas deverão vir a trabalhar, fui levada a me ocupar com estas questões, como disse no início. Quanto mais grave um determinado transtorno, mais se impõe a necessidade de se recorrer a outros instrumentos que não apenas a fala, como demonstra a clínica com psicóticos e autistas, entre outros. Pois são transtornos onde a fala, o simbólico, claudica. Foi dada a pista, mas existem poucos caminhos percorridos neste sentido. Seria importante tentar precisar o que deve ser valorizado, de fato, nesta interface da psicanálise com as artes, pensando-se no *sinthoma*. Poder articular o que é operativo nesta proposta de trabalho é crucial para quem trabalha a partir da psicanálise.

Muitas tentativas têm sido feitas com as artes plásticas (como pintura, escultura), fotografia, cinema, música e com o escrever. Teoricamente, todas as artes poderiam ser propícias para a invenção do *sinthoma*.

Parece-me que, talvez, os agentes que têm trabalhado com oficinas terapêuticas ligadas às artes, têm deixado escapar questões que considero de grande relevância. Apesar de sabermos dos efeitos que fazer parte de um grupo por si só produz, dos elementos de socialização importantes nestes transtornos mais graves, do efeito de se perceber capaz de produzir algo, é necessário tentar cercear o que diferencia as produções que, em geral, têm sido feitas daquelas que podem vir a exercer a função de *sinthoma*. O objetivo destas oficinas não é e nem deve ser transformar os portadores destes transtornos em artistas, o que parece, muitas vezes, ser uma fantasia muito comum. O número daqueles realmente talentosos e passíveis de vir a ser considerados artistas deve ser muito pequeno, percentualmente. Tentar fazer com que os produtos realizados nestas oficinas correspondam aos padrões estéticos do que costuma ser reconhecido como arte numa determinada época, pode ser um grande equívoco, que o frágil limiar entre criação, transgressão e loucura só faz acentuar. Ao mesmo tempo, ocorre-me que, apesar de serem citados, o contexto cultural e as referências de fato

significativas para os usuários têm sido relegados a segundo plano, e sabemos o quanto são importantes neste campo, podendo trazer elementos clínicos relevantes.

Os portadores destes tipos de subjetividade “erram” no compasso de suas vivências subjetivas e em sua relação com o mundo, sendo, por vezes, levados às mais diversas errâncias. Defendo o ponto de vista de que, por haver um não-saber em termos de direção de cura para estes tratamentos, o profissional pode, de forma equivocada, vir a ser posicionado num lugar de errância simétrica, que tornará sua função inoperante. E uma das formas de sair desta posição de impasse é o trabalho teórico e as tentativas de articulação dos fenômenos clínicos.

Neste tipo de trabalho, podem ficar nebulosas as delimitações que acredito que precisam ser feitas entre o resultado estético do produzido e sua operatividade psíquica. Este é um ponto no qual não tenho o propósito de me deter, malgrado sua importância, mas é possível que algumas vezes, ao longo desta dissertação seja necessário bordejá-lo. Talvez sempre tenham sido precários os critérios para definição de uma obra de arte, mas a pós-modernidade parece ter contribuído ainda mais para esta diluição. Com um produto ligado às artes, não nos deparamos apenas com suas condições de produção e o resultado final. O valor que vai ser atribuído a este produto, a posição na qual seu produtor vai ser colocado, o tipo de reconhecimento que vai ou não receber, em que tipo de circulação social e mercadológica este produto vai-se inserir, são pontos que não podem ser negligenciados. Além destes fatores, deve-se tentar trabalhar numa proposta terapêutica, os pontos que podem ser fundamentais como suporte para a construção de um nome próprio a partir do produto, operação essencial no caso do *sinthoma*.

Em relação ao trabalho com o escrever, penso que é bastante frutífero um estudo detalhado para verificar o que Clarice Lispector pode trazer de ensinamento. Os escritores e poetas, em geral, tendem a ter uma relação privilegiada com a linguagem e com as

palavras; no entanto parece-me que alguns o fazem de forma ainda mais particular. Talvez em função de suas características pessoais de subjetivação, forneçam ensinamentos preciosos sobre a constituição do sujeito humano. O texto de Clarice Lispector, além do meu particular arrebatamento por ele, parecer falar de pontos cruciais quanto a estes aspectos, não só em relação às temáticas privilegiadas como pela maneira como a linguagem é trabalhada. Além disto, mais dois pontos reforçam meu interesse pela escritura de Clarice Lispector. O primeiro é o fato de ser uma autora que escreve em português, língua com a qual lido na clínica. E o outro é a questão de esta autora ter escrito sem chegar ao grau de desarticulação e alteração da linguagem que se observa em James Joyce, no que diz respeito ao substrato lingüístico. Penso que ambos foram levados a escrever da forma que o fizeram, entre outros fatores, por uma pujante necessidade psíquica, e suas diferentes posições em relação à linguagem podem vir a ser enriquecedoras.

Na clínica a necessidade de construção de um *sinthoma* e da fabricação de um nome próprio se impõem, de forma particular para aqueles que Jacques Lacan denomina “desabonados do inconsciente”, sujeitos que não conseguem inserir-se numa genealogia e situar-se num contexto mais amplo. Albert Camus no seu livro *O primeiro homem*⁴, conduz o leitor a pensar que seria tarefa de cada ser humano se produzir como um *primeiro homem* na busca de um caminho mais próximo ao seu próprio desejo. Muitos, porém, atravessam a vida bem longe disto e sem ser tocados por estas questões mas, para outros, até como uma questão de sobrevivência, esta busca se impõe como uma necessidade. Será que a construção de um nome próprio através da arte, a fabricação de um *sinthoma* é, de fato, o caminho privilegiado que pensamos? Como operar neste campo em que inúmeras disciplinas se cruzam com tanta complexidade?

⁴ CAMUS, Albert. *O primeiro homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

É na tentativa de fazer avançar um pouco estas questões que pretendi realizar este trabalho a partir do texto de Clarice Lispector. Por uma questão metodológica, considerei que, antes de me deter especificamente nas questões relacionadas ao texto de Clarice Lispector e o *sinthoma*, era fundamental uma etapa preliminar. Esta etapa concernia a um estudo sobre o conceito de escritura e sobre os elementos da teoria da narrativa. A necessidade de um maior aprofundamento nestes tópicos fez com que o foco da dissertação fosse alterado. Concentrei-me nestes dois elementos destacados, que se revelaram bastante complexos e de grande importância, deixando para abordar as possíveis manifestações do *sinthoma* no texto clariceano num momento posterior.

Diferentes ofícios levam a uma relação particular com a palavra, tais como letras, direito, artes, publicidade, psicanálise, entre outros; mas talvez os campos de letras e da psicanálise sejam os que lhe concedam um maior destaque. Da mesma forma, muitos são levados a escrever, mas poucos são escritores e um número menor ainda, artistas. Com o objetivo de ter um operador conceitual clínico para a psicanálise, pretendo estabelecer diferenças conceituais entre escrito e escritura, com a finalidade de destacar a escritura como o exercício mais propício para a fabricação do *sinthoma*.

O suporte teórico deste trabalho está baseado na teoria psicanalítica, a partir de uma ótica lacaniana, e na teoria da literatura. Levando em consideração que este estudo é realizado na interface de dois campos distintos, os estudos literários e a psicanálise, delimitei as bases teóricas fundamentais a partir dos autores já referidos, que penso terem trazido os aportes mais importantes, dentro da linha que escolhi, para a questão em estudo. É imprescindível destacar que Sigmund Freud, enquanto fundador desta nova discursividade que é a psicanálise, está, intertextualmente, presente.

Nos tempos atuais, seria mais preciso falar de “as psicanálises”, pois diversas são as escolhas e muito diferentes as posições enunciativas. Assim sendo, acho importante ter

o cuidado de situar que tento operar a partir da psicanálise tal como estabelecida por Sigmund Freud e Jacques Lacan, dentro da proposta feita por Jacques Lacan de “tomar o texto à letra”, ler este próprio campo e a cultura com as lentes deste método e estar atenta ao compromisso ético da própria psicanálise, que implica não ceder do *desejo do analista* (isto é, operar, nos diversos campos, de modo a que o que é dos efeitos próprios da psicanálise se produza) e não recuar diante das questões e impasses com que somos confrontados nas mais diferentes instâncias.

Muito tem sido falado nos últimos anos sobre interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. Meu trabalho institucional, lidando com profissionais de diversos campos, levou-me a trabalhar estes conceitos. Considero o diálogo e o intercâmbio entre as disciplinas indispensável para quem trabalha hoje, mas é imprescindível que cada um tenha seu aparato conceitual construído de forma coerente, com consistência teórica e que não perca de vista as fronteiras e os pontos de ruptura.

Considero este preâmbulo necessário por duas questões fundamentais. Minha dissertação se produz num campo interdisciplinar, uma psicanalista num Instituto de Letras, o que exige um cuidado no estabelecimento das fronteiras e uma delimitação clara do meu foco de leitura. Além disso, temos em comum a referência aos mesmos pensadores, mas nossas abordagens se dão a partir de perspectivas diferentes. Tenho dúvidas se a psicanálise pode ser considerada uma disciplina, talvez seja melhor pensá-la como um campo do saber que implica uma práxis, visto que nela teoria e clínica são indissociáveis. Sigmund Freud já nos advertia que, se encontrássemos algo clínico que entrasse em contradição com a teoria, que ficássemos com a clínica e fôssemos rever a teoria.

Jacques Lacan propõe que, perante uma obra de arte, o analista se coloque a partir da posição do analisante, deixando-se interrogar por ela e vindo a produzir um saber a partir dela e suas interrogações, ao invés de abordá-la com preconceitos ou pré-julgamentos. É

desta posição que tento produzir, ciente do paradoxo, intransponível, de que a psicanálise me atravessa e se impõe de forma preponderante. Não poderia ser diferente. A perspectiva clínica não é a mesma coisa que a perspectiva cultural, assim como um texto não é um ser falante. Fenômenos que se passam na massa, não se dão, necessariamente, da mesma forma, nas subjetividades de cada um. Um analista, mais que todos, deve estar advertido disto.

Penso que quem trabalha no campo da cultura, hoje, pode ser mais contemporâneo e utilizar certos operadores de leitura com maior liberdade. Um psicanalista utiliza operadores de leitura como operadores na clínica e por isto, precisa de uma delimitação, cuidadosa e feita com rigor, dos termos que utiliza pois, está, afinal, eticamente comprometido com vidas e precisa romper, por exemplo, com Renato Russo, quando ele diz: “temos todo o tempo do mundo”. A clínica psicanalítica, acompanhando sua época, deveria ter também um outro tempo, que não é mais o freudiano, e a clínica contemporânea exige isto. Neste ponto, situo uma fronteira e um ponto de ruptura entre a literatura e a psicanálise, talvez o mais importante e pleno de conseqüências.

Tendo situado minha posição enunciativa e algumas de minhas escolhas como profissional, vejamos o que foi trabalhado.

Em “Bordejando o escrever”, o primeiro capítulo, inicio trazendo considerações sobre a crise da representação e a relação do ser humano com a linguagem. São feitas breves observações sobre o surgimento da escrita e estudadas as definições de escrito, escritura e outras palavras ligadas ao campo semântico do escrever.

Visto que os autores escolhidos como base teórica pertencem à cultura francesa, são quase contemporâneos e utilizam, de formas às vezes diferentes, os mesmos conceitos, fiz um levantamento da elaboração teórica por eles realizada, em ordem cronológica, destacando aproximações e diferenças entre eles. A importação de conceitos (ou sua antropofagia) em campos distintos e países de culturas diferentes pode dar margem a

muitos mal-entendidos, por isso tratei separadamente a abordagem de cada pensador. No final, teço comentários sobre as diferentes conceitualizações para delimitar o uso que faço dos termos destacados, dado que meu objetivo é tentar encontrar elementos que possam funcionar como operadores na clínica com a psicose.

No segundo capítulo, “Sobre a narrativa”, é feito um estudo dos elementos importantes da narrativa clássica, das mudanças mais marcantes ocorridas na forma de narrar ao longo dos séculos, vindo a me deter, mais particularmente, no surgimento do romance moderno, na noção de morte do autor e no momento delimitado por Roland Barthes como sendo o do surgimento da escritura. O referencial teórico para esta parte está baseado no pensamento de Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Silviano Santiago.

Nesse contexto, é indispensável a referência a algumas características da vida no mundo contemporâneo e do que têm sido chamado de pós-modernismo. Trago traços que têm sido estudados na narrativa contemporânea por estudiosos como Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Nizia Villaça e Isabel Quintana.

Esse estudo foi importante para uma adequada aproximação do texto de Clarice Lispector. Considero que, para poder defender, com pertinência, que a escrita exerceu uma função de suplência para esta autora, seria necessário excluir, antes, que suas características estilísticas estejam satisfatoriamente justificadas apenas pelo contexto cultural em que viveu.

Esse trabalho é realizado no capítulo seguinte, “Um olhar sobre Clarice Lispector”. Início com considerações sobre a posição de Clarice Lispector como escritora, esperando poder sustentar a afirmação de que esta autora pode ser tida como uma escritora brasileira. Os depoimentos sobre o que significava “o escrever” para Clarice Lispector são abordados com o intuito de tentar pensar sua relação com a linguagem, o escrito e destacar alguns traços de sua constituição subjetiva. Em seguida, é feita uma leitura do romance *A Paixão Segundo GH*, livro magistral, no qual podemos acompanhar o processo de destituição

subjetiva que a personagem principal atravessa e destacar que esta autora acede a um conhecimento tal da constituição subjetiva do ser humano que só pode ser um testemunho do próprio atravessamento, propiciado pela literatura, feito por Clarice Lispector.

Tais elementos remetem às considerações finais em “Ponto de basta”, onde retomo observações sobre o escrever para Clarice Lispector, trago suas considerações sobre o processo criativo e sou levada à proposta de trabalho de que a escrita de Clarice Lispector está além de seu tempo, não ficando satisfatoriamente contemplada, exclusivamente, pelos aspectos culturais, e que sua escrita é testemunho de uma posição subjetiva muito particular, que deve poder ser articulada com o *sinthoma*; tornando o escrever uma imposição infundável, porém eficaz para ela.

1. BORDEJANDO O ESCREVER

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando sinto maior desamparo.⁵

O ser humano é um ser de linguagem, no que se distingue dos animais. No entanto este é um ponto que gera inúmeras controvérsias entre campos diferentes, tais como a área de letras, a psicanálise, a medicina, a antropologia, entre outros. Varia segundo a época e o enfoque dos autores, mesmo dentro de um mesmo campo. Lingüistas, como Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, deixaram claro que a especificidade da linguagem humana estaria no fato de ela ser articulada. André Martinet postula a dupla articulação como uma característica efetiva da linguagem, identificando as unidades significativas básicas da língua (segundo a sua terminologia, os monemas) e as unidades não significativas (os fonemas). É esta especificidade articulatória que permite que estas unidades básicas se combinem em unidades maiores, constituindo níveis diferentes como “palavras”, “frases” e “enunciados”. Distinguem-se os eixos diacrônico e sincrônico, que podem ser articulados com o paradigma e o sintagma, a contigüidade e a similitude, a metáfora e a metonímia.

Contemporâneo de Ferdinand de Saussure, mas sem que, contudo, tenha tido contato com sua obra, Sigmund Freud, para atender seus pacientes e criar o que viria a ser a psicanálise, foi levado a trabalhar a relação do homem com a palavra e sua relação com a fala. Não por acaso, uma de suas primeiras pacientes apelida seu método de “talking cure”, cura

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 157.

pela fala⁶. Este encaminhamento foi possível para Sigmund Freud porque, em sua época, final do século XIX, a relação do homem com a linguagem havia sofrido profundas alterações, que afetaram a questão da representação num sentido geral, atingindo diversas disciplinas, e, mais acentuadamente, o campo das ciências humanas.

Pensar o problema da representação sempre foi um tema complexo e seus primórdios remontam aos gregos. Discute-se se a linguagem e a escrita conseguem representar o mundo e o alcance desta representação. Ainda hoje, podemos ver diversas linhas de pensamento que coexistem; para alguns, como os cognitivistas, a linguagem seria transparente, para outros, como na literatura e na psicanálise, a representação é sempre uma mediação e reflete uma captação particular da realidade. Meu trabalho, que necessita da intermediação da linguagem escrita, se situa dentro da linha de pesquisa da representação no campo literário. Destacarei alguns pontos desta problemática que são relevantes para o desenvolvimento de meu pensamento e de minha argumentação.

Michel Foucault, no livro *As palavras e as coisas*⁷, observa que é a partir do século XVII que se começa a observar mudanças significativas na relação do ser humano com a palavra, afetando a representação. Antes, através do que esse autor chama do *saber das similitudes*, a representação era tomada como a própria coisa. Houve um momento, que importa destacar, em que esta ligação, considerada inquestionável, se rompeu. Michel Foucault observa:

[...] a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e a da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da

⁶ FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 2.

⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus. 4ª ed, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). [...] As coisas e as palavras vão separar-se.⁸

Esta separação é fundamental para a história do pensamento ocidental e muitas serão suas conseqüências no campo cultural e nas subjetividades. É nesta conjuntura que Sigmund Freud vai poder trabalhar com a fala de seus pacientes e que a literatura, como indica Michel Foucault, passa a pôr em destaque a linguagem no seu cerne. Cito-o mais uma vez:

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa.⁹

Neste contexto epistemológico, a noção de origem passa a ser questionada bem como o conceito de verdade. É a partir deste marco que pensadores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan e Jacques Derrida, se situam e, a eles recorrerei, neste capítulo, no sentido de recortar determinadas questões a partir das quais pretendo desenvolver minha reflexão.

A relação do ser humano com a palavra em geral, com a fala, a sua própria e a dos outros, é um elemento de extrema complexidade, como a literatura e a psicanálise, para focar apenas as áreas nas quais se inserem estas considerações, nos mostram a todo o momento. Algumas pessoas são particularmente tocadas por esta questão, como os poetas e aqueles que têm uma sensibilidade peculiar à nossa constituição como seres de linguagem; outros, pelos mais diversos motivos, são despertados para ela em função de seu campo de trabalho, como jornalistas, publicitários, profissionais da área das chamadas ciências humanas

⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. op. cit, p 59.

⁹ Id., *ibid.*, p. 60.

e psicanalistas. No entanto a maior parte das pessoas, ainda hoje, ignora-a; seja em função da linha de pensamento escolhida para trabalhar, seja por peculiaridades de sua própria subjetividade. Mesmo entre aqueles que trabalham com a linguagem, não são todos que se dão conta do quanto são produto das diversas falas que os constituem e de como podem ser afetados por ela, porque se deparar com a fluidez que nossa subjetivação languageira produz, em geral, é incômodo e gera angústia, da qual se procura fugir por todos os meios. A maior parte dos seres humanos, principalmente na sociedade da informação em que vivemos, considera a linguagem um mero instrumento de comunicação e tende a pensá-la como um universo fechado, sendo pouco permeável à multiplicidade dos sentidos. Já os escritores literários, aqueles que se propõem a fazer um trabalho de criação no interior da própria linguagem, como, por exemplo, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, para citar apenas os escritores que serão aqui referidos e que estão situados num dos extremos deste espectro que trago, parecem ser particularmente sensíveis às diversas sutilezas da língua, a sua abertura quase infinita em termos de produção de sentido, e mostram-se cômnicos dos efeitos que a linguagem produz nos seres humanos.

Neste ponto, a psicanálise e a literatura se tocam, pois, como destaca Roland Barthes, o papel delas “[...] é representar ativamente à instituição científica aquilo que ela recusa, a saber, a soberania da linguagem”¹⁰. Jacques Lacan também faz, a este propósito, a observação de que o discurso da ciência é construído de forma tal que o sujeito que o produz fica excluído. Estas disciplinas, entre outras, trazem consigo um certo compromisso de não permitir que esta dimensão seja esquecida.

Ao longo do percurso de construção de sua teoria, Sigmund Freud demonstra como, a cada tipo de funcionamento subjetivo, corresponde uma diferente posição em relação à linguagem. Impulsionado pelas transformações culturais ocorridas desde a época de

¹⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 17.

Sigmund Freud, Jacques Lacan retomará estas indicações freudianas e estabelecerá estas distinções de forma ainda mais incisiva.

Iniciei com essas considerações, mais gerais, para abordar a questão da escritura, pois veremos como, mesmo sendo os escritores e os psicanalistas, independente da época em que viveram, seres supostamente mais propensos a este atravessamento pela linguagem, nem sempre isto se produz e, quando ocorre, pode ter incidências bastante diversas, com conseqüências igualmente dignas de nota. Tanto psicanalistas como escritores podem não se dar conta dos efeitos da linguagem que os constitui e tratar a língua como apenas um meio de expressão, o que se reflete em seu funcionamento subjetivo e pode ser observado em suas produções. É importante ressaltar que opto pelas linhas de pensamento que privilegiam a distinção entre linguagem e escrito/escritura, pois nem todos os autores que se dedicam a pensar estas questões estabelecem essas diferenças. A relação que cada um mantém com a linguagem pode ser “lida” em suas produções, podendo-se ter uma idéia do grau de permeabilidade de um determinado sujeito em relação à linguagem. Além disto, como o labor psicanalítico demonstra diariamente, esta relação se presentifica no funcionamento psíquico de cada sujeito, em seu estar no mundo e na relação com os outros. Esta é uma das questões que pretendo desenvolver nesta dissertação. De uma certa forma, poderíamos dizer que nem todos se deixam “permeiar” por este atravessamento da linguagem e, mesmo entre os escritores, nem todos permitem que seu próprio texto retroaja sobre eles, produzindo efeitos não esperados, que podem ser de elaboração ou de interpretação. Do lado da psicanálise, da mesma forma, alguns psicanalistas encaram seu trabalho de escrita como situado do lado da produção de saber e não como um exercício que deveria propiciar alguma apreensão do registro do Real, tal como proposto por Jacques Lacan.

O uso constante e corriqueiro dos vocábulos dilui, em geral, o sentido das palavras, rasura alguns, destaca outros, novos sentidos surgem com o passar do tempo.

Levando em consideração que me situo na interface de dois campos discursivos, os estudos literários e a psicanálise, que nem sempre querem dizer a mesma coisa quando utilizam os mesmos termos, é importante, para mim, trabalhar a definição de alguns conceitos, com o intuito de melhor esclarecer o método de pesquisa adotado e situar, com maior precisão, o que me interessa trazer à discussão. Além disso, estas duas fronteiras conduzem-me à letra.

Assim sendo, começarei tecendo algumas considerações sobre o surgimento da escrita. Em seguida, farei um levantamento do significado de algumas palavras relacionadas ao universo semântico do escrever, tais como as encontramos nos dicionários. Depois trarei as contribuições teóricas trazidas por Roland Barthes, Jacques Derrida e Jacques Lacan, com o intuito de finalizar este capítulo tendo estabelecido os operadores conceituais a partir dos quais sou interrogada pelo texto de Clarice Lispector, objeto principal de minha investigação, para o estudo das interconexões entre literatura e psicanálise.

O surgimento da escrita, na história da humanidade, provocou mudanças importantes. Apesar de ser um tema fascinante, fugiria do objetivo se me ativesse neste ponto, entretanto algumas considerações são importantes para o desenvolvimento posterior de meu raciocínio. Aqui, vou-me basear no estudo de Eric Havelock, que escreveu *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*¹¹. Embora sejam tecidas, neste livro, muitas considerações sobre aspectos relevantes da escrita, farei um recorte apenas das que são oportunas para este trabalho.

Eric Havelock observa que a invenção do alfabeto possibilitou a “resposta integral” a um problema, tanto que, ao longo dos milênios, nunca se precisou reinventá-lo:

O problema fora industriar um sistema de “moldes” (como os gregos apropriadamente os chamavam) nos tamanhos

¹¹ HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução Ordep Serra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

pequenos convenientes, com a máxima economia (até aí, façanha dos fenícios), e tais que, a despeito de seu número reduzido, quando vistos (ou, como dizemos, “lidos”) numa variedade sem fim de arranjos lineares, automaticamente acionam uma memória acústica de todo o discurso falado neles repertoriado¹².

De fato, verificamos que o alfabeto é um sistema muito econômico porque um número limitado de caracteres, a partir de suas regras combinatórias, permite uma infinidade de enunciados. Eric Havelock destaca, também, que é importante distinguir este ato inaugural de invenção e os métodos necessários para tornar efetivo seu potencial, comentando:

A fala iletrada favorecera o discurso descritivo da ação; a pós-letrada alterou o equilíbrio em favor da reflexão. A sintaxe do grego começou a adaptar-se a uma possibilidade crescente de enunciar proposições, em lugar de descrever eventos. Este foi o traço fundamental do legado do alfabeto à cultura pós-alfabética.¹³

É crucial salientar este aspecto. O acesso à escrita, tanto em termos culturais como pessoais, proporciona novas possibilidades subjetivas. A mera descrição de eventos, processo mais simples de um certo ponto de vista, cede lugar à *chance* de produção de novos enunciados, dilatando a capacidade de expressão das diversas *nuances* dos sentimentos humanos e, assim, a oportunidade de criação de novas metáforas se amplia, dando lugar a processos subjetivos mais complexos. É possível observar, também, como aqueles que têm acesso à escrita podem ter maior facilidade de expressão, embora ocorram exceções. A facilidade com que um determinado sujeito pode deslocar-se no campo da linguagem favorece uma maior flexibilidade psíquica, levando a ganhos e economia em seu funcionamento cotidiano, além de que o domínio da escrita potencializa estes efeitos.

¹² HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. op. cit., p. 14.

¹³ Id. , *ibid.*, p. 16.

Eric Havelock tece ainda duas considerações que são importantes para que se pense a operatividade do escrito numa função clínica. Ele diz que um discurso escrito se separa daquele que o pronunciou e que “[...] um sistema de escrita evoluído e bem sucedido é aquele que não pensa”¹⁴. É como se, através da escrita, a linguagem pudesse aceder a um nível de autonomia muito maior. Poder-se-á ver, ao ser trabalhado o conceito de “morte do autor”, como estas idéias convergem. Um sistema que “não pensa” propicia uma relação diferente do eu daquele que escreve com sua própria produção. Muitos são os escritores que testemunham esta questão e relatam como as frases ou o rumo de histórias ou personagens ganham autonomia, independente da vontade consciente de quem está escrevendo. Estes pontos, aqui levantados, também serão importantes para serem articulados com as contribuições de Jacques Lacan sobre o escrever e o escrito.

1.2 DOS USOS COMUNS

Vivemos num caldo linguageiro que faz com que partilhemos, de forma mais ou menos comum, o sentido das palavras. No entanto as incidências subjetivas particulares a cada um fazem com que o privilégio dado a um aspecto ou outro de uma certa palavra produza sentidos diversos, a depender de quem a emite e de quem a recebe. Qualquer ser humano está submetido a esta lei, mesmo que a ela se recuse, como se vê em alguns casos de psicose; ou que a subverta, como os artistas e certos pensadores. Ao mesmo tempo em que é a este sentido comum que estamos submetidos habitualmente, conhecê-los com maior detalhe e saber de suas extensões não constituem um mero dado de erudição ou conhecimento de uma língua. Estes fatos têm efeitos subjetivos importantes que podem ser observados, das mais diferentes formas, por um “bom leitor”.

¹⁴ HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. op. cit., p. 58.

No mundo contemporâneo, a partir de algumas teorias sobre a linguagem, podemos vir a saber que nenhum uso de uma palavra é ingênuo e qualquer escolha de um vocábulo e a forma como se o utiliza podem fornecer-nos muitas informações sobre aquele que a escolheu. No que diz respeito à letra, os escritores, mais do que ninguém, exploram estas potencialidades e os psicanalistas são com elas confrontados no seu ofício cotidiano.

Vou-me deter nos sentidos de algumas palavras, relacionadas ao campo semântico da escrita, porque eles foram explorados, teoricamente, por Roland Barthes, Jacques Derrida e Jacques Lacan e porque são também recorrentes em Clarice Lispector nos textos em que reflete sobre seu processo de criação literária. Aqui, tomarei como referência o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira¹⁵.

Com o intuito de melhor orientar a organização do texto e tentar suavizar este trecho um tanto árido, dividi a exposição destas palavras em três grupos. O primeiro grupo está relacionado à ação, o segundo ao resultado e o terceiro ao agente.

Em relação ao ato de escrever, há o registro das palavras: escrever, escrevinhar e escriturar. Observo que destacarei apenas as significações pertinentes ao presente trabalho.

O *escrever* é considerado como: 1) representar por meio da escrita; 2) redigir ou compor (obra literária, científica, etc.); 3) exprimir-se por escrito; 4) gravar, insculpir, inscrever; 5) descrever ou narrar por escrito; 6) dirigir carta ou bilhete; 7) exercer a profissão de escritor, ser escritor; 8) fazer riscos, rabiscos, garatujas; rabiscar, garatujar.

O *escrevinhar* é considerado como escrever coisas fúteis, de pouco valor, sem proveito, para encher o tempo, escrever mal ou rabiscar. Pode-se destacar que, nesta definição, já se pode perceber a introdução de uma consideração de valor.

¹⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Quanto a *escriturar* é: 1) registrar sistematicamente; 2) lavrar (documento autêntico); 3) contratar-se ou obrigar-se por meio de escritura.

Num segundo grupo, do resultado, registram-se *escrevedura*, *escrevinhadura*, *escrita*, *escrito* e *escritura*. A *escrevedura* é definida como uma escrita, uma composição de pouco ou nenhum mérito. A *escrevedura* seria o produto do ato de *escrevinhar*.

Em relação à *escrita*, há as seguintes especificações: 1) representação de palavras ou idéias por meio de sinais, escritura: escrita em caracteres alfabéticos, escrita ideográfica; 2) tipo de caracteres adotados em um determinado sistema de escrita; 3) grafia; 4) p. ext.: qualquer sistema mnemônico usado para registrar mensagens ou fixar a memória de acontecimentos; 5) ato de escrever; 6) maneira pessoal de escrever, escritura, letra, caligrafia.

Por esse levantamento, é possível verificar que, levando em consideração o uso comum, a palavra “escrita” abrange um leque amplo de sentidos, podendo inclusive ser usado como sinônimo de escritura, termo em relação ao qual me interessa estabelecer uma diferenciação:

- *Escrito*: 1) representado ou expresso por letras ou pela escrita; 2) redigido, composto; 3) papel com escrita; 4) pequena comunicação por escrito, bilhete; 5) documento, título, escritura; 6) tudo que está expresso por sinais gráficos, em papel ou noutro veículo apropriado; 7) composição literária ou científica.

- *Escritura*: 1) documento autêntico de um contrato, feito por oficial público; 2) escrita; 3) a Bíblia.

Desde este momento, considero oportuno destacar como os termos *escriturar* e *escritura*, mesmo para o senso tido como comum, remetem à idéia de uma lei, um tornar público, algo que perspassa pela ordem de um pacto ou um contrato que deve necessariamente

ser remetido a um terceiro elemento; introduzindo, portanto, um elemento de importância a ser considerado.

No terceiro grupo, em relação ao ser que escreve, encontramos: escrevedor, escrevente, escrevinhadeiro, escrevinhador, escriba e escritor. Pelos elementos trazidos anteriormente, já se insinuavam alguns critérios de valor quanto à diferenciação destas palavras, mas estes critérios parecem ficar mais evidentes neste grupo.

O *escrevedor* é aquele que escreve ou escrevinhador. O *escrevente* é a pessoa que copia o que outrem escreve ou dita, escriturário ou copista¹⁶. O *escrevinhadeiro* é sumariamente remetido ao *escrevinhador*, que é o escritor sem ou de muito pouco merecimento, escriba, rabiscador, borrador.

O *escriba* interessa de forma particular pois, num certo momento, Clarice Lispector se define como uma escriba¹⁷. Significa: 1) doutor da lei, entre os judeus; 2) oficial das antigas chancelarias ou secretarias; 3) aquele que exercia a profissão de copiar manuscritos, muitas vezes mediante ditado, copista.

Por fim, o *escritor*: autor de composições literárias ou científicas.

Devem ser destacadas, ainda, dois aspectos. No *Dictionnaire de la Langue Française Petit Robert*, há um termo, aparentemente sem equivalente em português, que é utilizado por Roland Barthes. Trata-se do *scripteur*, aquele que escreve ou aquele que escreveu um texto manuscrito¹⁸.

Para arrematar este trecho, acrescento um esclarecimento fornecido por Maria José Campos Rocha¹⁹, estudiosa de latim e grego. Em latim, há uma forma verbal, que se

¹⁶ Lembrem-se desta definição quando forem retomadas as colocações de Roland Barthes.

¹⁷ Este ponto será retomado e desenvolvido no capítulo final.

¹⁸ *No original: celui qui écrit // celui qui a écrit un texte manuscrit. (DICTIONNAIRE de la langue Française: Petit Robert. Paris: Dictionnaires LE ROBERT, 1989. p. 1782).*

¹⁹ Comunicação pessoal

chama participípio do futuro ativo, marcado pelos sufixos *-urus*, *-ura*, *-urum*. O participípio do futuro ativo do verbo latino *scribere* (escrever) é *scripturus*, *scriptura* e *scripturum*, cujo sentido é “o que há de escrever”, “para escrever”. Esta forma verbal latina foi recategorizada, na língua portuguesa, no substantivo escritura. É digno de nota que, tal como o participípio do futuro ativo funciona no latim, parece haver algo que se impõe da ordem de um imperativo mais além da vontade ou do simples querer de uma pessoa particular. Esta é uma *nuance* do termo escritura, crucial para a minha delimitação conceitual.

1.3 ROLAND BARTHES

A produção textual de Roland Barthes é enorme, publicada em diversos livros, em ordem não cronológica. Com o intuito de manter a coerência do tratamento dado neste trabalho aos diversos textos, faço o levantamento dos aspectos concernentes ao meu objeto de estudo, observando a data de publicação na França.

Com o objetivo de tentar refazer alguns passos do pensamento de Roland Barthes divido suas colocações sobre a escritura e as que são feitas sobre o escritor, embora se possa ver que esta divisão é arbitrária, feita com o intuito de melhor delimitar estes operadores. Esses desenvolvimentos são, contudo, de certa forma, indissociáveis e se dão de forma paralela ou conseqüente.

O grau zero da escritura é o livro de estréia de Roland Barthes, tendo sido publicado na França em 1953 e considerado o ponto de partida de seu projeto crítico. Pela pesquisa realizada, parece-me que Roland Barthes foi o primeiro, entre os pensadores aqui trabalhados, a utilizar o termo *escritura*. Para ele: “A escritura portanto é, essencialmente, a

moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a natureza de sua linguagem”²⁰.

Este aspecto merece ser destacado pois, como acentua Leyla Perrone-Moisés, “[...]a escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina”²¹. Este elemento de articulação com o social é de crucial importância para a abordagem da questão do *sinthoma*, pois faz parte constitutiva do *sinthoma* estabelecer um laço social. Além disso, escritores que sejam contemporâneos e partilhem da mesma história e contexto cultural podem ter escrituras bastante diferentes.

Roland Barthes considera que há algo estranho à linguagem no fundo da escritura e que ela se torna uma espécie de assinatura, estabelecendo, então, uma diferença entre a linguagem e a escritura. Considerando a crise da representação que afetou o pensamento ocidental, Roland Barthes ressalta que a escritura, tal como a concebe, só se torna possível a partir de uma determinada época e obedecendo a certas condições:

A escritura só aparece no momento em que a língua, constituída nacionalmente, torna-se uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido, sem se interrogar mais acerca das origens ou das justificações desse tabu.²²

Considera esta escritura uma *escritura artesanal*, tomando como seu fundador Gustave Flaubert. Além desta, propõe o surgimento de uma *escritura neutra*, de aparecimento tardio, cuja possibilidade de invenção só se produz bem depois do realismo e que ficaria evidente em alguns escritores, como por exemplo, Albert Camus. Roland Barthes fala, também, sobre uma *escritura branca*, “[...] liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada

²⁰ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução Anne Arnichard e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971, p. 24.

²¹ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Editora Ática, 1978, p.35-6.

²² BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. op. cit., p. 68.

da linguagem”²³. Roland Barthes ainda considera que *O Estrangeiro*, de Albert Camus, inaugura uma fala transparente e “[...] realiza o estilo da ausência que é quase uma ausência ideal de estilo”²⁴.

Destaco que, ao estabelecer essas diferenciações, Roland Barthes distingue, ao nomear os diferentes tipos de escritura, as diversas formas de relação com a linguagem e com o escrito que podem ser sustentadas.

Roland Barthes vai articulando suas proposições sobre a *escritura*, pensando sua relação com a língua e o momento histórico de sua produção, o que está muito evidente no trecho reproduzido a seguir:

Se a escritura de Flaubert contém uma Lei, se a de Mallarmé postula um silêncio, se outras, as de Proust, de Céline, de Queneau, de Prévert, cada qual à sua maneira, se baseiam na existência de uma natureza social, se todas essas escrituras implicam uma opacidade da forma, supõem uma problemática da linguagem e da sociedade, estabelecendo a fala como um objeto que deve ser tratado por um artesão, um mágico ou um scripteur, mas não por um intelectual, a escritura neutra reencontra a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade. Mas, desta vez, o instrumento formal não está mais a serviço de uma ideologia triunfante; ele é o modo de uma situação nova do escritor, é a maneira de existir de um silêncio.²⁵

Esses passos vão permitir que Roland Barthes proponha seu *grau zero da escritura*, como se pode ler na introdução deste livro:

Partindo de um nada onde o pensamento parecia alçar-se sobre o cenário das palavras, a escritura atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um assassinio, ela atinge hoje um último avatar, a ausência: nas escrituras neutras, aqui chamadas de ‘o grau zero da

²³ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. op. cit., p. 91.

²⁴ Id., ibid, p. 92.

²⁵ Id.,ibid., p. 92.

escritura'. [...]. Como se a Literatura [...] só encontrasse pureza na ausência de qualquer signo, propondo enfim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura.²⁶

Em 1968, no artigo “A morte do autor”, originalmente publicado na revista *Manteia*, texto que retomarei com detalhes no próximo capítulo, Roland Barthes faz a seguinte colocação:

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para aonde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade a começar precisamente pela do corpo que escreve. (...) A voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.²⁷

Da leitura desse parágrafo, fica evidente que, para Roland Barthes, há um momento em que se pode falar de escritura num sentido mais delimitado e que esta se distingue tanto do escrito como da linguagem.

O artigo “Escritores, intelectuais, professores” é publicado em *Tel Quel*, em 1971. Nele, a escritura é situada como começando no ponto em que a fala se torna impossível. Com esta colocação, fica marcada uma diferença entre escrito e fala, evidenciando-se domínios distintos, que podem ser regidos por leis diferentes.

Em 1972, aparece o artigo “Jovens Investigadores”, publicado em *Communications*. Questiono-me se neste artigo não surgem inflexões importantes no pensamento de Roland Barthes. Ele se detém no conceito de interdisciplinaridade, para propor que esta prática não deveria consistir no confronto de disciplinas já constituídas mas, sim, no

²⁶ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. op. cit., p. 14.

²⁷ BARTHES, Roland. A morte do autor in *O rumor da língua*. op. cit. P. 49. É importante observar que, nesta edição portuguesa, o termo original *écriture* foi traduzido como *escrita*.

trabalho com um objeto novo que não pertenceria a ninguém, o qual ele sugere que seja o *Texto*. Antes de escrever sobre o que considera como Texto, diz:

Uma das tarefas imediatas, evidentes, da jovem investigação, consiste em proceder a esses levantamentos de escritura, em detectar o que pode haver de Texto em Diderot, em Chateaubriand, em Flaubert, em Gide: é o que fazem muitos dos autores aqui reunidos; como diz um deles, falando implicitamente em nome de vários dos seus camaradas: ‘Talvez nosso trabalho apenas consista em identificar fímbrias de escritura colhidas numa fala de que o Pai se mantém como fiador’. Não é possível definir o que, na obra antiga, é Literatura, e o que é Texto. [...] Mostrar o caráter ilimitado de uma obra é fazer dela um texto.²⁸

Nessa perspectiva, Roland Barthes traz a proposta de um novo conceito, o Texto, que ele distingue da Literatura. O Texto seria algo que escorrega a qualquer tipologia cultural e existiria onde

[...] uma atividade de significância é encenada segundo regras de combinação, de transformação e de deslocamento. [...] Enfim, o Texto é antes de tudo (ou depois de tudo) essa longa operação através da qual um autor (um sujeito enunciador) descobre (ou faz descobrir ao leitor) a *intelectualidade* da sua fala e consegue substituir o *eu falo* pelo *a coisa fala*.²⁹

Hoje em dia, fala-se, muito corriqueiramente, que se vai ler ou estudar um texto e, por isto, é importante manter em mente a concepção inovadora que Roland Barthes agrega a este termo. O Texto marca uma outra posição para aquele que escreve e também instiga novos ângulos para as diferentes disciplinas que podem dedicar-se ao mesmo objeto.

²⁸ ROLAND, Barthes. Jovens Investigadores in *O rumor da língua*. op. cit., p. 82-83.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 83

Neste mesmo ano de 1972, aparece “O regresso do poeticista” em “La Quinzaine littéraire”, onde Roland Barthes diz:

Ora as desviâncias (em relação a um código, a uma gramática, a uma norma) são sempre manifestações da escritura: é onde a regra se transgride que aparece a escritura como excesso, por se ocupar de uma linguagem que não estava prevista.³⁰

Mais uma vez, Roland Barthes precisa o que pensa sobre escritura e fornece elementos para identificá-la, mostrando que, para ele, trata-se, de fato, de um conceito que tem particularidades.

No ano de 1978, Roland Barthes profere uma conferência no Colégio de França, intitulada “Durante muito tempo deitei-me cedo”. Aí, a escritura é vista como a atividade que trabalha as impossibilidades da língua em proveito do discurso.

Roland Barthes trouxe ricas contribuições a respeito das diferenciações entre escritores e escreventes, a seguir analisadas.

Roland Barthes publica, em 1960, em *Arguments*, o artigo “Escritores e escreventes”. Para ele, o escrevente exerce uma atividade com a escritura e utiliza a língua como um mero instrumento. Já o escritor cumpre uma função, trabalha a língua; é aquele que leva em consideração as normas técnicas (de composição, de gênero, de escrita) e as normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). Segundo Roland Barthes, “[...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*”³¹. Para o escritor, escrever transforma-se num verbo intransitivo.

³⁰ ROLAND, Barthes. O regresso do poeticista. In *Rumor da língua*. op. cit, p. 158-159.

³¹ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In *Ensaio Críticos*. Tradução Antonio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 207.

Em contraposição, o escrevente, categoria na qual ele propõe que os intelectuais sejam incluídos, é um homem “transitivo”, escreve porque tem uma finalidade, quer seja ela testemunhar, explicar, expor. A fala, para o escrevente, suporta um fazer, mas não constitui este fazer; ele não exerce um trabalho essencial sobre a fala ou a língua. Eu me arriscaria a dizer, seguindo Roland Barthes, que o escrevente (e este fenômeno pode observar-se na fala de muitas pessoas) fala ou escreve sem saber dos efeitos operativos da língua que o constitui e da linguagem, das quais ele é o efeito. Por isto, acredito, Roland Barthes considera o projeto de comunicação do escrevente “ingênuo” e pergunta: “[...] que escrevente suportaria que se psicanalizasse a sua escrita?”³².

E afirma sobre o escritor:

Para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um compromisso falhado, como um olhar de Moisés sobre a Terra Prometida do real (é a responsabilidade de Kafka, por exemplo).³³

Em 1966, no texto “Crítica e Verdade”, Roland Barthes observa: “É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade, não sua instrumentalidade ou sua beleza”³⁴.

Numa entrevista ao *L'Express*, em 31 de maio de 1970³⁵, Roland Barthes ressalta que, para o escritor, a linguagem se constitui como um lugar dialético, onde sua própria subjetividade emerge e se desfaz.

³² BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In *Ensaio Críticos*. op. cit. p. 211.

³³ Id., *ibid.*, p. 209.

³⁴ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.p. 210.

³⁵ BARTHES Roland. *L'Express vai mais longe com...Roland Barthes*. In *O grão da voz*. Tradução Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

Algumas dessas distinções operacionalizadas por Roland Barthes serão mantidas por Jacques Lacan, como será retomado mais adiante.

1.4 JACQUES DERRIDA

Os livros de Jacques Derrida que concernem ao meu trabalho são *Gramatologia* e *A escritura e a diferença*. Ambos foram lançados na França no mesmo ano, 1967. Não encontrei informações quanto à seqüência de publicação e como tanto Elisabeth Roudinesco como Christopher Johnson³⁶ fazem referência basicamente à *Gramatologia*, começarei por este livro.

Em *Gramatologia*, Jacques Derrida propõe que seja trabalhada a ciência da escritura - a gramatologia, destacando que esta seria o tratado das letras. Faz críticas ao domínio da escritura fonética e do logocentrismo no trabalho com estes conceitos. Considera que o logocentrismo é “[...] solidário com a determinação do ser do ente como presença”³⁷ e propõe que a época do *logos* rebaixa a escritura, idéias que serão centrais para o desenvolvimento de seu pensamento, como mostra Christopher Johnson.

Jacques Derrida propõe a idéia de que, no pensamento ocidental, haveria um rebaixamento da escrita, como algo secundário à fala, destacando que a própria fala já é uma escritura porque “não há signo lingüístico antes da escritura”³⁸. Trabalha algumas *nuances* da noção de escritura, retomando o *Fedro* de Platão e discutindo elementos da escritura fonética,

³⁶ JOHNSON, Christopher. *Derrida: a cena da escritura*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

³⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia* Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 15.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 17.

e apresenta seu conceito de *arquiescritura*, que seria “[...] aquilo que não se pode deixar reduzir à forma da *presença*”³⁹ e que age também nas expressões não-gráficas.

Vou destacando, então, por ordem de aparecimento no texto, os momentos em que este filósofo aborda os temas relacionados às questões desenvolvidas nesta dissertação, visto não ser meu propósito estudar de forma mais ampla as suas idéias.

Jacques Derrida cria um neologismo *différance* (“diferência”), em relação ao qual Christopher Johnson nos esclarece:

Este neologismo é derivado do verbo francês *différer*, que significa retardar, adiar, protelar. A substantivação do verbo por Derrida poderia ser traduzida por algo como ‘adiamento’ em português, mas com isto perde-se todo um complexo de associações peculiar ao original francês. O sufixo *ance*, que, em francês, é mais precisamente uma substantivação do presente contínuo (*différant*, adiando), conota um sentido de extensão temporal impossível de traduzir para o português.⁴⁰

Esta colocação me traz uma associação com o conceito de Sigmund Freud *Nachträglich/ Nachträglichkeit*, cuja tradução é proposta como *a posteriori* e sobre o qual o *Dicionário de Psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, diz:

Palavra introduzida por Sigmund Freud, em 1896, para designar um processo de reorganização ou reinscrição pelo qual os acontecimentos traumáticos adquirem significação para o sujeito apenas num a posteriori, isto é, num contexto histórico e subjetivo posterior, que lhes confere uma nova significação. No Brasil também se usa ‘só-depois’. Este termo resume o conjunto da concepção freudiana da temporalidade, segundo a qual o sujeito constitui o seu passado, reconstruindo-o em função de um futuro ou de um projeto.⁴¹

³⁹ Id., *ibid.*, p. 69.

⁴⁰ JOHNSON, Christopher. *Derrida: a cena da escritura*, op. cit., p. 38.

⁴¹ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 32.

Seguindo com seu texto, Jacques Derrida coloca o que talvez seja sua primeira delimitação do termo *escritura*:

Se ‘escritura’ significa inscrição e primeiramente instituição durável de um signo (e este é o único núcleo irreduzível do conceito de escritura), a escritura em geral abrange todo o campo dos signos lingüísticos.⁴²

Ver-se-á, no final deste capítulo, como há uma divergência entre o pensamento filosófico de Jacques Derrida e o pensamento psicanalítico de Jacques Lacan, pois, para este, não é possível sustentar a idéia da escritura como inscrição. Ao utilizar o termo inscrição, ambos os autores estão-se referindo à noção freudiana de inscrição psíquica, portanto remetendo ao campo da representação. Embora seja evidente que estes autores enfoquem perspectivas diferentes (um aborda o ponto de vista da cultura, enquanto o outro se centra no aspecto psíquico), parece-me de grande importância destacar esta divergência.

Nesta mesma página de seu livro (na edição em português), Jacques Derrida propõe o grafema como sendo o puro significante.

Dando continuidade a seu texto, Jacques Derrida traz o conceito de *traço*, considerado central em seu pensamento. Christopher Johnson é bastante sintético sobre este conceito e parece-me fiel ao pensamento deste filósofo, portanto vou citá-lo, por uma questão econômica:

Mas, novamente, Derrida tem um entendimento dinâmico de traço, isto é, o traço é tanto movimento como substância, tanto protensão em direção a um futuro como retenção de um passado. Derrida insiste repetidas vezes que o traço é nada, ele não é, propriamente falando, uma entidade ou uma

⁴² DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. op.cit.p. 54.

substância. [...] O traço é simultânea e inseparavelmente inscrição e intervalo, resíduo e diferença.⁴³

Dessa observação, deve-se destacar que, mesmo em anos posteriores, quando Jacques Derrida acentuará o trabalho com o traço, este não deixa de ser inscrição.

Sobre o termo rastro, que alguns entendem, simplificada, como sinônimo ou muito próximo a traço, Jacques Derrida observa: “A palavra *rastro* deve fazer por si mesma referência a um certo número de discursos contemporâneos com cuja força entendemos contar”⁴⁴.

Perguntando-se o que é a escritura, onde e quando ela começa, Jacques Derrida chega ao conceito de *arquiescritura*, que seria o modelo da inscrição mais fundamental, um processo de codificação preliminar violento, sem o qual a diferença não pode existir. A *arquiescritura* seria a própria condição da escritura e da linguagem. Este desenvolvimento vai permitir a Jacques Derrida falar de “encobrimento e apagamento” de nomes próprios, que depois ele irá articular com a questão da memória e do arquivo, conceitos importantes em sua obra mas que não concerne ao objeto de estudo deste trabalho⁴⁵.

Em relação ao livro *A escritura e a diferença*, destacarei apenas duas citações de Jacques Derrida:

Os conceitos de arquitraço e de diferença: porque razão não são nem freudianos nem heideggerianos.⁴⁶
A escritura é impensável sem o recalque.⁴⁷

⁴³ JOHNSON, Christopher. *Derrida: a cena da escritura*, op. cit., p. 38-39.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. op. cit., p. 86.

⁴⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 181.

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 221.

Este é outro ponto importante de ser destacado por mostrar as diferenças entre os autores estudados pois, para a psicanálise, na perspectiva lacaniana, a escritura vai-se processar exatamente onde o recalque não é o mecanismo vigente, estando, portanto, fora do domínio da representação psíquica tal como possibilitada pelo recalque e não se constituindo como uma inscrição, no sentido freudiano que Jacques Derrida parece abordar.

Além disto, em 2001, Jacques Derrida faz a seguinte afirmação:

Desde a Gramatologia, a elaboração de um novo conceito de traço devia se estender a todo o campo do vivo, ou melhor da relação vida/ morte, para além dos limites antropológicos da linguagem “falada” (ou “escrita” no sentido corrente), para além do fonocentrismo ou do logocentrismo que se fiam sempre num limite simples e oposicional entre o Homem e o Animal. Eu apontava então que os “conceitos de escritura, de traço, de grama ou de grafema” excediam a oposição “humano/ não humano.”⁴⁸

Este esclarecimento sobre seu conceito de traço é interessante por mostrar que, de fato, Jacques Derrida trabalha esta noção de um ponto de vista bastante distinto e reforça o quanto é importante diferenciar o uso dos mesmos termos nas diferentes obras. Além do mais, chama a atenção a equivalência que Jacques Derrida parece fazer, neste momento, entre escritura, traço e grafema. Ele passa do humano ao não-humano como se não houvesse a linguagem duplamente articulada, que os distingue, e parece não levar em consideração o fato de que o não-humano (seja animal ou máquina) não metaforiza.

Cabe ainda destacar que chama a atenção dos leitores vindos da psicanálise que Jacques Derrida desenvolve seu pensamento pautado em noções freudianas sem, no entanto, se referir aos textos da Metapsicologia, fundamentais para uma boa compreensão do

⁴⁸ DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 81.

pensamento freudiano. Jacques Derrida responde a Elisabeth Roudinesco⁴⁹ que considera a metapsicologia defasada mas esta é uma afirmação problemática e que pode gerar muitas polêmicas porque os psicanalistas dificilmente concordarão com esta assertiva.

1.5 JACQUES LACAN

A obra de Jacques Lacan é muito grande e abrange um período que vai de 1926 ao final da década de 70. Do punho do próprio Jacques Lacan, existem apenas os *Escritos*, publicados em 1966, conforme já referido. Seu ensino teve uma transmissão basicamente oral. Foram feitas transcrições de seus seminários e alguns estão editados, com textos estabelecidos por seu genro, Jacques-Alain Miller, e outros circulam em edições inéditas.

Diante de sua vasta produção, vou-me deter apenas nos aspectos de maior relevância para este momento.

A tese de Doutorado de Jacques Lacan, apresentada na Faculdade de Medicina de Paris, é de 1932 e chama-se *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*⁵⁰. Nela, Jacques Lacan faz um estudo minucioso do caso Aimée. Este caso refere-se a uma pessoa que escrevia o que ela pretendia que fossem romances, tentava publicá-los, teve problemas com editores, foi presa, enfim, uma longa história. Interessa-me destacar, aqui, a relação de Aimée com a escrita e o não reconhecimento de seus escritos como literatura; neles, pode-se observar a presença de seu delírio de uma forma particular.

⁴⁹Id., *ibid.*, p. 209-210.

⁵⁰ LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Tradução Aluisio Menezes, Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.

No texto “Formulações sobre a causalidade psíquica”⁵¹, de 1946, Jacques Lacan adverte que toda loucura é vivida no registro do sentido, seguindo os passos de Sigmund Freud e contrariando as teorias psiquiátricas predominantes (particularmente a psiquiatria biológica e o cognitivismo), que se impõem com maior força. Considera que o ser do homem não pode ser entendido sem a loucura, fazendo a ressalva de que “não fica louco quem quer”, como também não é qualquer um que pode chegar a atingir os riscos que estão envolvidos na loucura.

Em seu Seminário desenvolvido nos anos de 1953 e 1954, chamado *Os escritos técnicos de Freud*⁵², Jacques Lacan observa sobre a neurose infantil do Homem dos Lobos, caso clínico clássico de Sigmund Freud:

Desempenha o mesmo papel que uma Psicanálise, a saber, realiza a reintegração do passado, e coloca em função no jogo dos símbolos a própria *Prägung*, que ali só é atingida no limite, por um jogo retroativo, *nachträglich*, escreve Freud⁵³.

Nesse seminário, Jacques Lacan faz referência à holófrase⁵⁴ como um fenômeno lingüístico que se apresenta no sujeito em estados limite. Em 1955/56, ao dedicar um seminário às psicoses, Jacques Lacan voltará a falar das holófrases, mas, por questões de economia e estratégia, não vou deter-me em suas colocações a este respeito.

Em *O Eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*⁵⁵, seminário seguinte (1954/1955), Jacques Lacan comenta o fato de não haver uma doutrina sobre a psicose. Este

⁵¹ LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica In *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

⁵² LACAN, Jacques. *Os escritos técnicos de Freud*. Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 221. (OBS: o termo *Prägung*, utilizado por Freud pode ser traduzido por *cunhagem*, remete a um evento traumático constitutivo para o sujeito)

⁵⁴ Jacques Lacan destaca que as holófrases são frases e expressões que não são decomponíveis e remetem a uma situação tomada em seu conjunto. Trata-se de algo em que o que é do registro da composição simbólica é definido no limite. (*id.*, *ibid.* p. 257.)

⁵⁵ LACAN, Jacques. *O Eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*. Tradução Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ponto é crucial porque, em relação à clínica cotidiana, existe o que pode ser chamado uma “direção do tratamento”, que serve de parâmetro ao psicanalista em seu ofício. Jacques Lacan convocou os analistas a não recuarem diante da psicose, fornecendo pontos fundamentais para se trabalhar com este tipo de subjetividade, mas, ainda hoje, não se pode dizer que exista um parâmetro equivalente para este tipo de clínica e todos que trabalham com a psicose precisam pensar sobre isto. Neste seminário, ele observa que o sujeito do inconsciente não pode ser representado em nenhum lugar e propõe que se faça uma demarcação muito nítida entre *memória* e *rememoração*. Jacques Lacan mostra que Sigmund Freud deixou muito claro que, tratando-se do ser humano, deve-se falar de rememoração e não de memória porque a rememoração está ligada à história. Observa, ainda, que a cibernética é uma ciência da sintaxe e que esta viria antes da semântica.

Do seminário *As psicoses*⁵⁶, interessa-me destacar apenas um ponto, neste momento. Nele, Jacques Lacan fala sobre a importância para a constituição do inconsciente dos *pontos de basta*, conceito que ele traz para a psicanálise, com o intuito de designar os elementos que possibilitam a amarração da cadeia inconsciente, tal como numa rede de pesca, e diz: “É o ponto de convergência que permite situar retroativamente e prospectivamente tudo o que se passa nesse discurso”⁵⁷.

Em “Situação da Psicanálise em 1956”, Jacques Lacan escreve:

Pode-se fazer álgebra sem saber escrever? Do mesmo modo, não se pode tratar do mínimo efeito significativo, nem tampouco enfrentá-lo, sem pelo menos desconfiar do que está implicado num fato de escrita.⁵⁸

Acrescentando em seguida:

⁵⁶ LACAN, Jacques. *As psicoses*. Seminário 3. Tradução Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 302-303.

⁵⁸ LACAN, Jacques. Situação da Psicanálise em 1956 In *Escritos*, op. cit . p. 472.

Isso mereceria até que se fizesse convergir o foco de luz para as fontes com que nos esclarecemos aqui, incitando os lingüistas a riscarem de seus trabalhos a locução ilusória que, aliás pleonasticamente, leva a falar numa escrita ‘ideográfica’. Uma escrita, como o próprio sonho, pode ser figurativa, mas como a linguagem, é sempre articulada simbolicamente, ou seja, exatamente como a linguagem fonemática e, a rigor, fonética, porquanto é lida.⁵⁹

No texto “A psicanálise e seu ensino”⁶⁰, de 1957, Jacques Lacan considera que um sintoma⁶¹ pode ser lido pelo fato de já estar inscrito num processo de escrita e que aquilo que está em jogo aí é a concordância do sujeito com o verbo.

Desse mesmo ano, há um texto de grande importância para este trabalho: “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, porque nele Jacques Lacan situa o que propõe como escrito e como letra. Este texto foi redigido por Jacques Lacan, consta nos *Escritos* e começa com esta observação:

O escrito distingue-se, com efeito, por uma prevalência do texto, no sentido que veremos ser assumido aqui por este fator do discurso – o que permite a concisão que, a meu ver, não deve deixar ao leitor outra saída senão a entrada nele, que prefiro difícil. Este, pois, não será um escrito, como o entendo.⁶²

Neste texto, Jacques Lacan, seguindo sua releitura de Sigmund Freud, propõe que a letra e o texto, conseqüentemente, devem ser tomados ao pé da letra. Designa a *letra* como “[...] o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”⁶³ e diz que ela “[...] é a estrutura essencialmente localizada do significante”⁶⁴. Volta a falar sobre os pontos de basta, dizendo que eles são necessários para “[...] explicar a dominância da letra

⁵⁹ LACAN, Jacques. Situação da Psicanálise em 1956 In *Escritos*, op. cit. p. 473.

⁶⁰ LACAN, Jacques. A psicanálise e seu ensino In *Escritos*, op. cit.

⁶¹ Jacques Lacan refere-se aí ao sintoma neurótico, enquanto formação do inconsciente, tal como Sigmund Freud estabeleceu, bastante diferente do *sinthoma*, que ele virá a articular anos depois.

⁶² LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud In *Escritos*. op. cit, p. 496.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 498.

⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 505.

na transformação dramática que o diálogo pode operar no sujeito”⁶⁵. Pode-se ler, também, que Jacques Lacan opera uma distinção entre escrito, linguagem, fala e letra. Em seguida, observa:

Freud encontra meios de se orientar nessa escrita, por certos empregos do significante que se apagaram na nossa, como o emprego do determinativo, acrescentando o expoente de uma figura categórica à figuração literal de um termo verbal, mas para melhor nos remeter ao fato de que estamos numa escrita em que até o pretense ‘ideograma’ é uma letra.⁶⁶

E faz uma colocação muito importante:

Esse jogo significante da metonímia e da metáfora, incluindo sua ponta ativa que fixa meu desejo numa recusa do significante ou numa falta do ser e ata minha sorte à questão do meu destino, esse jogo é jogado, até que a partida seja suspensa, em seu inexorável requinte, ali onde não estou, porque ali não posso me situar. [...] Isto é, poucas foram as palavras com que, por um momento, desconcertei meus ouvintes: penso onde não sou, logo sou onde não penso. [...] O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou juguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar.⁶⁷

Como visto anteriormente, Havelock Eric considera bem-sucedido o sistema de escrita que não pensa. O pensamento de Jacques Lacan, como expresso na citação anterior, caminha no mesmo sentido. O pensamento, que estaria do lado da instância psíquica do eu, exclui o ser, e a escrita seria um artifício através do qual é possível abordar o elemento, que para Jacques Lacan é o Real, que está fora do campo da representação e do inconsciente. Esta abordagem permite novas perspectivas para se pensar a situação do homem e abre espaço para uma possibilidade de teorização que contempla, de forma mais satisfatória, o funcionamento

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 506.

⁶⁶ LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud *In Escritos*. op. cit, p. 514.

⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 521.

do ser humano, particularmente no que se refere a situações clínicas mais graves, como a psicose, e alguns fenômenos que se vêm apresentando, na cultura e em comportamentos, na contemporaneidade.

Também de 1957 é o texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”⁶⁸. Nele, Jacques Lacan propõe que as alucinações (produções de um mecanismo psicótico) sejam tomadas como um texto e chama a atenção para os fenômenos de código e os fenômenos de mensagem existentes neste tipo de transtorno. Sobre os neologismos, freqüentes e fundamentais na psicose, ele sugere que sejam pensados como novas palavras compostas segundo as regras da língua do paciente. Como na psicose encontram-se muitos distúrbios da linguagem, observáveis no uso da língua, mas particularmente no escrito, em casos graves, fica-se diante de uma língua muito difícil de ser entendida e, às vezes, incompreensível. Jacques Lacan chama a atenção para as alucinações (que, muito resumidamente, são palavras que se impõem ao sujeito), pois elas podem indicar as formas e os empregos que constituem o neocódigo utilizado.

No texto “A juventude de Gide ou a letra e o desejo”, de 1968, Jacques Lacan comenta:

O que o livro em exame mostra brilhantemente é que uma investigação, na medida em que observa esse princípio, pela simples honestidade de adequação ao modo como um material literário deve ser lido, encontra na ordenação de sua própria narrativa a própria estrutura do sujeito que a psicanálise designa.⁶⁹

Através desse comentário, vê-se como Jacques Lacan aproxima a forma de trabalhar um texto literário da forma através da qual o analista deve ‘ler’ a fala de seu analisante.

⁶⁸ LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose In *Escritos*, op. cit.

⁶⁹ LACAN, Jacques. A juventude de Gide ou a letra e o desejo In *Escritos*. op. cit., p. 758.

No Seminário *A ética da psicanálise*⁷⁰, proferido nos anos de 1959 e 1960, Jacques Lacan fala da *Prägung*, conceito equivalente para ele à impressão, para dizer que não é desta que se trata em relação ao que constitui signo, sendo da ordem da escrita.

Em *A angústia*⁷¹, dos anos 1962/63, Jacques Lacan enfatiza o aspecto fugidio da realidade e ressalta a importância da literatura para a psicanálise porque, nela, torna-se possível ver os mesmos elementos de modo mais estável, em função de se apresentarem de forma mais articulada. Sobre o traço, argumenta:

[...] do que se trata é não do apagamento do traço mas o retorno do significante ao estado de traços. [...] Isso é o que aparece com a intervenção do real. O real, reenviando o sujeito ao traço, ao mesmo tempo também abole o sujeito, pois não há sujeito a não ser pelo significante, a não ser por essa passagem ao significante, um significante é o que representa um sujeito para outro significante.

Fica evidente que Jacques Lacan, no início da década de 60, já trabalhava o conceito de traço, distinguindo-o tanto da letra como do significante.

Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise foi o seminário proferido nos anos 1964/1965 mas, em 1973, Jacques Lacan acrescenta um posfácio, no qual situa o escrito de James Joyce como *um escrito não a ler*, dizendo que James Joyce “[...] introduz, pois a fazer da palavra treta para além das línguas, ele só se traduz a penas, por ser por toda parte igualmente pouco a ler”⁷².

Em *De um discurso que não seria do semblante*, anos 1971/72, também não publicado oficialmente, Jacques Lacan vai dizer que só se pode colocar a questão lógica a partir do escrito. Ressalta que o efeito da escrita deve permanecer ligado à escrita, destacando

⁷⁰ LACAN, Jacques. *A ética da psicanálise*. Livro 7. Tradução Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

⁷¹ LACAN, Jacques. *Seminário A angústia*. Paris, 1962/63. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁷² LACAN, Jacques. *Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise*. Livro 11. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. p. 190.

sua diferença em relação à fala. Salienta bastante que algo falado é muito diferente e tem uma importância diferente de algo escrito. E afirma, com ênfase, que a escrita jamais é uma simples inscrição, dizendo: “A escrita [...] não é senão alguma coisa que se articula como osso do qual a linguagem seria a carne”⁷³.

No seminário *Mais, ainda*⁷⁴ (anos 1972/73), observa, mais uma vez, que o significante não pode limitar-se de forma alguma, ao suporte fonemático, fala sobre como se deve situar a função de um escrito no discurso analítico, e mostra que a gramática é aquilo que da linguagem só se revela por escrito, considerando o escrito como um outro modo de efeito da linguagem. Estes elementos virão a ser retomados no ano seguinte, no seminário *Os não-tolos-erram* (anos 1973/74), quando dirá que o escrito está numa outra dimensão em relação ao dizer. Jacques Lacan vai situar o escrito como lugar de borda do Real⁷⁵ e que sua função seria fazer esta borda.

Em alguns seminários anteriores, Jacques Lacan começa a trabalhar com a topologia e os nós borromeanos, indicando que eles seriam a forma de *mostração* possível para pensar a organização subjetiva de um sujeito. Estes nós só podem ser trabalhados se desenhados e portanto, escritos. Em 1974/75, ministrou o seminário RSI. Nele, Jacques Lacan, ao falar de *escritura*, diz:

(...) o sujeito é causado por um objeto que só é notável por uma escritura, e é assim que um passo é dado na teoria. O irreduzível disto, que não é efeito da linguagem, pois o efeito da linguagem é o patema, é a paixão do corpo.⁷⁶

⁷³ LACAN, Jacques. *De um discurso que não seria do semblante*. Paris, 1971/72. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁷⁴ LACAN, Jacques. *Mais, ainda*. Livro 20. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

⁷⁵ É importante destacar que o Real para Jacques Lacan é o impossível, o não representável.

⁷⁶ LACAN, Jacques. *Seminário RSI*. Paris, 1974/75. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

Nos anos 1975/76, Jacques Lacan dará um seminário intitulado “O sinthoma”. Ele faz questão de chamar atenção para a grafia da palavra, que ele retira do francês antigo, marcando a diferença em relação ao sintoma, que é considerado uma formação do inconsciente. O sinthoma seria uma função psíquica de suplência que liga o Imaginário ao Real. A arte de James Joyce, que é trabalhada neste seminário, teria exercido esta função de sinthoma:

Ulysses é o testemunho daquilo por meio do que Joyce permanece enraizado no seu pai, mesmo renegando-o; e é bem isso que, que é seu sinthoma. Eu disse que ele era o sinthoma. Toda a sua obra é disso um longo testemunho.⁷⁷

Para finalizar, tendo tentado trazer os pontos mais significativos de suporte teórico, na literatura e na psicanálise, para este trabalho, uma citação desse seminário:

[...] a escrita, isso me interessa, pois penso, de qualquer modo, que, historicamente, é por pequenos avanços, por pedacinhos de escrita que se entrou no Real, a saber, que se cessou de imaginar, que a escrita das letrinhas, das pequenas letras matemáticas, é isso que suporta o Real.⁷⁸

Considerando que, com sua escrita, Clarice Lispector foi capaz de produzir, para si própria e para alguns de seus leitores, muitos destes “pequenos avanços”, é através destas lentes que irei aproximar-me de seu texto.

⁷⁷ LACAN, Jacques. *Seminário O sinthoma*. Paris, 1975/76. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁷⁸ Id., *ibid.*

1.6 DELIMITAÇÃO DE CONCEITOS E ESCOLHAS: O ESCRITO PARA A PSICANÁLISE E PARA A LITERATURA

Como visto, os conceitos de *escrito*, *escrita* e *escritura* podem ser fluidos e sua delimitação muito difícil e sempre provisória. A partir do levantamento realizado, pretendo bordejar, o mais exatamente possível, uma aproximação que seja útil ao meu trabalho. Acompanhando o desenvolvimento que Michel Foucault faz em *As palavras e as coisas*⁷⁹, vê-se como algumas destas modificações foram-se produzindo. Ele observa que, até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel fundamental na construção do saber da cultura ocidental, e a representação se dava como repetição. Como consequência, este saber condenava-se a conhecer sempre a mesma coisa. Até então, a linguagem não era um sistema arbitrário e conhecer era interpretar⁸⁰. Ter-se-ia aí “um privilégio absoluto da escrita”⁸¹ e ela deteria a verdade.

Será na literatura, tal como se constitui no início da idade moderna, que, para Michel Foucault, se vai manifestar o reaparecimento do ser vivo da linguagem. Nesse sentido, *Dom Quixote* de Cervantes (1547–1616) representa um divisor de águas; trata-se de “[...] uma escrita errante no mundo”⁸², um texto que se dobra sobre si mesmo e no qual a escrita e as coisas não se assemelham mais.

Com a obra de René Descartes (1596–1650) operam-se cortes também importantes, nos quais não vou deter-me porque falar do sujeito cartesiano constituiria uma digressão dentro do enfoque proposto, malgrado o enriquecimento inegável que poderia trazer, mas, a partir daí, como assinala Michel Foucault: “[...] a linguagem se retira do meio

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. op. cit.

⁸⁰ Interpretar, no contexto citado, é reconhecer o sentido já dado, considerando que neste momento da história do pensamento, é tido como verdade que “as coisas falam”, trata-se aí da “prosa do mundo” abordada por Michel Foucault.

⁸¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. op. cit. p. 54.

⁸² Id., *ibid.* p. 61.

dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade”⁸³. O regime dos signos pretende-se binário e a significação é refletida na forma da representação.

Não seria possível, no âmbito deste trabalho, acompanhar de forma minuciosa as vicissitudes da representação, no curso do pensamento ocidental, mas destacar estes momentos de corte parece fundamental, pois considero que são determinantes para a criação de certas condições de possibilidade em relação à linguagem, que vão surgir a partir do século XIX, período que me interessa de forma particular.

Ao longo do século XIX, surge, no âmbito da literatura, uma série de obras de autores que irão questionar o papel da linguagem, constituindo-se no que pode ser pensado como as pedras angulares do que será considerado o pensamento moderno. Destacam-se, entre outros, Friedrich Holderlin (1770–1843), Charles Baudelaire (1821–1867), Gustave Flaubert (1821–1880), Stéphane Mallarmé (1842–1898) e Antonin Artaud (1896–1948).

Roland Barthes, em *O grau zero da escritura*, considera que, nessa época, a literatura clássica explodiu e que, a partir de então, a literatura tornou-se uma problemática da linguagem. Postulando que Gustave Flaubert pode ser considerado, com o maior rigor, como o fundador dessa escritura artesanal, Roland Barthes ressalta:

A escritura só aparece no momento em que a língua, constituída nacionalmente, torna-se uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido, sem se interrogar mais acerca das origens ou das justificações deste tabu.⁸⁴

Pode-se, talvez, daí depreender que só é possível falar de escritura, tal como é pensada pelos autores abordados, a partir de um determinado momento histórico bem

⁸³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. op. cit. p. 71.

⁸⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Op. cit. p. 68.

delimitado, em que muda a relação do homem com a linguagem. Modificam-se, a partir daí, as condições sobre o saber e sobre a verdade, começa-se a questionar o que é um autor e novas disposições no campo das disciplinas se articulam.

O *autor* tido como “[...] princípio de agrupamento do discurso”⁸⁵ é deslocado, sua morte é decretada, ele deixa de ser o detentor da verdade de um escrito e o que Roland Barthes propõe como o *Texto* ganha cada vez maior prevalência. Com estes acontecimentos, a dimensão do leitor ganha cada vez maior importância, e aquele que lê é convocado a entrar no texto produzindo suas próprias leituras.

Inúmeros são os desdobramentos a que estas questões podem levar e, embora, tanto o psicanalista como o crítico literário sejam levados a se confrontar com os mais diversos usos de um termo, é necessário, neste momento, estabelecer algumas delimitações. Pretendo vir a poder fundamentar a idéia de que, após Roland Barthes e Jacques Lacan, os termos *escrito* e *escritura* devem ser diferenciados e não tomados como meros sinônimos, destacando o que para eles os diferencia e que é necessário ao meu trabalho.

Poderia iniciar afirmando que o *escrito*, tal como proposto por Jacques Lacan, equivale à proposição de Roland Barthes sobre o *Texto*, no sentido em que requerem condições particulares para sua produção e que seriam uma consequência de um efeito de *escritura*.

Aí, uma primeira diferença já se destaca: nem toda produção escrita constitui um escrito. Roland Barthes propõe uma diferenciação entre o escritor e o escrevente. O escritor é aquele para quem a linguagem constitui um problema e aquele para o qual o escrever se transforma em verbo intransitivo, sendo que a sua “[...] verdadeira

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996. p. 26.

responsabilidade é a de suportar a literatura como um *compromisso falhado*⁸⁶. Dentro desta proposta, um intelectual, que pensa a linguagem como um instrumento e o escrever como um verbo transitivo, que teria uma finalidade, seria um escrevente e não produziria escritura. Do mesmo modo, poder-se-ia pensar que a função da escrita para o psicanalista deveria tocar em pontos nodais próximos aos do escritor.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, de 1957, Jacques Lacan indica o sentido que o termo “escrito” tem para ele, representando um estatuto bastante particular. No Seminário *Os não-tolos-erram*⁸⁷ ele chamará, na lição de 11 de dezembro de 1973, algumas de suas produções de “minhas escrevinhações”, salientando que, muitas vezes, o melhor que se pode fazer é escrevinhar. Mais adiante, na lição de 9 de abril de 1974, Lacan irá situar o escrito como um lugar de borda do Real, para em seguida passar a falar da escritura.

Como se pensar, então, a escritura? Há diferença entre escrito e escritura? Creio ser possível sustentar que sim.

Lembro aqui o que destacado, anteriormente, sobre a etimologia da palavra escritura. Haveria na escritura algo que se impõe, que funciona como um imperativo que sobrepuja a vontade daquele que escreve.

É possível acompanhar, ao longo do ensino de Lacan, as mudanças conceituais que se vão processando à medida que ele avança cada vez mais para o que é chamado a clínica do Real. Para trabalhar o Real, Lacan passa a recorrer à topologia, à lógica, à álgebra. Juan Ritvo, numa conferência sobre “O conceito de letra na obra de Lacan”⁸⁸, mostra as

⁸⁶ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 210.

⁸⁷ LACAN, Jacques. *Os não-tolos-erram*. Paris, 1973/74. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁸⁸ RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan In *A Prática da Letra* - Revista da Escola da Letra Freudiana do Rio de Janeiro. Ano 19, n. 26, p. 9-24, 2000.

diferentes *nuances* que a noção de letra vai tomando na obra de Lacan, para, enfim, ser pensada em *Lituraterra* como limite, litoral entre saber e gozo.

São essas colocações sobre a letra que vão permitir a Lacan sustentar no Seminário *Os não-tolos-erram* que só a escritura sustenta o Real como tal, diferenciando claramente o significante e a letra, ficando o significante, do lado do simbólico, como o que “[...] se encontra fazendo obstáculo a isso que jamais se escreve”⁸⁹, e a letra, a partir da escritura, como única abordagem e testemunho possível do Real.

Corroborando essa leitura, recorro ao seguinte comentário de Leyla Perrone-Moisés:

Em seu seminário de 1973-74, Barthes avançou a hipótese de que, em determinados casos, o estilo pode transformar-se em escritura graças a certas emergências do inconsciente numa enunciação consciente. Comentando um texto de Freud em que a escrivência científica acede a algo muito próximo da escritura, Barthes observou que se trata de um texto radical, que substitui um real a outro; tendo partido de um real patológico (a psicose da paciente), Freud acaba por criar um real de linguagem e só este subsiste.⁹⁰

Em minha leitura, além de ter criado uma nova discursividade, como defende Michel Foucault, Sigmund Freud introduziu uma outra forma de escrever sobre a clínica, que bordeja o Real e que deveria ser um dos efeitos produzidos na escrita de uma psicanalista. Creio ser possível sustentar a proposta de que, também com os textos psicanalíticos, é possível, através de uma leitura rigorosa, ter idéia se aquele que escreve realizou certo tipo de atravessamento da linguagem em relação ao Real, tal como muitos escritores o fazem, embora a partir de intenções diferentes.

⁸⁹ LACAN, Jacques. Seminário *Os não-tolos-erram*, lição de 14/05/74. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada

⁹⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. Op. cit. p. 39.

Aqui é oportuno retomar as colocações que Jacques Derrida faz a propósito da escritura. No livro *A escritura e a diferença*, Derrida afirma que “[...] a escritura é impensável sem o recalque”⁹¹ e em *Gramatologia*, equivale escritura a inscrição. Este me parece ser o ponto de maior divergência na abordagem dos conceitos de escrita e escritura, entre a psicanálise, de um lado, e a filosofia de Jacques Derrida e a crítica literária dela derivada, de outro.

Deve-se começar pela própria resposta que Jacques Lacan dá a Derrida no Seminário *De um discurso que não seria do semblante*. Na lição de 12 de maio de 1971, Lituraterre, ele diz: “[...] a escrita não é a impressão, quer isso agrade ou não a tudo o que se fez como bla-bla-blá sobre o famoso *Wunderblock*”⁹², acrescentando na lição de 9 de junho de 1971:

Ora, isto que acabo de dizer não se atesta senão na história, e a partir do aparecimento da escrita, a qual não é jamais simples inscrição, mesmo que fosse assim nas aparências do que se promove do audiovisual. A escrita, desde suas origens até seus últimos proteísmos técnicos, não é senão alguma coisa que se articula como osso do qual a linguagem seria a carne⁹³.

Do exposto, coloco em questão se seria possível sustentar a idéia de que a escritura seria uma função que se produz em alguns escritos, justamente onde aquele que escreve é confrontado com o que é da ordem do Real. A escritura não é inscrição, que está situada do lado do simbólico, porque opera exatamente onde o mecanismo do recalque não dá conta dos processos pulsionais do aparelho psíquico. Nesse sentido, a escritura estaria fora do campo da representação ou do representável.

⁹¹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Op. cit. p. 221.

⁹² LACAN, Jacques. Seminário *De um discurso que não seria do semblante*, lição de 12/05/71. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁹³ Id., *ibid.*

A clínica psicanalítica e certas produções literárias corroboram esse ponto de vista. Na clínica, a importância do escrito parece impor-se, de forma particular, em dois tipos de situações: para aqueles que são açoitados de forma mais premente pela instância do Real e nas estruturas em que o recalque não é o mecanismo vigente em primeira instância, caso das clínicas de borda e das psicoses.

No campo da literatura, após falar da escritura artesanal inaugurada por Gustave Flaubert, Roland Barthes irá falar de uma escritura de aparecimento mais tardio, inventada bem depois do realismo, que ele chamará de escritura neutra, escritura branca ou “grau zero da escritura”. Para Roland Barthes, há nesta escritura uma “circunstância estranha à linguagem”⁹⁴ e ela seria como uma espécie de assinatura; uma escritura que ele chama de amodal, exemplificando: “Essa fala transparente, inaugurada por *O estrangeiro* de Camus, realiza o estilo da ausência ideal de estilo”⁹⁵.

Esse tipo de escritura se presentificaria também em Virgínia Woolf, Marguerite Duras, Franz Kafka e Clarice Lispector, entre outros. Cláudia de Moraes Rego diz que:

[...] na arte moderna em geral, e mais especificamente na literatura, há um endereçamento a um leitor que suporta mais o gozo – no sentido laciano de o momento onde não falo nada – antes de produzir algum sentido.⁹⁶

Tratar-se-ia de uma literatura onde a Coisa (*das Ding*), o isso fala. *Lituraterre* como a chama Lacan, uma literatura que testemunha uma outra abordagem do gozo.

Em contraponto, existe uma outra vertente da escritura, ligada ao *sinthoma*, que Jacques Lacan abordará a propósito de James Joyce, no Seminário *O sinthoma*. Na lição de 20

⁹⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. op cit. p. 32.

⁹⁵ Id., ibid. p. 92.

⁹⁶ REGO, Cláudia de Moraes. Uma volta ao ideograma In *A Prática da Letra*. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana. Ano 19, n. 26, p. 31-46, 2000. p. 39.

de janeiro de 1976, ele diz: “Justamente a destreza de Joyce consiste, entre outras coisas, em deslocar, se ousar dizer, a área do buraco de maneira a alcançar outros efeitos”⁹⁷.

Aqui se estaria diante de um outro tipo de escritura, um outro tipo de tratamento do Real pelo Simbólico, de um escrito que subverte a língua, criando novos paradigmas, de um escrito que parece inaugurar uma nova condição da escritura, capaz de, através do artifício da escrita, fazer suplência a um Nome-do-Pai faltante.

Haveria, portanto, duas vertentes de função da escritura. Uma vertente que implica um trabalho com traços já inscritos, tal como propõe Jacques Derrida, articulada através do mecanismo do recalque. Evelina Hoisel trabalha esta vertente a propósito da escritura autobiográfica em Guimarães Rosa, onde se trataria de, entre outras coisas, “[...] reescrever traços já inscritos na tradição”⁹⁸. Uma outra vertente, que me interessa primordialmente em relação a Clarice Lispector, seria a escritura enquanto *sinthoma*, situada mais no campo do mecanismo psíquico da forclusão, tradução proposta por Jacques Lacan para o conceito freudiano de *Verwerfung*, predominante na psicose. Ambas as vertentes labutam com o limite da representação e o irrepresentável, mas a partir de posições subjetivas bastante diferentes.

Deixando clara minha posição e, ao mesmo tempo, sintetizando os elementos escolhidos para esta pesquisa, expresso o sentido com o qual uso os termos mais relevantes. Proponho considerar “escrito” qualquer produção escrita onde pode ser localizado um efeito de “escritura”. Em relação a “escrita”, remeto a qualquer resultado do ato de escrever, seja uma garatuja, um desenho ou um texto. A “escritura”, que provoca um deslocamento da secundariedade da escrita, seria um efeito específico, ligado ao escrever, não possível de ser

⁹⁷ LACAN, Jacques. Seminário *O sinthoma*, lição de 20/01/76. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

⁹⁸ HOISEL, Evelina. *A escritura biográfica*. 1996. (Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), São Paulo, 1996. p. 119.

realizado pela fala e que mordisca o Real, tal como conceitualizado por Jacques Lacan, o impossível.

Os escritos de Clarice Lispector me colocam inúmeras questões. Em seus textos encontram-se muitos traços deste grau zero da escritura mas, mesmo não subvertendo a língua, como faz James Joyce no que diz respeito ao substrato material, ao código, seus escritos parecem trazer um uso bastante peculiar dos recursos narrativos da língua portuguesa. E é entre as balizas destas diferentes vertentes da escritura que pretendo vir a abordar o texto de Clarice Lispector, tentando diferenciar, na sua obra, o que pode ser contemplado por um momento cultural que permite certas condições de possibilidade para um determinado tipo de escritura, daquilo que pode ser mais bem abordado por um tipo de escritura que se encaminha para a articulação do *sinthoma*.

2. SOBRE A NARRATIVA

Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar.⁹⁹
Clarice Lispector

Roland Barthes afirma que “[...] escrever é correr palavras no interior desta grande categoria do contínuo, que é a narrativa”¹⁰⁰. Assim sendo, para trabalhar sobre o escrever, é de grande importância deter-se sobre as questões em relação à narrativa, campo de grande riqueza e certa polêmica na contemporaneidade.

Do ponto de vista da psicanálise, poder-se-ia dizer que o que nos caracteriza como humanos é, justamente, a possibilidade de narrar. Sem narração, sem história e estórias, a constituição da subjetividade não é possível. O homem, a princípio, se constitui a partir do que é narrado sobre ele. Vir a poder narrar é um passo subjetivo de grande importância. Para que uma narrativa seja possível, é necessário que aquele que narra se situe em relação a si próprio e aos outros, tenha noção da temporalidade e do espaço, esteja inserido numa história e se posicione dentro de seu contexto cultural particular, operações fundantes da dinâmica psíquica. No entanto, para cada sujeito, este processo está submetido a inúmeras e diversas vicissitudes pessoais e também histórico-culturais. Não cabe, no âmbito deste trabalho, um exame pormenorizado dos processos de aquisição da linguagem falada nem das diversas etapas de acesso à escrita, mas é fundamental destacar que cada passo dado na conquista destas capacidades implica mudanças subjetivas e diferentes possibilidades de simbolização que marcam as modalidades de dinâmica psíquica a que o ser humano pode estar submetido.

⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 18 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. P.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *Ensaio crítico*. Tradução Antonio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977, p.248.

O psicanalista, de uma forma diferente do crítico literário e do escritor, depara-se, cotidianamente, com impasses narrativos. Falar de si não é fácil, em geral, e, na contemporaneidade, parece um processo cada vez mais difícil. Como destaquei na Introdução, o que me trouxe a este Mestrado foi uma situação clínica na qual o narrar se apresenta como uma impossibilidade em função de um transtorno psíquico grave, e o escrever abre caminhos de grande riqueza e importância para a direção do tratamento. A forma como uma pessoa narra ou escreve pode revelar aspectos importantes de sua subjetividade, e estudar a narrativa e seus processos pode ser enriquecedor para um psicanalista. Mesmo nas situações em que não há um problema grave, tem aparecido na clínica, particularmente entre os mais jovens, o que chamaria de uma enorme dificuldade de narrar, que já sobressai na dificuldade de contar sua própria história. Também parece significativo que, nos últimos vinte anos, tenha florescido e adquirido força a clínica psicanalítica com bebês, antes difícil de ser imaginada. O bebê apresenta os sintomas, mas o trabalho é feito a partir da narrativa dos pais. Por outro lado, a forma como os jovens têm utilizado a linguagem em suas comunicações na Internet e nos *blogs* chama a atenção e desperta a curiosidade. O destaque que gêneros musicais como o *rap* e o *funk* vêm tendo nos últimos anos também parece ser indicativo de manifestações subjetivas que se apresentam na cultura e que podem dar pistas valiosas sobre as dinâmicas psíquicas e, talvez, novas formas sintomáticas que venham a se apresentar. O cinema também vem desenvolvendo uma forma de narrar que quebra com as narrativas cinematográficas tradicionais. Enfim, é um campo muito variado, fértil e que coloca inúmeras questões, mas é necessário que seja feita uma delimitação para abordar o que é relevante para este trabalho.

Walter Benjamin considera que a arte de narrar caminha para o fim e muito tem sido escrito sobre o “fim da narrativa”. De um ponto de vista exclusivamente psicanalítico, pode-se dizer que o fim da narrativa, no sentido lato, é impossível, pois seria o

fim do homem. Entretanto, a arte de narrar passou por inúmeras transformações e é isto que vamos tratar neste capítulo, com os aportes da crítica literária.

Walter Benjamin fala sobre o narrador clássico, dando como exemplo dois tipos, o lavrador sedentário e o marinheiro mercante, que articulariam o conhecimento do passado e o conhecimento do lugar distante. Este tipo de narrativa conteria sempre uma utilidade e seria fruto da sabedoria, da experiência acumulada. O mais velho, a partir de sua experiência de vida, rememora o passado e transmite às gerações futuras o legado aprendido, sua história comum, os aprendizados e as tradições. Trata-se do famoso “contador de histórias”, que parece, de fato, ser cada vez mais raro hoje em dia, aquele que mantém com a vida humana uma relação artesanal, pulsante, criativa.

É importante destacar que, a este narrador clássico, é atribuída uma autoridade vinda de sua experiência e sabedoria. Além disto, observa-se nesta tradição a preservação da memória, da história de uma família, de um povo, de um país. Neste processo, tanto o que narra como aquele que ouve são remetidos para além de si mesmos, para o contexto cultural em que estão inseridos e, inevitavelmente, situados em filiações, mesmo que simbólicas.

Aqui, é obrigatório fazer uma referência às grandes narrativas épicas clássicas e suas características. Em geral, são lendas de fundação de um povo, trazem marcas de filiações e constituem os alicerces míticos de uma nação. Falam-nos de heróis, com seus feitos grandiosos, admiráveis, que são colocados como ideais ou como modelos. Seu tempo é o passado e o domínio é o da rememoração.

Lendo estes textos clássicos, é possível, de certa forma, ir mapeando certas mudanças subjetivas que vão marcando época e influenciando as subjetividades vigentes. Na *Ilíada* ou na *Odisséia*, textos atribuídos a Homero, os personagens têm sua sorte predeterminada, seja pelo destino, seja pela vontade dos deuses. Não há muito espaço para uma subjetividade particular, é como se cada ser humano já nascesse com seu lugar

predeterminado e imutável. Aparece uma concepção de sujeito muito diferente daquela que se apresentará em tempos posteriores. Observa-se, por exemplo, que não é dito que Penélope chora, mas que Minerva coloca lágrimas nos seus olhos. Embora haja uma relação do sujeito com o que ele faz, pois eles pagam o preço pelo que fazem, a relação do homem com seu ato é diferente. Existem, parece, poucas possibilidades de escolha, predeterminadas, e não há espaço para a categoria do desejo, tal como é pensado hoje e como pode ser lido a partir de determinado momento histórico. Assim se estaria, também, no domínio das verdades universais e da possibilidade de certezas.

Com Luís de Camões, autor de *Os Lusíadas*, considerado por alguns¹⁰¹ como o último grande épico clássico, detecta-se o despertar de uma nova modalidade subjetiva. Eduardo Lourenço observa que, em *Os lusíadas*, não há um herói no sentido próprio e considera que Camões, ele mesmo, deve ser considerado o herói. Em relação a este autor, também é interessante apontar que, em sua lírica, pode-se observar o aparecimento de um sujeito que se apresenta como dividido. Emergem conflitos entre o homem das belas letras e o fidalgo, que se vê desejando a camponesa, mas tem como contraponto a dama da corte, idealizada e supostamente mais adequada para seu lugar social. Nesta altura, a questão das escolhas já se coloca de uma forma diferente. Há emergência de um desejo que coloca o ser humano ante escolhas que podem mudar sua vida, mas o destino já não se apresenta tão predeterminado nem os lugares tão fixados.

Considera-se, hoje, que as grandes narrativas, tal como foram produzidas no período clássico, não existem mais. Teriam desaparecido as condições discursivas de possibilidade de sua construção? Que conseqüências subjetivas este suposto ou possível desaparecimento provocaria? Muitas mudanças ocorreram, somos fruto delas e refletir sobre isto talvez nos auxilie quanto aos impasses e dificuldades em que vive o homem

¹⁰¹ LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1983.

contemporâneo. Como contraponto, temos uma escritora contemporânea, Neide Archanjo, que escreveu *As marinhas*¹⁰², que tem sido considerado um épico moderno.

Walter Benjamin situa o surgimento do romance no início da era moderna como um marco importante, observando que:

O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana¹⁰³.

Além disto, para ele, operar-se-ia uma separação entre sentido e vida, o que seria uma observação bastante interessante de ser explorada, pois a falta de sentido da vida parece emergir como uma temática que se impõe cada vez mais a partir do romance moderno, invadindo o cinema, as músicas e o cotidiano de muitos sujeitos, levando alguns a atitudes extremas.

Dom Quixote, de Miguel Cervantes, considerado o primeiro grande livro deste gênero, mostra muito mais um anti-herói, um sujeito desorientado, cuja autoridade é questionada pela própria loucura e que não transmite mais sabedoria.

Outro ponto destacado por Walter Benjamin e que me parece importante é a influência, no século XX, das duas Grandes Guerras Mundiais e o silêncio daqueles que delas retornaram. Considero oportuno destacar estes eventos pois, a partir deles, a humanidade parece ter-se confrontado com o horror como nunca antes, e é possível que estas vivências tenham instaurado novos impasses no campo das possibilidades narrativas humanas a cujo

¹⁰² ARCHANJO, Neide. *As marinhas*. Rio de Janeiro: O Autor, T.C.R. da Motta, 2001.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow: In Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 60. (Coleção Os Pensadores).

retorno assistimos hoje, das mais diferentes formas, nas artes e na vida cotidiana. Como observa Nádía Souki:

Todos os relatos vindos dos campos de concentração são caracterizados por uma peculiar irrealidade e incredibilidade, tanto da parte de quem ouve como da parte do autor, que permanece sempre como uma vítima de dúvidas quanto à sua própria veracidade, como se pudesse ter confundido um pesadelo com a realidade.¹⁰⁴

E acrescenta:

A realidade dos campos permanece impenetrável à imaginação e ao entendimento normais; as descrições dos sobreviventes chocam por sua característica de irrealidade e ficção, e é precisamente esta atmosfera de loucura e irrealidade que esconde e protege, como uma rede espessa, a hedionda realidade dos campos aos olhos do mundo exterior. Dizendo de outra maneira: os campos têm uma aparência de ficção, pois eles realizam efetivamente, o absurdo.¹⁰⁵

As mudanças daí decorrentes são cruciais para se pensar sobre as condições narrativas no mundo contemporâneo. O silêncio destes homens provoca mais do que lacunas na história, provoca buracos mesmo. Produz conseqüências em seus descendentes, leva disciplinas, tal como a história, a reverem suas estruturas de produção, muda a concepção de realidade. Como narrar quando não há palavras para o horror vivido? A realidade como estrutura de ficção, tal como defendida por Jacques Lacan, ganha um peso até então inimaginável.

Parece-me que este ponto de brusca ruptura - onde os limites entre realidade e ficção praticamente se apagam para a humanidade como um todo - é um acontecimento de

¹⁰⁴ SOUKI, Nádía. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 59.

¹⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 61.

fundamental importância e de grandes consequências, como se verá ao serem trabalhadas as questões da narrativa moderna.

Embora possa o homem moderno saber que a realidade psíquica é uma construção, tal como considerou Sigmund Freud, é necessário reconhecer a existência de pontos referenciais que permitam distinguir o que, de fato, se passa no mundo concreto de cada um, senão a vida em sociedade se tornaria impraticável. Se não existe um mínimo de realidade concreta partilhável, então todos estamos no domínio da loucura. É importante destacar este ponto porque, após os eventos relatados, e de forma mais acentuada ainda no que é chamado de pós-modernismo, alguns pretendem afirmar que, para o homem, “tudo se tornou possível”. Nos últimos anos de seu ensino, Jacques Lacan passou a dedicar-se cada vez mais ao estudo do que ele chama de Real, que não é a realidade, articulando-o com a categoria do impossível. Este ponto merece ser salientado porque, se houver pretensão de se pensar o humano deixando de lado esta categoria, corremos sérios riscos. Uma coisa é não haver garantias, nem verdades absolutas, outra muito diversa é tentar desconsiderar categorias que não são elimináveis.

Cito um exemplo para deixar mais clara minha posição. Sófocles escreveu a trilogia tebana num momento particular da história da humanidade e dentro de um contexto sociopolítico bastante específico. No século XX, Jacques Lacan, a partir da psicanálise, retoma *Antígona*, para trabalhar a categoria do desejo. Considero importante que se destaque que as condições propiciadas pela modernidade permitem a Jacques Lacan fazer uma releitura do texto, falando a respeito do desejo, mas também é importante registrar que esta noção de desejo surge no século XVI e, em seu sentido moderno, não está presente no texto grego. Estas sutis distinções não são meras firulas acadêmicas ou exercícios de erudição. Elas apontam para condições de possibilidade ou impossibilidade discursivas, que tão bem foram destacadas por Michel Foucault e que não devem ser desprezadas por aqueles que trabalham

um texto. Um texto pode nos dar pistas sobre certa forma de funcionamento subjetivo, mas um texto não é um sujeito, tal como entendido pela psicanálise, embora possa e deva produzir subjetividade naquele que entra em contato com ele e em quem o escreveu, mas talvez até isto só tenha sido possível a partir de um determinado momento.

Ter essas balizas me parece importante para quem tenta pensar a cultura e o homem neste início do século XXI porque talvez se esteja vendo retornar, como sintoma, esta dificuldade de distinção entre realidade e ficção que surgiu na metade do século passado e que é tão facilitada pela tecnologia digital e pelos media atualmente existentes.

Nem tudo é possível, não existe verdade única, mas existem verdades que precisam emergir, ser reconhecidas e ter seu lugar. Não temos certezas nem garantias, mas precisamos de suportes mínimos que nos ofereçam referências da realidade concreta e material. Talvez o que esteja sendo esquecido atualmente, apesar de inúmeros discursos que tentam sustentar o contrário de forma pouco consistente e contraditória na prática, é que um dizer ou um escrito são um ato que implica necessariamente aquele que o produz e os por ele atingidos. E a psicanálise é uma das práxis que têm um compromisso ético com a sustentação deste princípio que rodeia nossas impossibilidades.

E é neste quadro que estão a emergir, nas mais diferentes disciplinas, questões em torno da impossibilidade de narrar, dos limites da capacidade de representação das palavras, da proliferação de meios de representação que pensam poder driblar a dominância da linguagem para o funcionamento do ser humano.

Feita essa digressão importante para o desenvolvimento do meu pensamento, retomo mais diretamente o trabalho com a narrativa. Há, ainda, um ponto tocado no texto de Walter Benjamin, mas não desenvolvido, e que será bastante discutido por pensadores posteriores, que merece destaque. Walter Benjamin começa a falar sobre a relação dos homens com as notícias e o seu impacto sobre eles, para remeter à questão da informação e

sua verificabilidade. Muito tem sido escrito e teorizado sobre o fato de vivermos numa sociedade da informação, onde a profusão e a velocidade de transmissão de notícias se acentuam cada vez mais. O domínio da informação parece ter potencializado uma modalidade de relação com o saber na qual predominam a fragmentação, a precariedade e a parcialidade. Além disto, com os meios de comunicação de massa e com a expansão das redes telemáticas, as fronteiras de tempo e espaço são abaladas. A possibilidade de verificar a autenticidade ou veracidade de uma notícia ou informação se torna bem mais complexa. Enfim, são inúmeros os pontos que sofreram alterações e suas manifestações podem ser observadas nas narrativas dos diversos períodos.

A figura do autor é uma personagem que surge no final da Idade Média, favorecida pelo empirismo inglês, o racionalismo francês e a Reforma. Roland Barthes ressalta que foi o positivismo, consequência da ideologia capitalista, que promoveu a categoria do autor a um grande destaque. Considerava-se, então, que o texto possuiria um único sentido e só uma verdade que seriam detidos por aquele que o produziu. Neste sentido, como observa Roger Chartier, imaginar Platão e Aristóteles como autores seria um equívoco e comenta:

Para que exista autor são necessários critérios, noções, conceitos particulares. O inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto.¹⁰⁶

Roger Chartier faz um desenvolvimento interessante, que vale a pena citar de passagem, sobre as vicissitudes iniciais da figura do autor, o surgimento do editor e a

¹⁰⁶ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 32.

emergência do direito autoral no século XVIII, com comentários oportunos que retomo mais adiante.

Embora a figura do autor seja uma categoria ainda vigente, seu lugar vem sofrendo abalos sucessivos e cada vez mais acentuados. Stéphane Mallarmé foi um dos primeiros que, na França, começou a abalar esta noção. Para ele, a linguagem deveria ser colocada no lugar até então ocupado pelo autor. Escrever seria aceder a uma impessoalidade a partir da qual seria a linguagem que atuaria e não um eu. Sua poética propõe suprimir o autor, dando destaque à própria escrita, o que levará Roland Barthes a propor a hipótese de “morte do autor”, considerando que este acontecimento transforma completamente o texto moderno. Com a morte do autor, a escrita em seu sentido moderno ganha cada vez mais espaço, o texto deixa de ter um sentido único e fechado, e a figura do leitor passa a ocupar cada vez mais lugar durante o processo de leitura. Roland Barthes considera que o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto e que, a partir de então, a pretensão de decifrar um texto torna-se algo absolutamente inútil. E acrescenta:

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; [...]o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita.¹⁰⁷

É oportuno destacar, neste momento, que, dentro desta leitura, o autor se constitui enquanto escreve e é ele próprio afetado, das mais diferentes formas, pelo processo da escrita. Ver-se-á mais adiante, a importância deste aspecto da escrita moderna para o tema em estudo. Dentro desta visão, abre-se a possibilidade para que o ato de escrever tenha como efeito a produção de subjetividade para aquele que escreve. Destaco que “abre-se a

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. A morte do autor In: - *O rumor da língua*. Tradução Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 53.

possibilidade” porque acho importante salientar que parece que esta relação do escritor com seu próprio escrito só pôde ser viável a partir deste momento histórico e que se trata de uma condição de possibilidade que pode ser colocada em ação ou não. Penso ser possível sustentar que, mesmo na contemporaneidade, este retorno do texto sobre aquele que o escreveu não ocorre para alguns escritores.

Nesse contexto, a idéia de um sujeito uno e indiviso vai-se tornando cada vez mais insustentável, embora ainda hoje possam ser encontrados defensores desta suposição em algumas linhas de pensamento¹⁰⁸. Diante de um texto, passa-se a questionar quem fala, pode-se perceber as múltiplas vozes em interação e/ou em confronto, fica-se atento aos outros textos com os quais são estabelecidos diálogos.

Mikhail Bakhtin¹⁰⁹ teoriza sobre o conceito de polifonia e tece considerações sobre as novas possibilidades narrativas que o romance propicia. Ressalta que o romance está ligado a elementos do presente inacabado, que não o deixam enrijecer enquanto forma literária e é o gênero mais flexível a modificações, não podendo ser abarcado por uma tipologia, visto poder incorporar em si características dos outros gêneros. Considera que o romance é o único gênero nascido e fomentado pela era moderna da história mundial, estando muito articulado a ela. Por outro lado, destaca que o caráter autocrítico do romance é um de seus traços mais notáveis e o considera o único gênero em evolução.

Em contraposição à epopéia, que apresentaria um passado fechado, o romance teria a particularidade de pôr em primeiro plano uma nova área de estruturação das imagens literárias, por ter um contato com o presente em seu aspecto inacabado. Isto é possível porque se consegue ter uma nova concepção sobre o passado, que pode ser visto como relativo e

¹⁰⁸ Como, por exemplo, na psiquiatria biológica e no cognitivismo, entre outros.

¹⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura: a teoria do romance*. 4 ed. Tradução Aurora Fornoni, Bernadini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Spryntis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP: Hucitec, 1988.

passível de ser relido a partir de eventos posteriores. E, sobre o autor, Mikhail Bakhtin comenta:

Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redundando em novas relações com o mundo representado.¹¹⁰

Esta relação com o inacabado provoca alterações radicais na estrutura da representação literária, como se vê acentuar-se cada vez mais nos romances contemporâneos.

Mikhail Bakhtin considera que Fiedor Dostoiévski foi um dos maiores inovadores da forma artística do romance, por ter criado o *tipo polifônico* de pensamento artístico, sendo criado um novo gênero, o romance polifônico:

À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele. A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.¹¹¹

A orientação da narrativa modifica-se. É afirmado o “eu” do outro como um sujeito e não como um objeto. Aparece uma nova representação do homem. E Mikhail Bakhtin considera que este tipo de romance só se torna possível na época capitalista. Com Dostoiévski, já se pode ver um herói desligado de sua tradição cultural e de sua terra. Não há

¹¹⁰ Id., *ibid*, p. 417.

¹¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981, p. 2.

mais uma representação única do mundo e cada personagem pode apresentar uma ótica diferente, um aspecto particular, a partir de sua perspectiva individual. Outra característica se destaca: “[...] nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc.”¹¹². Características se acentuarão cada vez mais nos romances posteriores e ser, também, mais comum na subjetividade das pessoas. Em seus romances, observa-se ainda o aparecimento da inconclusibilidade de princípio que marca o romance polifônico e que será um aspecto crucial na contemporaneidade.

Modifica-se a relação com o tempo e o cotidiano, fatos banais e outros elementos, antes considerados não literários, passam a ser utilizados como novos recursos narrativos. E não é por acaso que, seja a partir deste momento, que o mal-estar na civilização apontado por Sigmund Freud e o desconforto do homem com a vida passem a ser uma temática insistente.

Michel Foucault diz que o autor como “[...] princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”¹¹³ é um dos princípios de rarefação de um discurso na modernidade. Observa que, na Idade Média, a atribuição a um autor era indispensável porque era um indicador da verdade de um discurso e que, a partir do século XVII, o discurso científico vai cada vez mais enfraquecendo esta função, enquanto, no discurso literário desta época, esta função reforça-se, até ser decretada sua morte. Embora destaque que seja absurdo que se queira negar a existência do indivíduo que escreve e inventa, Michel Foucault propõe que se trabalhe com a “função autor”, para contemplar esta nova posição do autor que emerge na modernidade.

Para Roger Chartier, concomitante com a ‘função autor’, começam a emergir questões sobre a condição do autor e, a partir do século XVIII, aparecem aqueles que se

¹¹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. op. cit., p. 22.

¹¹³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996. p. 26.

propõem a viver, garantir sua subsistência, a partir do que escrevem. Desde este momento, a produção escrita começa a inserir-se numa lógica capitalista. Despontam questões ligadas à autenticidade de determinados textos e, mais tarde, em relação à propriedade intelectual, aspecto muito fervilhante e complexo no mundo das informações sem fronteiras. É interessante que Roger Chartier observa que Michel Foucault “[...] era bastante liberal e generoso quanto à possibilidade de apropriação de sua palavra”¹¹⁴, não se preocupando com o tipo de controle que seria feito de sua produção após sua própria morte, mas especula que Foucault, quando vivo, talvez não pudesse imaginar quão aguda esta questão poderia ser.

Não é do âmbito deste trabalho, mas não se pode deixar de comentar como, na era do computador, as noções de textos e de autor estão ficando ainda mais complexas. Montagens são feitas. Livros são escritos na Internet. Os internautas podem entrar e promover alterações nos textos, escritores precisam vir a público para reconhecer ou negar terem escrito determinado texto, crianças apresentam como trabalho escolar textos integralmente retirados das redes. Enfim, muitas são as situações com as quais somos confrontados.

Embora, na contemporaneidade, seja muito complexo falar de autor, autoria e plágio, entre outros temas, conforme venho expondo, existem questões que, para a psicanálise, se colocam de forma muito particular e tendem a se opor a algumas tendências culturalmente dominantes. Pode-se dizer que estas questões se apresentam para a psicanálise como um todo, mas ganham maior relevância quando se trata de lidar, na clínica, com alguém que escreve ou de utilizar o escrever como um instrumento.

¹¹⁴ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. op. cit., p. 28.

Sérgio Laia, ao trabalhar esta questão, considera a “morte do autor” uma metáfora “[...] forjada por Barthes, para abordar os textos cujo escritor não se coloca mais como um suposto proprietário da linguagem”¹¹⁵, e observa:

Para um maior esclarecimento a propósito do que acarreta a “morte do autor”, é possível afirmar que o autor morre quando não se coloca mais como uma pessoa que fala através de sua criação, quando concebe a obra como um desdobramento do que a própria palavra impõe, quando não reduz sua relação com a criação a uma antecedência, na qual ele apareceria como uma espécie de pai daquilo que é criado, quando a escritura não é mais investida como um exercício de expressão da interioridade daquele que escreve.¹¹⁶

Sérgio Laia considera que, tal como pensada por Roland Barthes, a noção de “morte do autor” não permitiria mais a alusão a um sujeito na ordem da trama, acrescentando que irá sustentar uma posição diferente. Defende o ponto de vista de que, para a psicanálise, não é possível situar o sujeito apenas como uma realidade do discurso, e ressalta:

Um dos desafios que decidi enfrentar, então, é, justamente, o de apreender o autor e, em particular Joyce, em uma dimensão diversa àquela de uma “pessoa civil” ou de um “indivíduo psicológico” sem ter de, no entanto, circunscrevê-lo a uma “realidade discursiva” ou a um “eu de papel”.

Nesse mesmo contexto de desafio, procurando investigar os entrelaçamentos da loucura e da literatura em Joyce, sustentaria que uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real de sua existência, mas que também produz efeitos sobre essa vida e não se limita a ser um simples reflexo do autor que a viveu. Não há como abirmos mão da parceria vida e obra: Lacan ensina-nos que o autor, e sobretudo Joyce, *goza* de sua obra – há um *uso* que o autor faz de sua própria criação, e um uso que escapa a toda concepção psicológica da obra e do autor. Com Lacan, proponho abordar um

¹¹⁵ LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica / FUMEC, 2001. p. 87.

¹¹⁶ Id., *ibid.*, p. 89.

campo de gozo em que o autor tenta amarrar a trama de sua vida.¹¹⁷

Optei por fazer uma longa citação deste trecho pois, além de considerar suas colocações muito pertinentes, ele delimita a forma como também pretendo abordar a tessitura da obra de Clarice Lispector, como será visto no próximo capítulo.

Penso que as postulações de Roland Barthes e Michel Foucault sobre este assunto estão situadas dentro de um contexto muito preciso no que se refere à conjuntura do pensamento ocidental e sua construção, às relações de poder e a questões políticas, que conservam sua pertinência. No entanto o que questiono é o uso que alguns de seus seguidores querem fazer destas noções. Em vários sentidos, pode-se dizer que a categoria de “autor” é ineliminável. Em primeiro lugar, há aqueles, apesar de poucos, que vivem da literatura e ganham por isto. Há os prêmios que são atribuídos a escritores como um reconhecimento do valor de sua produção. Há inúmeros estudos que são feitos por profissionais que se dedicam à sua produção científica e que precisam ser reconhecidos enquanto tais. Há aqueles que, de fato, escrevem muito bem, merecendo ter destaque ou têm acesso à capacidade de produzir imagens de rara beleza, o que não é possível a todo mundo ou a quem simplesmente o quer. E isto sem que se faça referência às inúmeras produções desconhecidas feitas por milhares de pessoas que não chegam a ser divulgadas. Enfim, há inúmeras situações em que a atribuição de um autor ainda se mantém e é necessária.

Além dos elementos citados, a noção de autor importa para a psicanálise, porque, para alguns profissionais da saúde mental, como os analistas lacanianos e os seguidores da psiquiatra Nise da Silveira, ela é uma via privilegiada para a obtenção de uma estabilidade psíquica, que muito dificilmente seria obtida de outra forma. E, nestes casos, a

¹¹⁷ LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura* op. cit. p. 95.

articulação autor/obra, a publicação, o reconhecimento dos leitores e críticos são fatores de fundamental importância. E nós, psicanalistas, encontramos na obra de Jacques Lacan instrumentos que viabilizam esta leitura e este trabalho no mundo contemporâneo. Cito Sérgio Laia mais uma vez:

Lacan viabiliza – ao contrário de Barthes e de Foucault – uma certa coalescência entre sujeito e obra, além de oferecer-nos uma concepção de autor e um uso dos entrelaçamentos entre vida e obra em uma perspectiva que não é positivista, nem psicologizante.¹¹⁸

Como foi mencionado, Walter Benjamin já em 1969, observava mudanças subjetivas que se vinham apresentando há algum tempo nas narrativas. Porém outras mudanças ocorreram no que, a partir de certo momento, passou a ser chamado de pós-modernidade e é isto que se vai cotejar um pouco agora, antes de finalizar este capítulo.

Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno”¹¹⁹, considera que um dos pontos cruciais na contemporaneidade é saber se quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê, ressaltando que o que está em jogo é a noção de autenticidade. Lança a hipótese de que este tipo de narrador almejaria retirar-se da ação narrada, fazendo seu relato como um repórter ou espectador. Este ponto é muito interessante porque coincide, de certa forma, com uma observação feita por Jacques Lacan sobre a relação do ser humano com sua própria palavra. Constituído numa relação de alienação no interior da linguagem, o homem nem sempre se dá conta do poder da palavra de afetá-lo e subjetivá-lo. Nas sessões de análise, pode-se observar como muitos sujeitos lidam com a palavra de uma forma frouxa, chegando a não se implicar em sua própria fala. Este aspecto merece destaque porque as proposições de Jacques Lacan, Roland Barthes e Michel Foucault, entre outros, apontam para

¹¹⁸ LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. op. cit. p. 99.

¹¹⁹ SANTIAGO, Silvano. *O narrador pós-moderno In: - Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

um fundamental comprometimento de cada sujeito com sua forma de habitar a linguagem e com o contexto sociocultural no qual está inserido; posição que caminha, em certo sentido, na contramão de muitas posições ideológicas dominantes na contemporaneidade, tais como o discurso da ciência (nas áreas médica e social) e o da mídia, que favorecem bastante o movimento de desimplicação dos sujeitos, privilegiando respostas que situam a causalidade em questões externas ou orgânicas, e deixando de lado o crucial elemento das histórias pessoais e culturas, mesmo quando parecem dizer que levam estes elementos em consideração.

Outro ponto destacado por Silviano Santiago, já anunciado por Walter Benjamin, diz respeito à pobreza da experiência e à sua incomunicabilidade entre as gerações. Isto pode ser verificado não só na produção ficcional, mas também em conversas sociais e nos consultórios. E o curioso deste acontecimento é que ele não parece afetar apenas as gerações mais novas mas ter um efeito também sobre as gerações anteriores. É como se as pessoas não soubessem mais contar suas vivências e os fatos de sua vida, como se estivessem, de fato, privadas de palavras para descrever o que lhes ocorre. Além disto, pode-se também observar que às vezes falam como se estivessem desconectadas de suas histórias pessoais, das histórias familiares e de seu contexto social mais amplo.

Seria, talvez, oportuno pensar mais sobre os motivos que levam a esta situação. Falei, antes, sobre o silêncio provocado pelo horror das guerras, mas talvez existam outros elementos que devam ser considerados. Para Silviano Santiago, “[...] o que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de

encarar”¹²⁰. Charles Lemert¹²¹ pensa que o pós-modernismo “[...] tem a ver com a realidade e com o modo como é entendida”¹²² e comenta:

Se “pós-moderno é o melhor nome para o que está ocorrendo no mundo é algo razoavelmente discutível. Parece-me fora de dúvida *que* algo forte, profundo e potencialmente de longo alcance está ocorrendo.”¹²³

Não é meu objetivo, neste trabalho, entrar em maiores considerações sobre as questões do pós-modernismo, no entanto, é necessário abordar alguns acontecimentos que por ele perpassam, porque me parece incontestável, como destacou Charles Lemert, que algo se vem processando nas últimas décadas.

Na modernidade, acreditava-se em progresso e evolução, os ideais de melhoria social tinham outro *status*. Hoje, talvez, possam ser questionadas as premissas em que se baseavam as épocas passadas, quando os homens pensavam viver num mundo em evolução, que tenderia a melhorar e acreditavam em algumas garantias, ao menos de um emprego estável. As crenças fundamentais que nortearam o funcionamento da modernidade foram profundamente abaladas e, em seu lugar, emergem a falta de esperança e diversas incertezas, entre outros vários fenômenos. Inclusive a relação com as noções de tempo e espaços sofreu alterações; o tempo parece passar cada vez mais rápido, o espaço parece ter-se contraído e, sem sombra de dúvida, estes acontecimentos têm conseqüências subjetivas para os que vivem hoje.

¹²⁰ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. op. cit., p. 54.

¹²¹ LEMERT, Charles. *pós-Modernismo não é o que você pensa*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

¹²² Id., *ibid.*, p. 31.

¹²³ Id., *ibid.*, p. 19.

Como destaca Silviano Santiago, “[...] a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra”¹²⁴, e as narrativas quebradas, fragmentárias, sempre por recomeçar, havendo um predomínio da passividade prazerosa e do imobilismo crítico.

Vivemos num mundo onde por vezes são apregoados “o fim da história” ou o “fim da narrativa”. Independentemente das posições teóricas que baseiam estas assertivas, é importante termos cuidado com elas pois são um excelente chavão para ser explorado pela mídia, que pode potencializar, tremendamente, o não menor poder das palavras. Sabe-se que a História foi obrigada a rever seus métodos mas, num sentido próprio, não é possível falar do fim da história. Uma coisa é falar de acontecimentos que traduzem vivências de sujeitos que têm dificuldade de se situar em relação à história, seja ela qual for; outra, muito diferente e que pode ser inferida desta expressão, é dizer que a história acabou. Penso que o mesmo se aplica em relação à narrativa. As grandes narrativas, como se via na época clássica e no início da modernidade, parecem cada vez mais raras, senão impossíveis; no entanto, o ser humano não pode deixar de narrar. Os recursos narrativos mudaram, a forma de contar histórias também e, poder-se-ia até dizer, que os próprios relatos sobre as dificuldades e impossibilidades narrativas não deixam de se constituir, no final das contas, num relato. Abordarei este ponto neste capítulo e, mais detalhadamente, no próximo, ao trabalhar a narrativa de Clarice Lispector.

O fim da história e o fim da narrativa, num certo sentido, implicam morte. Seu efeito de empobrecimento subjetivo já pode ser detectado em inúmeras instâncias, culturais e individuais. Entretanto seus efeitos podem ser graves se levados a extremos. Talvez se possa dizer que não há vida sem narrativa. Conforme dito na Introdução, o que me trouxe a Letras

¹²⁴ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. op. cit., p. 53.

foi uma situação clínica em que a impossibilidade de narrar, por problemas psíquicos, torna a vida praticamente inviável, podendo ser pensada como uma forma de morte.

Sigmund Freud considera que começamos a ceder de nossas posições quando iniciamos a fazer concessões em relação às palavras. Seguindo esta linha de pensamento, é importante que analisar os diversos discursos e as práticas contemporâneas que se dedicam a reforçar estas idéias dos “fins”, pois ainda é cedo para se assistir ao retorno que estas assertivas podem produzir, mas é possível prever que são de extrema complexidade e podem ter efeitos, em nível de massa, bastante nefastos, se é que eles já não estão presentes.

Embora seja uma tarefa um tanto difícil e ainda tateante, trago à consideração, para finalizar este capítulo, algumas características da contemporaneidade e certas peculiaridades das narrativas que nela se apresentam, tal como têm sido pensadas por alguns autores.

Fredric Jameson propõe que:

O pós-moderno deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas, capazes de funcionar em um mundo sócio-econômico muito peculiar, um mundo cujas estruturas, características e demandas objetivas [...] constituiriam a situação para a qual o “pós-modernismo” é a resposta.¹²⁵

É interessante sua forma de pensar porque ele coloca questões da vida contemporânea tais como elas se apresentam no mundo em que vivemos. Como ele bem destaca, nem todos vivem este mundo desta maneira, num sentido próprio, mas, pode-se dizer que quase todos sofrem suas conseqüências e por isto é importante trabalhá-las.

¹²⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo cultural tardio*. Tradução Maria Elisa Velasco. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. p. 18.

Para Fredric Jameson, teria havido uma mudança na patologia cultural: em vez da alienação vigente na modernidade, estaríamos lidando com a fragmentação. E ele reforça, de certa forma a posição de Walter Benjamin e de Silviano Santiago, ao dizer, que “[...] parecemos cada vez mais incapazes de produzir representações coerentes de nossa própria experiência corrente”¹²⁶. Isto pode ser detectado, por exemplo, no livro de Fernanda Young, *O efeito Urano*, no qual onde personagem parece não ter mais uma história para contar. Os romances teriam passado a se organizar de forma a impedir um tipo mais antigo de interpretação histórica e social.

Fredric Jameson propõe que os emblemas do pós-moderno seriam a estranheza, a forclusão lacaniana e a falta de expressão. É interessante esta sua colocação porque o viés com o qual pretendo abordar a escrita de Clarice Lispector remete, exatamente, para a fabricação de um tipo de escritura que exerce uma função de suplência num contexto onde o mecanismo vigente é a forclusão. Fredric Jameson pensa que a exposição de Jacques Lacan sobre a esquizofrenia é útil porque ela parece “[...] oferecer um modelo estético sugestivo”¹²⁷, embora ressalte, com grande pertinência, que isto não implica em dizer que os artistas pós-modernos sejam esquizofrênicos num sentido clínico. Ele comenta ainda:

Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica.¹²⁸

Este comentário tem importância para este estudo porque contempla também a outra vertente da escritura que abordei no capítulo anterior, a escritura autobiográfica, tal como trabalhada por Evelina Hoisel. Há uma certa importância no fato de que as narrativas

¹²⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo cultural tardio*. op. cit. , p. 48.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 52.

¹²⁸ Id., *ibid.*, p. 53.

constituam uma história e possibilitem a articulação entre passado, presente e futuro porque esses elementos se constituem em pontos de amarração psíquica, ou pontos de basta como os chama Jacques Lacan. Sem estes pontos, a dinâmica de funcionamento aproxima-se muito mesmo do funcionamento psicótico, particularmente do esquizofrênico. A literatura, como uma das formas de arte, tem a possibilidade de lidar com isto de uma outra maneira, chegando até a transformá-lo no belo (embora, pessoalmente, não atribua esta qualificação a algumas produções chamadas pós-modernas, que parecem privilegiar a exposição do horror e do grotesco), mas, para a vida cotidiana de alguns expostos a este funcionamento, pode ser muito complicado, principalmente (como se vê nas novas gerações) para aqueles que não contam com o *background* cultural que a modernidade parecia capaz de fornecer ou, ao menos, tornou acessível para alguns.

Cabe perguntar quem está ou não submetido a esta lógica contemporânea, pois é sabido que nem todos são afetados da mesma maneira. Trata-se de uma questão difícil de responder, mas esta citação de Fredric Jameson oferece uma pista que parece importante:

[...] No período clássico, a realidade persistia, independentemente da “esfera cultural” sentimental e romântica, enquanto hoje parece ter perdido essa modalidade de existência em separado. Hoje a cultura tem um tal impacto na realidade que torna problemática qualquer forma de realidade não-cultural ou extracultural.¹²⁹

Esta observação retoma, num outro sentido, o que abordei antes sobre a questão entre o real e o virtual no mundo atual. Diante de tanta fragmentação e da aparente ausência de parâmetros de realidade fixos, fica fácil transparecer, realmente, que tudo é possível; daí a dificuldade das pessoas em se situarem e a intensificação dos conflitos.

¹²⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo cultural tardio*. op. cit. , p. 283.

Na literatura de entretenimento contemporânea, existiria, segundo Fredric Jameson, uma nova modalidade, que ele chama de *paranóia high-tech*. Haveria uma teoria da conspiração, com manifestações espalhafatosas na narrativa, que seria uma tentativa degradada de pensar. Pergunto-me se romances como *A trilogia de Nova York*, de Paul Auster, particularmente a primeira estória *Cidade de vidro* sobre Peter Stilman, e *Estorvo*, de Chico Buarque, não poderiam ser exemplos deste tipo de literatura.

Como outros pensadores, Fredric Jameson comenta a freqüência da alegoria nas obras contemporâneas e nos diz:

A interpretação alegórica é, antes de mais nada, uma operação interpretativa que começa por reconhecer a impossibilidade da interpretação no sentido antigo, e por incluir essa impossibilidade em seus próprios movimentos provisórios ou até mesmo aleatórios.¹³⁰

Como se verá mais adiante, neste capítulo, as figuras de linguagem privilegiadas nas narrativas contemporâneas parecem ser outras. A alegoria, que já se destacava em importância, por exemplo, na obra de Franz Kafka, parece impor-se mais, ao lado da paródia. Ao mesmo tempo me interrogo, a partir da psicanálise e diante de certas obras atuais, se não estaria havendo uma relegação a segundo plano das figuras mais relacionadas à metáfora, o que, de certa forma, contemplaria o funcionamento esquizóide que pode ser constatado.

¹³⁰ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo cultural tardio*. op. cit., p. 184.

Como eu disse antes, trata-se de um terreno teórico escorregadio e, para Fredric Jameson, de “[...] uma estética muito exigente, que faz o teórico andar na corda bamba”¹³¹, mas avanço nesta empreitada trazendo os aportes de outros estudiosos.

Linda Hutcheon destaca que o pós-modernismo se recusa a propor qualquer estrutura ou narrativa-mestra, como denomina François Lyotard. Em relação a estas estruturas, predomina certo tipo de incredulidade. O modelo realista da representação é profundamente abalado e questionado. A prevalência da paródia e da ironia, com ênfase no aspecto crítico, nestas novas narrativas seria, ao mesmo tempo, claramente paradoxal e pós-moderno. Esta autora argumenta que “[...] mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção”¹³². Propõe chamar estas narrativas de *metaficção historiográfica*, que seria um tipo de ficção que não reflete nem reproduz a realidade, não tendo pretensão alguma de mimese simplista.

As narrativas refletem um mundo em que as certezas humanistas são problematizadas. Há uma afirmação da autonomia e da mundanidade e observa-se uma indeterminação das distinções sólidas. Para Linda Hutcheon, os romances pós-modernos alegorizam a problematização das noções de enunciação e subjetividade e nos diz:

A freqüente alternância entre a primeira e a terceira pessoas complica a implantação da subjetividade na linguagem, pois a insere e desestabiliza ao mesmo tempo.¹³³

É difícil viver num mundo que nos confronta o tempo todo com nossa fragmentação constitutiva, pois, como acentua Jacques Lacan seguindo Sigmund Freud,

¹³¹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo cultural tardio*. op. cit.. p. 389.

¹³² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 64.

¹³³ Id., *ibid.*, p. 116.

unidade e identidade são ilusões oriundas do funcionamento da instância psíquica chamada “eu”, particularmente do “eu ideal”. A fragmentação que predomina atualmente é própria do sujeito do inconsciente. Talvez, durante a modernidade, se tenha visto preponderar nos indivíduos a dinâmica do eu ideal e, agora, permeadas pelo capitalismo tardio e suas regras, viva-se um momento que faz mais apelo ao sujeito dividido do inconsciente, tal como pensado por Jacques Lacan.

Este mundo requer múltiplas possibilidades de identificação e joga, de certa forma, com elas, e talvez venha daí a instabilidade da qual muitos se ressentem. Vê-se, entre os pensadores, a adoção de posturas diversas diante dos fenômenos com que somos confrontados. Alguns adotam uma postura saudosista e nostálgica, tentando manter, a qualquer custo, os valores da modernidade; outros certa euforia um tanto acrítica, desconsiderando a possibilidade de valores e toda uma corrente que se vem manifestando contra e tentando negar o que é chamado de pós-moderno. Seja lá o que for, penso que há mudanças inegáveis e que talvez seja muito cedo (ao menos para nossa geração) para respostas e conclusões; no entanto é fundamental estarmos atentos e tentarmos pensar o que se apresenta diante de nós. Como diz Linda Hutcheon, talvez estejamos diante muito mais de uma “problemática pós-moderna” do que de uma “estética pós-moderna”, mas isto só o futuro trará a resposta.

Nizia Villaça parte das questões “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?”¹³⁴, para tentar pensar as configurações da subjetividade na literatura dos anos 80 e 90:

Da reflexão sobre os modos de narrar que freqüentam a contemporaneidade, sobre o tipo de saber possuído por aquele ou aqueles que narram, seu maior ou menor

¹³⁴ VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos dos pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 9.

controle do universo ficcional, sobre a substância actancial, a distribuição espacial, a ordem temporal, enfim, sobre a estética do olhar, procuramos inferir que ficções a respeito da subjetividade, a respeito da relação homem/mundo, freqüentam esta ou aquela obra.¹³⁵

Segundo essa autora, a partir do início dos anos 80, teriam surgido e predominado progressivamente as características do pós-modernismo, tais como indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstanciação do eu, o irrepresentável, ironia, carnavalização, *performance*, desconstrução.

É interessante como Nizia Villaça mapeia, por assim dizer, os tipos de subjetividade que vão surgindo:

[...] uma pluralidade de subjetividades que guardam, por vezes, as ficções de totalidade, subjetividades minimalistas em desconstrução, subjetividades acomodadas na hiper-realidade do simulacro, subjetividades que sugerem não o tempo do sujeito forte ou do sujeito fraco do saber, mas um sujeito forte do desejo ou da vontade, e, ainda, organizações textuais que remetem à construção de subjetividades armadas sobre o paradoxo.¹³⁶

Esse mapeamento pode ser útil por funcionar como uma espécie de bússola que oriente a leitura diante da multiplicidade de textos com que somos confrontados pois, de fato, muitas são as subjetividades coexistentes, afinal as pessoas se constituem privilegiando focos diferentes, emergindo assim a produção de devires, intervenções e intensidades.

Nizia Villaça pensa que seria uma escrita de corte. Não cabe entrar em detalhes quanto a este ponto, mas é interessante acrescentar que Jacques Lacan desenvolveu um estudo sobre a questão do corte em relação à suspensão de uma determinada sessão como forma de intervenção do analista e também sobre a importância do corte que produz um intervalo entre

¹³⁵ VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos dos pós-moderno: sujeito e ficção*. op. cit., p.11.

¹³⁶ Id., *ibid.*, p. 40.

um significante e outro. No primeiro capítulo, comentei sobre a teorização da holófrase em Jacques Lacan, que seria exatamente a ausência de corte, quando dois ou mais significantes funcionam colabados, quer dizer, como que soldados. É curioso interrogar o que se passou para que esta função do corte tenha necessitado presentificar-se com esta intensidade na cultura. Vale ainda destacar que é o corte que vai permitir o surgimento da diferença e não é por acaso que, na contemporaneidade, o discurso sobre as diferenças seja tão fomentado e valorizado.

Existem duas grandes vertentes na criação e na crítica literária contemporâneas. Uma enfatiza a descrença na capacidade de dizer da linguagem, e a outra sustentaria a manutenção de um discurso simbólico, mítico. A primeira privilegia a ironia, enquanto a segunda utiliza-se preponderantemente da analogia, elementos destacados por Octavio Paz em *Os filhos do barro*. Como exemplo, haveria o esvaziamento do significante pela paródia, como em Dalton Trevisan, e um reinvestimento simbólico, que trabalha o reencantamento como em Guimarães Rosa.

A narrativa deixa de oferecer um sentido final, remetendo à descrença em um único sentido. Como dizia antes, não há mais referentes fixos, o que se observa é:

[...] uma literatura *pop* onde existe uma suspensão do juízo crítico, uma morte ou retraimento do autor e uma reduplicação frenética dos códigos e discurso, que atravessam a realidade. Literatura que poderíamos dizer na linha do pastiche.¹³⁷

Na linha do “microrrealismo do mínimo eu”, o eu seria a única coisa real num meio onde impera a irrealidade. O mínimo se sobressai pela impossibilidade de se experienciar a complexidade, a violência e a velocidade do mundo contemporâneo. O eu se

¹³⁷ VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos dos pós-moderno: sujeito e ficção*. op. cit., p. 96.

apresenta neste tipo de literatura como ameaçado, sitiado, levando à restrição do seu campo de visão e do pensamento reflexivo geral. Exemplifica-se com *Hotel Atlântico* (1989) e *Rastros de Verão* (1986), de João Gilberto Noll. Emerge, então, um sujeito fraco, o narrador fica colado a percepções e sensações e à mercê do acaso, sendo assediado por este. A narrativa limita-se ao que o personagem pode julgar, perceber ou imaginar. Assim, tanto o foco narrativo como o personagem se empobrecem; o personagem desaparece como sujeito das ações, surgindo como vítima dos acontecimentos e de sucessivas armadilhas. Observa-se também uma ausência de totalização tanto no aspecto temporal como espacial, bem como, às vezes, uma ausência de nexos entre as partes, com cenas que se sucedem continuamente. Esta deve ser, de fato, a vivência daqueles que só conseguem estar no presente, que são jogados ao sabor dos acontecimentos, sem articulá-los com alguma história possível. Tal vivência, mais uma vez, se aproxima da forma como o tempo é experimentado na psicose.

Outra linha seria o ‘neobarroco’, que “[...] reflete uma ruptura com o homogêneo, a ausência de um *Logos*, a carência de um fundamento”¹³⁸. É sublinhada a perda da aposta em um sentido e ganham destaque a instabilidade e a mutabilidade. Neste barroco contemporâneo, haveria os seguintes traços: superposição de espaços e tempos, narrativas entrançadas, desoriginação do processo enunciativo; teatralização, metamorfoses e ênfase na linguagem enquanto produtora de real. Tem-se um exemplo em *Um táxi para Viena d’Áustria*, de Antonio Torres, em que o desenvolvimento linear da narrativa não é visado, sendo enfatizada a idéia de que o caminho se faz ao andar. Sobressaem fragmentos narrativos que não podem remeter a um todo e a recomposição torna-se impossível. Esta tendência favorece também a permutabilidade entre o real e o fictício, como pode ser lido em *O caso Alice*, de Sonia Coutinho.

¹³⁸ VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos dos pós-moderno: sujeito e ficção*. op. cit., p. 125.

Isabel Quintana também nos oferece uma leitura muito interessante. Estudando o que ela designa como a prática escrituraria de alguns autores latino-americanos (Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer e Silviano Santiago), propõe pensar que:

[...] o escrever (e o ler) não é só um modo de referir à experiência, senão que esta prática se converterá numa via possível (a única talvez ainda disponível) de construir (se) uma.¹³⁹

Essa autora destaca, também, o uso da alegoria, considerando-a um instrumento eficaz e por meio da qual se imprime um sentido aos objetos. Nestes textos, a alegoria seria usada como um tipo de relação exclusivamente pessoal e contingente entre a imagem e a idéia. Destaca que, nestes autores, vemos a literatura “[...] como uma prática que corporiza em sua mesma estrutura a infirmitude do real”¹⁴⁰.

Para Isabel Quintana, nessa literatura, a exacerbação da experiência individual leva à volta do contador de histórias, embora este se coloque de uma perspectiva diferente do narrador clássico. O narrador moderno se situa como estranho à história que conta e é esta situação que o leva a narrar indefinidamente sobre o vazio de sua experiência, que toca o impossível. A indecidibilidade dispara os dispositivos textuais. Trata-se de se construir uma realidade e não de aceder a uma verdade. Isabel Quintana defende o ponto de vista de que a “[...] escritura se faz cargo da interrupção do mito (a comunidade perdida) para narrá-la”¹⁴¹ e acrescenta:

A literatura, então, traslada o inominável ao campo de uma consciência subjetiva que flui recriando-se e reabilitando, ao mesmo tempo, a possibilidade narrativa.¹⁴²

¹³⁹ QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia em el fin de siglo*: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001, p.15.

¹⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 19.

¹⁴¹ Id., *ibid.*, p. 109.

¹⁴² Id., *ibid.*, p. 126.

É interessante seguir suas proposições, pois ela vai indicando os recursos discursivos e narrativos utilizados pelos escritores contemporâneos para dar corpo à narrativa.

Como se verá no próximo capítulo, algumas destas características citadas aparecem em *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, que me propus a trabalhar nesta dissertação.

Este levantamento realizado não teve a pretensão de ser exaustivo, tarefa contraditória nos tempos atuais, mas pretendeu fornecer um estoque de elementos com os quais seja possível um manejo consistente do texto clariceano.

3. UM OLHAR SOBRE CLARICE LISPECTOR

Escrever é uma maldição¹⁴³.
Clarice Lispector

Não se *faz* uma frase. A frase nasce¹⁴⁴.
Clarice Lispector

Considero que escrever sobre Clarice Lispector não é uma tarefa fácil. Vasta é sua fortuna crítica, sob os mais diversos ângulos de abordagem. Pretendo, aqui, trazer uma contribuição a partir da leitura que a psicanálise pode propiciar.

Começarei tecendo algumas considerações sobre a relação de Clarice Lispector com a língua portuguesa, tal como utilizada no Brasil; em seguida, vou-me deter em suas observações sobre o escrever, para, em seguida, trabalhar um texto seu, *A Paixão segundo GH*.

Há uma corrente, no campo da literatura, que sustenta que Clarice Lispector não pode ser considerada uma escritora brasileira, pelo fato de ter nascido no exterior. Não entrarei, neste momento, nas complexas conceitualizações sobre identidade e gênero, pois seria fugir ao objetivo de minha proposta de trabalho, mas destacarei os elementos de maior relevância para minha abordagem porque me interessa defender o ponto de vista de que Clarice Lispector pode e deve ser considerada uma escritora brasileira.

Relato, então um pouco de sua história. Fugindo das conseqüências da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa de 1917, com seu contexto político e econômico, além da violenta perseguição aos judeus, a família de Clarice Lispector resolve migrar. Ela nasce

¹⁴³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 74.

¹⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 433.

durante o périplo da viagem para o exílio dos pais, na cidade de Tchechelnik, em 10 de dezembro de 1920, uma pequena aldeia que nem figura no mapa. Chegaram ao Brasil, em Maceió, em fevereiro de 1921, quando Clarice Lispector tinha dois meses.

A condição de migrantes e exilados dos pais de Clarice Lispector pode ser considerada como inequívoca. Mas e quanto a Clarice Lispector, o que pensar? Alguns questionam a condição de brasileira para essa autora, em função de seu país de nascimento¹⁴⁵.

A construção de traços identitários nacionais é um processo, uma narrativa, podendo-se recorrer a uma tradição inventada e consistir numa ficção, apoiando-se em mitos fundacionais. Explorando-se um pouco estes aspectos, não há como negar que seu nascimento numa cidade da Ucrânia; existe a certidão de nascimento. Estando a família em viagem é de se supor que tenham permanecido pouco tempo nesta cidade. Além disto, pode se levantar a questão: será que se pode considerar um bebê, um migrante? O exílio é uma opção a ser considerada para uma criança recém-nascida? Estas escolhas, mesmo que forçadas, não foram feitas por Clarice Lispector, mas sabemos que terão conseqüências sobre ela.

Os pais de Clarice Lispector, de religião judaica, optaram pelo exílio ou foram levados à migração. Chegaram a um país desconhecido, onde se falava uma língua diferente, com outros costumes. Para permanecerem no Brasil, tiveram que fazer negociações, novas articulações com seus próprios traços identitários. Sobre este processo, Maria Lúcia Montes observa:

Ninguém leva todos os elementos que definem o seu cotidiano e sua experiência de vida, seu sentido de pertencimento, seus laços e seus sinais de identificação como membro de um grupo ou determinada sociedade [...]. O que se leva são aqueles elementos que, na bagagem cultural, no estoque de vivências, práticas, costumes e valores partilhados em comum, podem ser re-significados no novo contexto, sendo aí escolhidos e

¹⁴⁵ Na biografia de Clarice Lispector escrita por Nádía Gotlib, há o relato de que esta autora recebia cartas que questionavam sua nacionalidade. (GOTLIB, Nádía. *Clarice: uma vida que se conta*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 113.)

rearranjados em função desse sistema de contrastes, sem o qual não é possível entender a identidade.¹⁴⁶

Que elementos teriam sido escolhidos e negociados pelos pais de Clarice Lispector? Quais rejeitados? Existem poucos dados a este respeito. No entanto, sabe-se que havia uma lenda na Ucrânia segundo a qual uma mulher doente poderia ser curada por uma gravidez. Supostamente, Clarice Lispector é fruto de uma gravidez deste tipo, no entanto sua mãe não ficou curada e a própria Clarice declarou que considerava que falhou nesta missão. Cito este fato para exemplificar a característica híbrida do mosaico identitário, mas não é este traço que Clarice Lispector irá privilegiar, embora o traga consigo.

Não há nenhum conhecimento de algum escrito ou depoimento de Clarice Lispector sobre a possibilidade de considerar-se migrante ou exilada, portanto se poderia levantar a hipótese de que estas questões não se colocaram para ela como questões suas, pessoais. Em respaldo a esta suposição, há o depoimento de Otto Lara Resende, grande amigo da escritora. Ele reconhece a origem russa e judaica de Clarice Lispector, considera que deve ter havido um encontro e confronto de culturas, mas observa: "Clarice era uma pessoa diferente. Seu exílio era de outra natureza [...] Clarice é uma aventura espiritual".¹⁴⁷

À medida em as narrativas nos constituem, que somos constituídos pelo que o outro fala sobre nós, quem pode desautorizar este testemunho?

Poder-se-ia dizer que os traços "migrante" e "exilada" não colaram em Clarice Lispector, mas sabemos que eles poderiam ter sido eleitos. Entretanto o traço "estrangeiro"

¹⁴⁶ MONTES, Maria Lúcia. *Raça e identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 60.

¹⁴⁷ REZENDE, Otto Lara apud GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p. 53.

colará de uma forma significativa, até mesmo no sentido do estereótipo de que fala Homi Bhabha¹⁴⁸, embora Clarice Lispector se rebele contra os estereótipos.

Durante 23 anos, Clarice Lispector viveu no Brasil sendo portadora de uma carteira de identidade para estrangeiros, onde constava sua cor branca e os olhos castanho-claros. Poderia ser um dado irrelevante, que a própria Clarice Lispector parece não ter relevado muito, mas é um dado que a situa como outro, diferente, estrangeira. Sua naturalização será obtida em 1943, por ocasião de seu casamento.

A que cultura nacional Clarice Lispector se sentia pertencente? Eis sua resposta:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. [...].

Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. [...] Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, pelo menos, eu pertencia um pouco a mim mesma. O que é um fac-símile triste. [...].

Embora eu tenha uma alegria: pertença, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. [...] Sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não, não é por orgulho, nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por fazer parte¹⁴⁹.

Clarice Lispector se considerava brasileira, mas a etiqueta de estrangeira a perseguiu e exigiu respostas. Segundo Nádya Gotlib, certa feita ela teria afirmado: "Nasci na

¹⁴⁸ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

¹⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 110-1.

Rússia, mas não sou russa”¹⁵⁰. Esta questão era tão presente que, em 14 de novembro de 1970, ela foi levada a escrever numa crônica para o *Jornal do Brasil*:

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou o Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade.

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira, nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.

Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca.

Quanto a meus sotaques enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito. Defeito esse que meu amigo Pedro Bloch disse ser fácil de corrigir e que ele faria isso para mim (...) Outro mistério, portanto, elucidado.

O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? Em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escrevia sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria?¹⁵¹

¹⁵⁰ LISPECTOR, Clarice apud GOTLIB, Nádía. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit., p. 58.

¹⁵¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 319-20.

Fiz esta longa citação, pois acredito que nela está contida a palavra decisiva sobre a questão da nacionalidade, como também porque aí ela revela os traços do que, para ela, constituía o ser brasileira.

Como a própria Clarice Lispector diz, para ela, ser brasileira não é um dado definido pelo local geográfico do nascimento, é expressar-se na língua portuguesa falada no Brasil, ser constituída por seus costumes e folclores, ter uma relação particular com as comidas locais. Enfim, elementos que remetem a um “sentir-se brasileira”.

Todos sabemos o quanto é difícil definir a brasilidade, dizer em que ela consiste. Mas, para o propósito deste trabalho, convém uma definição “simples” dada por Guimarães Rosa:

Mas, apesar de tudo, digamos também a ‘brasilidade’ é a língua de algo indizível. Duvido que outras pessoas pudessem tirar disto uma conclusão mas, aqui entre nós dois, isto não é importante. Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: ‘brasilidade’ é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto.¹⁵²

Faço, agora, algumas observações sobre a relação de Clarice Lispector com a língua portuguesa falada no Brasil, pois, a meu ver, pode ser possível sustentar que este constitui o traço mais marcante de sua identidade enquanto brasileira.

Nádia Gotlib fala das três línguas que marcaram a vida de Clarice Lispector. O português foi sua língua materna, na qual começou a falar e a que utilizará para escrever. Além do já citado, há a posição do psicanalista Charles Melman, para quem: “[...] a língua

¹⁵² COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 91.

materna é aquela na qual, para aquele que fala, a mãe foi interdita”¹⁵³. A segunda língua seria o russo, língua de seus pais. A terceira seria a sua própria língua, que era presa, causando a dicção que lhe era própria. Segundo Nádía: "As três línguas oferecem três imagens de Clarice Lispector. A língua que falou. A língua que nunca falou. A língua que não falou, mas pensava que falava”¹⁵⁴.

Além disto, deve-se lembrar que Clarice Lispector teve contato com o iídiche, em relação ao qual pesa grande silêncio, e, por ter sido casada com diplomata, morou em diversos países, entrando em contato com diversas línguas, entre as quais se destacam: o francês, o inglês e o espanhol.

Mesmo morando no exterior, Clarice Lispector sempre escreveu em português que, mais que sua língua materna, parece ser sua língua de eleição:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. [...] A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. [...] Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita.¹⁵⁵

Clarice Lispector: nascida russa, judia, mulher, filha, irmã, esposa, mãe, brasileira, nordestina/carioca, escritora...

Escritora brasileira?

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor

¹⁵³ MELMAN, Charles. *Imigrantes: incidências subjetivas das mudanças de país e de língua*. Trad. Rosane Pereira. São Paulo: Escrita, 1992. P. 32.

¹⁵⁴ GOTLIB, Nádía. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit., p. 66.

¹⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 100.

não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa, que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país.¹⁵⁶

Arredia às etiquetas dos estereótipos, Clarice Lispector não se deixa facilmente aprisionar ou definir, tal como são as identidades no mundo contemporâneo: múltiplas, polivalentes, transculturais, variáveis, mutantes...

O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal.¹⁵⁷

Para Roland Barthes, escrever é um verbo intransitivo. Seria “escritor” uma palavra “intransitiva”, à qual não caberiam adjetivos? Esta parece ser a posição de Clarice Lispector, a partir de suas observações. No entanto é praticamente impossível nos desvincularmos das categorias imaginárias que nos constituem, indicam nossa singularidade e nos diferenciam ante os outros. Portanto, com todo respeito, Clarice Lispector, ousou questioná-la e defender sua posição como a de uma escritora brasileira.

Como foi abordado anteriormente, a relação daqueles que escrevem com o processo de escrever e sua produção sofreu diversas vicissitudes. Embora não gostasse de ser chamada de literata e dissesse que não era intelectual, Clarice Lispector deixou registradas inúmeras reflexões sobre o escrever. Estas reflexões estão dispersas nos mais diferentes tipos de textos e a tentação de remeter a eles é grande, dada a paixão que o texto clariceano me suscita mas, por uma questão de objetividade e metodologia, num âmbito de Mestrado, farei

¹⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 59.

¹⁵⁷ Id., Ibid., p. 149.

uma delimitação, trabalhando apenas as colocações feitas por Clarice Lispector nas suas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*, compiladas no livro *A descoberta do mundo*.

Escrever, para Clarice Lispector, foi algo que se impôs muito cedo, constituindo-se numa necessidade e ela revela sua ambição: “Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos”¹⁵⁸. Talvez ela tenha conseguido. Seu texto, porém, não é de fácil leitura. Sem desorganizar os elementos sintáticos e semânticos, acredito ser possível afirmar que Clarice Lispector estica a língua portuguesa ao máximo, subvertendo-a e ampliando seus horizontes. Embora tenham formas de escrever bastante diferentes, muitas vezes o uso da língua portuguesa por Clarice Lispector foi comentado junto com a obra de Guimarães Rosa¹⁵⁹. Considerando as grandes diferenças entre eles, é interessante destacar o que diz Clarice Lispector sobre um comentário do tradutor americano Gregory Rabassa:

Só que não entendo uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa da minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe, coisa alguma. Não entendo. Aceito.¹⁶⁰

É bastante destacada esta abordagem particular da sintaxe por Clarice Lispector. Observo isto neste momento porque é importante em relação ao seu processo de escrever, mas minhas considerações sobre esta particularidade serão feitas mais adiante.

Além do mais, Clarice Lispector tinha um enorme cuidado com as palavras utilizadas, a construção das frases e a pontuação. Sobre sua forma de escrever, ela faz um pedido:

¹⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo* op. cit., p. 100.

¹⁵⁹ Estes comentários foram feitos por Afrânio Coutinho e Affonso Romano de Sant’Anna. cf. SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga, Universidade do Minho, 2000, p. 101.).

¹⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 352.

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a respeitar.¹⁶¹

Por aí, começa a se insinuar um ponto crucial do escrever em Clarice Lispector. Viu-se, nos capítulos anteriores, como, a partir do que é pensado como a *morte do autor*, o lugar do escritor no texto ficcional muda e a linguagem passa a ter um papel preponderante. Clarice Lispector dá inúmeros testemunhos de seu atravessamento pela linguagem, como, por exemplo, quando diz: “Em escrever eu não tenho nenhuma garantia”¹⁶². Esta escritora demonstra saber que o processo do escrever pode obedecer a uma lógica própria, ganhando autonomia, gerando surpresas, e que o saber não está dado de antemão, mas se constrói. Isto pode ser lido nas colocações seguintes:

Mas a máquina corre antes que meus dedos corram. A máquina escreve em mim.¹⁶³
É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia nada.¹⁶⁴

Como se verá logo adiante, com GH, às vezes a personagem ou a história tomam rumos muito imprevisíveis, sendo difícil para Clarice Lispector uma elaboração para que possa aceitá-los. Esta característica marca uma peculiaridade de sua escritura que pretendo destacar. Mais além de uma relação particular com a linguagem, o escrever para Clarice Lispector vem como uma espécie de imposição ou um imperativo:

Mas quem? quem me obriga a escrever? O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força impelindo¹⁶⁵.

¹⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 74.

¹⁶² Id., *ibid.*, p. 101.

¹⁶³ Id., *ibid.*, p. 232.

¹⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 254.

¹⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 196.

A necessidade de escrever parece impor-se a partir de uma vivência psíquica de grande sofrimento e provir de instâncias psíquicas constituintes. Não se trata de uma escolha para ela:

Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras.¹⁶⁶

Evidencia-se o escrever como condição para a vida, para que o mundo tenha alguma espécie de consistência:

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento [...]; de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever.¹⁶⁷

Ainda sobre o escrever, Clarice Lispector tem um trecho belíssimo e muito esclarecedor:

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como 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 tranqüilo? [...] Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. [...] 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 escreve.¹⁶⁸

¹⁶⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 74.

¹⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 236.

¹⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 156-7.

Cabe, aqui, destacar que a crítica questionou bastante a produção de Clarice Lispector: sua linguagem, a forma de narrar inusual, a falta de linearidade. Clarice Lispector não segue os cânones da narrativa clássica e sua escrita é muito difícil de ser enquadrada nos gêneros literários. Embora há algum tempo, não se trabalhe mais com classificações estanques, a produção clariceana suscitou muitos debates. E, em suas respostas, Clarice Lispector sempre defendeu de forma veemente sua forma de escrever. Por exemplo, sobre o sentido do que escreve, ela diz: “Que importa o sentido? O sentido sou eu”¹⁶⁹. E sobre a categoria do romance, comenta:

Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. [...] O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *je m'en fiche*.

E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu.

Mas é claro que *A Paixão segundo GH* é um romance.¹⁷⁰

Passo, então, à minha leitura deste romance tão mobilizador e inquietante.

A Paixão Segundo G.H. é o quinto romance de Clarice Lispector e o primeiro escrito na primeira pessoa. Sobre este fato, seria digno de nota destacar as circunstâncias nas quais Clarice Lispector o escreveu.

Em 1959, dá-se a separação de Clarice Lispector do marido, que se consolida no início da década de 60 e é confirmada oficialmente em 1963, ano em que o livro é escrito, sendo que ela estava sem escrever romances desde 1956.

¹⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p 196.

¹⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 270-1.

A separação causou-lhe grande dor e não parece forçado especular que tenha sido exatamente neste momento que Clarice Lispector escreve pela primeira vez em primeira pessoa, com o relato de uma experiência bastante singular, de grande solidão.

Sobre isto, Clarice Lispector afirma numa entrevista dos anos 70:

Eu... 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.¹⁷¹

Além do índice da negativa freudiana que se pode ver nesta colocação, algum tempo depois, Clarice Lispector reconsidera o que disse e admite ter havido alguma influência:

É, fugiu do controle quando... eu de repente percebi que a mulher G.H. ia ter de comer o interior da barata, eu estremei. De susto!¹⁷²

Diversos autores têm destacado o quanto de Clarice Lispector pode ser visto através de suas personagens e é em função disto que destaco o contexto em que o livro foi escrito. Além disto, existe o fato, que corrobora esta leitura, que, após a separação, Gurgel (seu marido) escreveu a Clarice Lispector, sentindo-se culpado por não ter dado o apoio de que ela necessitava e considerando que ela estava realizando o destino de Joana, de *Perto do Coração Selvagem*. Ele dirige-se a ela como Joana:

¹⁷¹ LISPECTOR, Clarice apud. GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit., p. 357.

¹⁷² LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 357.

Não ter sabido convencer Joana de que ela e Lídia eram, e são, a mesma pessoa em Clarice. Joana não precisava invejar Lídia.¹⁷³

A Paixão segundo G.H. tem um enredo, se é que, no caso de Clarice Lispector, se pode usar este termo, aparentemente simples. Uma escultora de classe média alta, que mora numa cobertura elegante no Rio de Janeiro, acorda uma certa manhã e resolve arrumar a casa, começando pelo quarto da empregada, Janair, que havia acabado de ir embora.

A partir desta situação bastante banal, Clarice Lispector irá nos conduzir a vivenciar com ela uma experiência de uma singularidade ímpar.

No início do livro, a autora dirige-se a seus possíveis leitores:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.¹⁷⁴

Dessa forma, Clarice Lispector, desde o início, propõe um pacto a seus leitores, para acompanhá-la nesta leitura nada fácil, que provoca estranhamentos e até repulsa. Mas seria este um livro qualquer? Já está bastante estabelecido, pela crítica¹⁷⁵, que a escritura de Clarice Lispector foge dos parâmetros do romance tradicional. No entanto, mesmo se pensarmos no romance contemporâneo, este não parece ser um livro qualquer. Como a própria escritora diz, seria para leitores especiais, de “alma já formada”.

Neste romance, G.H. tenta contar o que lhe aconteceu na véspera e nesta tarefa depara-se com uma dupla dificuldade. De um lado, ela lida com a dificuldade de dar

¹⁷³ GURGEL, Maury apud. FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 206.

¹⁷⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹⁷⁵ Entre os críticos que têm esta posição cito Benedito Nunes, Affonso Romano de Sant’Anna e Antonio Candido, entre outros.

representação à insólita experiência que lhe ocorreu e, por outro, vê-se confrontada com os limites da possibilidade de representação. Embora estes dois pontos confluam, ao final, para uma mesma questão, penso que existem sutilezas importantes que permitem diferenciá-las.

Como diz G.H., “[...] ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana”¹⁷⁶. A história, que apresenta um caráter cíclico, pois o final de um capítulo é o início do seguinte, será uma tentativa de dar sentido a uma experiência de quase total desidentificação e descolagem do que é humano. Sobre esta dificuldade, ela nos diz:

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 realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais.

[...] Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão.¹⁷⁷

De início, pode-se pensar que este livro requer leitores de “alma já formada” porque não poderia ter sido escrito por qualquer um; ele vai relatar uma experiência que me parece possível de ser vivenciada apenas por poucos. Tamanho é o estranhamento produzido que G.H. duvida de sua realidade. Para sair de seu impasse, G.H. resolve criar. Sabemos o quanto a representação artística favorece a possibilidade de criação e de tornar existente seja o que for. No entanto, neste trecho, a autora demonstra também grande sensibilidade em nos desvelar como nosso aparelho psíquico funciona. Sigmund Freud alertava que os escritores nos mostram, com antecipação, aquilo que os psicanalistas vão arduamente ter que construir teoricamente.

¹⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 12

¹⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 21.

Aí, Clarice Lispector nos mostra claramente que, para o ser humano, como Sigmund Freud estabeleceu, o que importa é a realidade psíquica. Uma vez representados, os fatos e as coisas adquirem existência e valor de verdade. E, neste aspecto, Clarice Lispector é uma autora muito sensível a este “grande risco de se ter a realidade”.

O outro elemento para o qual ela já aponta é que, para representar uma experiência tão primordial, constituinte, talvez fosse necessário, se existisse, algo mais do que a escrita, um grafismo, que se poderia pensar como a possibilidade de construção de uma borda para o indizível, de aproximação de elementos mínimos.

Benedito Nunes vai trabalhar *A Paixão Segundo G.H.* tomando como pontos de partida a *náusea* de Sartre e a filosofia da existência, que estuda temas como a angústia, o nada, o fracasso ¹⁷⁸. Nesta perspectiva, se considera a náusea como revelação do Ser e este romance como o roteiro de uma experiência mística.

Benedito Nunes situa o vivido por G.H. como uma “experiência espiritual conflitante” que completa o ciclo de uma ascese mística, embora faça a ressalva de que haveria uma proximidade maior do misticismo oriental do que do misticismo cristão¹⁷⁹. Segundo ele,

Essa trajetória, que sintetiza a linha da ação de PSGH, acompanha, de muito perto, a via mística, reproduzindo-lhe as imagens típicas de deslocamento espacial (saída/entrada), a tópica do deserto (aridez, secura, solidão, silêncio) e a contraditória visão do inefável (realidade primária, núcleo, nada, glória).¹⁸⁰

¹⁷⁸ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

¹⁷⁹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995. p. 64.

¹⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 66.

O texto de Clarice Lispector é de uma enorme riqueza e está aberto a inúmeras leituras. Sem querer contestar a validade da leitura de Benedito Nunes, visto inclusive serem inúmeros os elementos do texto (referências a Deus e a passagens do Evangelho) que favorecem esta visão, gostaria de contrapor-lhe uma leitura psicanalítica que aponta para uma via divergente. Busco apoio na colocação de Renata Wasserman, para quem,

[...] a referência ao Evangelho e à representação da Paixão, assim como toda a temática do desejo pelo infinito e pela transfiguração presentes no romance tornam quase automática uma leitura em termos de religião.¹⁸¹

Creio que Clarice Lispector recorre a Deus, às passagens do Evangelho e a metáforas religiosas como o meio de representação que se apresenta disponível para a dimensão do inexprimível com a qual ela se acha defrontada, mas que poderia estar nos remetendo a uma outra instância. A própria G.H. comenta que “[...] é o pólo oposto ao pólo do sentimento-humano-cristão”¹⁸². Ora, o pólo oposto não seria exatamente um pólo não-religioso, não-místico?

Poder-se-ia também ver um outro indicador desta tendência quando G.H. transforma *Deus*, nome próprio por excelência, em *o Deus*, substantivado¹⁸³.

Afinal, para o que Clarice Lispector estaria apontando?

Sendo o homem um ser de linguagem, deixa de ter um contato direto com as coisas, como os animais, e passa a ter, exclusivamente, relações mediatizadas pela linguagem. Desta hiância languageira, o homem passa a ter consciência há relativamente pouco tempo,

¹⁸¹ WASSERMAN, Renata. Clarice Lispector Tradutora, em *A Paixão Segundo GH* In ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1998, p. 83.

¹⁸² LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 103.

¹⁸³ Id., *ibid.*, p. 126.

como mostra Michel Foucault ¹⁸⁴; é quando se dá conta de que a linguagem é um sistema de representações e que a coisa em si é inapreensível, conforme visto anteriormente.

Habitualmente, contamos com recursos imaginários, nossa *montagem humana* como G.H. a chama, para velar esta hiância. Entretanto alguns sujeitos parecem viver assediados por esta falta primordial de uma forma muito particular. Pode-se ver esta busca de uma representação absoluta, que obturasse este buraco constitutivo, em toda a obra de Clarice Lispector, mas *A Paixão Segundo G.H.* é um relato que se destaca do conjunto da obra e faz o leitor mergulhar em cheio nesta dimensão do irrepresentável. Sigamos um pouco este percurso.

G.H. tem uma primeira surpresa ao entrar no quarto da empregada, que esperava encontrar sujo. Em seguida, ao se deparar com o mural a carvão, desenhado por Janair, vê as figuras de um homem, uma mulher e um cão. Neste instante, esta mulher descrita como fútil, tem suas identificações abaladas. Onde ela estaria? Na mulher, no homem ou no cão? Lembra-se, então, de suas fotografias, onde encontra um rosto inexpressivo e um olhar que a remete ao mistério. Ela se vê da forma como é vista pelos outros, seus semelhantes.

O olhar de Janair, irônico, crítico, produz uma primeira fratura. O olhar desta mulher, com porte de rainha africana, próxima, mas desconhecida, de outro meio social, possivelmente com outros valores, a remete a um primeiro nível de alteridade.

G.H. dá-se conta de que seus retratos remetem a um abismo e não consegue mais manter a estabilidade de identificações mantidas até então. Aí, ainda nos encontramos próximos do registro humano, da constituição da imagem corporal e do eu. Entretanto, isto não a sustenta.

G.H.diz:

¹⁸⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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.¹⁸⁵

Falhando a imagem corporal, G.H. recorre a seu nome, instância simbólica por excelência, mas eis que encontra o que talvez seja menos que um nome próprio, duas iniciais, G.H., uma cifra.

Poder-se-ia considerar o G.H. como o traço, o vestígio ou a representação de uma primeira identificação primordial. Jacques Lacan chama este elemento de *traço unário*, identificação fundante para o psiquismo, que instala o sujeito no campo do humano e permite estabilizar as identificações imaginárias (referentes à imagem corporal) que vêm a seguir.

No momento em que está confrontada com este traço primordial, G.H. depara-se com a barata, que a mergulha num abismo, numa viagem vertiginosa rumo ao nada, ao núcleo, ao inexpressivo.

Contrariamente ao que defendem alguns autores, creio ser possível sustentar que G.H. não se identifica nem com Janair nem com a barata. Nem tampouco haveria uma superposição entre Janair e a barata. As duas teriam em comum apenas o fato de serem figuras que remetem para a alteridade, sendo que remetem a alteridades distintas. Janair remete a um registro de alteridade coberto pelo humano, o do representável pela diferença, que Clarice Lispector sabe explorar tão bem. A barata remete a uma alteridade radicalmente distinta, do não-humano, do neutro, do inexpressivo como G.H. chama, do não-representável. Dentro de uma perspectiva lacaniana, poder-se-ia dizer que Janair remete ao lado sujeito, enquanto a barata remete ao objeto, o *objeto a*, tal como definido por Jacques Lacan. O *objeto a* seria

¹⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 25.

exatamente o resto, o resíduo, o que sobra do processo de simbolização (representação), impossível de ser apreendido pela linguagem.

Jacques Lacan considera que a subjetividade humana está constituída pela articulação de três registros, que ele chama de Real, Simbólico e Imaginário. De uma forma muito resumida, o Imaginário compreende o campo do sentido e da constituição da imagem corporal e do eu. O Simbólico remete ao campo cultural no qual habitamos e às leis estruturais (metáfora e metonímia) que regem o funcionamento da cadeia significante inconsciente, que nos remete à linguagem. O Real é o que sobra, não apreensível pelos outros dois registros e se caracteriza pela impossibilidade de representação, pela indiscernibilidade, pela ausência de sentido e de lei organizadora.

O Real é a instância que, em geral, nos causa mais problemas, fonte de angústia, de desorganização, com a qual lidamos aos tropeções e que só conseguimos morder, com muito esforço, como diz Jacques Lacan, ao representá-lo da forma que for possível, bordejando-o com os recursos do Simbólico e do Imaginário.

Tendo posto isto, retomemos o texto de Clarice Lispector, a fim de mostrar a leitura que a psicanálise pode propor sobre a experiência de G.H.

O confronto com a barata faz G.H. dizer: “eu! eu, o que quer que seja”, “que fizera eu de mim?”¹⁸⁶.

Talvez a *náusea* de Jean Paul Sartre e o *estranho* de Sigmund Freud sejam ainda categorias que estão aquém da experiência de G.H. Ela relata algo que tem a ver com o próprio ser, a matéria bruta, a carne, e todo o horror que esta dimensão provoca estaria mais bem conceituado dentro da categoria do Real e do *objeto a*. Diz G.H.:

¹⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p 53.

[...] - e eu sentia com susto e nojo que 'eu ser' vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana ¹⁸⁷.
 [...] não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior ¹⁸⁸.

Neste ponto, Clarice Lispector revela uma perspicácia aguçadíssima, pois ela aponta para algo ainda aquém da loucura, e pior. Dir-se-ia que a loucura já é um recurso de representação desta coisa inexprimível, que é logicamente anterior a ela e que afeta a todos nós.

Veja-se, ainda, algumas citações de G.H.:

Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.¹⁸⁹
 [...] eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo.¹⁹⁰

Dizendo “o mundo se me olha”, G.H. é reduzida à pura dimensão de objeto e, a partir daí, passa a interrogar de forma mais direta a capacidade de representação da linguagem e do nosso discurso.

Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano.¹⁹¹
 O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos humanos, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.¹⁹²

¹⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 58.

¹⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 59.

¹⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 61.

¹⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 63.

¹⁹¹ Id., *ibid.*, p. 67.

¹⁹² Id., *ibid.*, p. 20.

Chamo atenção para o rigor com o qual Clarice Lispector escreve, falando em “tradução” e “nossa linguagem”.

E sem essa humanização e sem a sentimentalização do mundo – eu me apavoro.¹⁹³

É interessante observar como Clarice Lispector demonstra ter clara consciência de que a humanização é uma construção nossa e aponta para sua necessidade de criar o termo *sentimentação* para dar conta desta vivência.

Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra.¹⁹⁴
[...] ... pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano.¹⁹⁵

Através de inúmeras repetições, Clarice Lispector vai alongando seu relato, criando uma espécie de tensão e se pode perceber que, quanto mais se aproxima do momento de comer a barata, que ela deixa para o final, maior é o questionamento da linguagem e da realidade:

No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade.¹⁹⁶

Magnífica exemplificação do real.

¹⁹³ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 71.

¹⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 78.

¹⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 84.

¹⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 100.

Jacques Lacan nos ensina que o olhar é uma das vias privilegiadas de vestimenta para o *objeto a* e, em Clarice Lispector, o olhar vai sendo desnudado até a revelação desta dimensão de coisa.

[...] - então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê – como um olho solto vê.¹⁹⁷

Em momentos anteriores do livro, Clarice Lispector já havia feito referências à vivência do corpo da barata enquanto despedaçado, fragmentado, vivência também proporcionada pela incidência do registro do Real. Ela destacara no corpo da barata o rosto, o estômago, a boca, a língua, os lábios, o nariz, os cílios, etc. Vivências parciais, localizadas, que não remetem a uma imagem unificada do corpo próprio, mas a seu despedaçamento. Visão do corpo em sua própria materialidade, enquanto carne, dimensão que a *montagem humana* vela. Estas imagens atingem seu ápice após a ingestão da barata:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor.¹⁹⁸

G.H. vai sendo, progressivamente, encurralada pelo neutro, pelo inexpressivo, pela *coisa-de-dentro-da-barata* e passa a ser necessário a Clarice Lispector recorrer a jogos entre os pronomes e a torções reflexivas dos verbos:

¹⁹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit. p. 106.

¹⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 120.

Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso jamais poderei
Te sentir direto: porque és mim.¹⁹⁹
O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é:
o que existes²⁰⁰.
O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim,
mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o
que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando
toco eu vejo 'o ele'.²⁰¹

Neste momento, G.H./Clarice Lispector passa a falar de despersonalização e de deseroização. E, de fato, o percurso que seguimos é de uma total destituição subjetiva.

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E
porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome,
respondo cada vez que alguém disser: eu.²⁰²
[...] pois 'eu' é apenas um dos instantâneos do mundo.²⁰³

E, enfim, termina o livro com uma frase brilhante, que permanece em aberto em função dos travessões:

[...] a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que
digo. E então adoro. - - - -.²⁰⁴

Para começar a me aproximar do final de minha leitura, destaco ainda dois pontos.

Alguns autores têm chamado a atenção para a presença de epifanias na obra de Clarice Lispector, aproximando-as das epifanias de James Joyce. Este destaque, inclusive,

¹⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 131.

²⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 134.

²⁰¹ Id., *ibid.*, p. 138.

²⁰² Id., *ibid.*, p. 175.

²⁰³ Id., *ibid.*, p. 178.

²⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 179.

reforçaria a leitura de um viés religioso ou místico na obra de Clarice Lispector. Em relação a isto, Affonso Romano de Sant'anna, no livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, aponta uma diferenciação importante:

Epifania (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual. [...] Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes. (...).

Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.²⁰⁵

Assim sendo, pode-se considerar *A Paixão segundo G.H.* como uma grande epifania ou composta por diversas epifanias mas, não necessariamente, no sentido místico-religioso. A partir da psicanálise, este livro pode ser visto como um conjunto de múltiplos momentos de revelação de nossa constituição psíquica enquanto seres humanos.

O outro ponto que gostaria de destacar e que corrobora este ponto de vista, diz respeito ao lugar atribuído por Clarice Lispector, neste livro, ao *grito* e ao *pedido*, através da fala de G.H.:

Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.²⁰⁶

Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que

²⁰⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 187.

²⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 47.

iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de que? a existência do mundo.²⁰⁷

Eu não tinha nada a pedir. De repente era isso. Eu estava entendendo que ‘pedir’ eram ainda os últimos restos de um mundo apelável que, mais e mais, se estava tornando remoto. E se eu continuava a querer pedir era para ainda me agarrar aos últimos restos de minha civilização antiga.²⁰⁸

Nesses trechos, Clarice Lispector demonstra dar-se conta, com grande sutileza, de saber sobre dinâmicas fundantes e constitutivas do registro humano.

Jacques Lacan chama a atenção para a dialética da demanda no ser humano. A partir do momento em que um bebê se insere no circuito da demanda, em que pede algo a alguém, a um outro, ele está definitivamente instaurado no registro humano de funcionamento.

Essa dinâmica pode ser constatada nos casos de neuroses graves e psicoses, em que o sujeito se encontra impossibilitado de aceder e realizar uma demanda. Clarice Lispector evidencia isto muito claramente quando diz que um grito desencadeia a existência e articula o pedido à civilização antiga.

Além disto, fornece-nos um ótimo exemplo para diferenciar momentos lógicos distintos e bastante precoces, pois, para a teoria psicanalítica, o grito antecede, logicamente, a possibilidade da demanda. O grito vem no lugar de uma palavra que não é possível, mas já é um apelo ao outro, uma sinalização. Se nem um grito é possível, estamos de fato beirando perigosamente o fora dos limites humanos, o registro da Coisa em toda sua radicalidade.

Assim sendo, parece-me pertinente sustentar que, muito além de uma experiência religiosa, que exige recursos mais complexos de elaboração, Clarice Lispector nos

²⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit , p. 63.

²⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 74.

remete, com este texto, para o que seria uma vivência limítrofe das origens da constituição subjetiva humana.

E G.H. nos diz: “A condição humana é a paixão de Cristo”²⁰⁹. Neste sentido, poderíamos pensar *A Paixão segundo G.H.* como o relato da paixão segundo o gênero humano.

Este é um livro precioso e foi necessário fazer um recorte, deixando de abordar inúmeros outros pontos importantes e significativos.

Deixo a conclusão provocativa, que nos irá lançar ao ponto de basta deste trabalho, com a própria G.H./ Clarice Lispector:

- Dá-me tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se eu inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? Dá-me a tua mão²¹⁰.

²⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 175.

²¹⁰ Id., *ibid.*, p. 97.

PONTO DE BASTA

Ah! Sou realista demais: só ando com meus fantasmas.

Clarice Lispector²¹¹

Se eu tivesse de dar um título à minha própria vida seria: à procura da própria coisa

Clarice Lispector²¹²

Clarice Lispector foi concebida com a missão de curar sua mãe, pois vigia em sua região a crença de que uma gravidez salvaria a vida de uma mulher doente. Além deste objetivo não ter sido cumprido, há depoimentos do quanto a autora se sentia culpada por isto e sua infância foi marcada pela doença da mãe, tendo sido, como ela mesma diz, “uma infância muito infeliz”²¹³.

Esta escritora era tida como uma pessoa esquisita. Tímida, seus contatos sociais não eram simples, alguns a consideravam de difícil convivência, pelo que pode ser depreendido da leitura de seus diversos textos e pelos depoimentos de amigos. Minha proposta foi trabalhar o texto de Clarice Lispector, mas se tornou imprescindível a referência a elementos de sua vida pessoal, afinal, escritor e texto, não podem ser cartesianamente separados.

Sua especial sensibilidade manifestou-se cedo:

Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa.²¹⁴

²¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 233.

²¹² Apud GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 357.

²¹³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 170.

²¹⁴ Id., *ibid.*, p. 113.

Clarice Lispector sempre teve uma forte relação com os livros e começou a escrever desde cedo. Muito nova, parece ter sentido um certo empuxo para o escrever, que foi um processo complexo durante toda sua vida. Ela nos diz: “[...] e nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo”²¹⁵.

Olga Borelli relata que, nos últimos anos de sua vida, Clarice Lispector mostrava uma ansiedade e impaciência incomuns, manifestando seu medo da loucura. Este depoimento é sobre o final de sua vida. A escritora tematiza a loucura em alguns de seus textos, como vimos em *A Paixão segundo GH*, e reflete sobre a questão em crônicas e entrevistas. Sobre o ato criador, responde, numa entrevista, para a Revista *Textura*:

Pode ser um sofrimento. É perigoso. O ato criador é perigoso porque a gente pode ir e não voltar mais. Por isso que eu procuro me cercar na minha vida de pessoas sólidas, concretas; de meus filhos, de uma empregada, de uma senhora que mora comigo e que é muito equilibrada. Para eu poder ir e voltar dentro da literatura sem o perigo de ficar. Todo artista corre um grande risco. Até de loucura. Por isso precisa tomar cuidado. (Pausa). Eu tomo cuidado. (Pausa mais longa). Eu gosto de comer, de comprar roupa, adoro meus filhos, gosto de convidar a namorada de meu filho para vir jantar.... (Outra longa pausa.) O cotidiano como fator de equilíbrio das incursões pelo desconhecido da criação.²¹⁶

Nesse trecho, Clarice Lispector faz referência ao ato criador, em geral, mas sabemos que nem todos aqueles que escrevem são acossados pelo fantasma da loucura. É como se ela nos dissesse, aí, que era levada a uma proximidade tamanha com a loucura que exigia a necessidade de ter à sua volta referências estáveis, ações concretas na vida cotidiana que lhe permitissem manter um certo distanciamento do impacto de sua produção escrita. Ela sabia dos riscos que corria:

²¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 101.

²¹⁶ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit, p. 461.

[...] ao escrever, grudada e colada está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. [...] Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador.²¹⁷

O romance *A Paixão segundo GH* parece ser um bom exemplo que testemunha este perigo do escrever de que Clarice Lispector fala. Talvez se possa cogitar que sua obra vai como um crescendo, tendo pontos marcantes, no que se refere a experiências do limite, no livro acima citado, e um ápice, em *Água Viva*, texto que pode se constituir em *corpus* adequado para investimentos futuros, por ser mais propício para o estudo da questão do *sinthoma*.

Os traços principais que marcam a escrita de Clarice Lispector podem ser vistos desde seu romance de estréia, *Perto do coração selvagem* e se repetem nas diversas produções.

Seus escritos não estão situados claramente no tempo e no espaço. GH, por exemplo, mora num apartamento elegante no Rio de Janeiro, mas outras indicações não são dadas. Estes dados costumam apresentar-se abstratamente em sua obra. Os personagens, de certa forma, se intercomunicam, como diz Benedito Nunes: “Até certo ponto Martim, Joana, Ana e GH se confundem”²¹⁸.

Clarice Lispector começou a escrever em 1940. Sua primeira publicação chamava-se “Triunfo” e saiu no periódico carioca *Pan*. Entretanto, podem ser identificados, em suas produções, traços que se aproximam mais do tipo de literatura que, ao menos no

²¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 183.

²¹⁸ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 116.

Brasil, será feita muitos anos mais tarde. Carlos Mendes de Souza defende tese com a qual concordo, de que Clarice Lispector deve ser vista como uma voz antecipadora “[...] das tendências pós-modernas da ficção dos anos 80 e 90”²¹⁹. Os seguintes traços já estariam presentes em seu texto: a prática da colagem, a sobrevalorização do fragmentário, o destaque concedido à hibridização genológica e a concessão àquilo que é considerado inferior ou menos nobre. Também se mostram a presença do autocentramento, o modo obsessivo da literatura debruçar-se sobre si mesma e o apelo à participação do leitor.

Outro ponto de destaque é que Clarice Lispector questiona o tempo todo a linguagem e o fazer literário, buscando o irrepresentável, o impossível. Merece, ainda, referência o comentário de Benedito Nunes de que os personagens de Clarice Lispector parecem situar-se mais como espectadores, tal como Silviano Santiago sinaliza sobre a posição do narrador pós-moderno.

Não pode ser ignorado, além disto, o fato de Clarice Lispector ter vivido muitos anos no exterior e ter sido exposta, em função disto, a tendências que iriam predominar no mundo contemporâneo, antes de muitos dos escritores que por aqui ficaram. Entretanto penso ser possível sustentar que estes fatores não são suficientemente consistentes para justificar seu tipo de escrita.

Foi um dos objetivos desta dissertação abordar se as características da escrita de Clarice Lispector podiam ser justificadas pelo contexto cultural em que ela viveu, fazendo parte de uma genealogia comum de escritores geniais. Penso que, pelo que foi elencado ao longo desta dissertação, é possível afirmar que a escrita de Clarice Lispector está pautada por elementos que vão além do contexto em que estava inserida, não estando, portanto, contemplada, apenas, dentro na categoria da narrativa contemporânea. Mais do que uma voz

²¹⁹ SOUZA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000. p. 105.

antecipadora de tendências posteriores, a escrita de Clarice Lispector é reveladora de uma posição subjetiva muito particular.

Então, o que teria possibilitado a Clarice Lispector escrever da forma como o fez? E por que teria sido levada a isto?

Como foi citado antes, alguns críticos aproximam a escrita de Guimarães Rosa e a de Clarice Lispector. Estes autores teriam em comum a ruptura que estabelecem em relação a um modelo e o centramento na linguagem. Para Eduardo Portella:

Guimarães Rosa rompe as estruturas sintáticas do português, confere vigor a relacionamentos de convivência que se mostravam opacos dentro da sintaxe comum, ou seja, no recinto da *língua*. [...] Não é nada diferente do que acontece com a seguinte passagem de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, quando a locução conjuntiva concessiva *apesar de* tem o seu desempenho sintático inteiramente subvertido pelo sopro revitalizador da *linguagem*.²²⁰

Ambos os autores subvertem a língua portuguesa. No entanto, isto é mais evidente e de localização mais fácil na escrita de Guimarães Rosa do que na escrita de Clarice Lispector. A autora aqui estudada é muito mais sutil e não subverte o código, como o faz Guimarães Rosa que, neste sentido, se aproxima mais de James Joyce.

Além disso, como abordei anteriormente, Guimarães Rosa trabalha no sentido do reencantamento da linguagem, demonstrando estar satisfatoriamente respaldado por recursos simbólicos. Sua escrita seria a escritura autobiográfica defendida por Evelina Hoisel.

Clarice Lispector caminha em sentido oposto, no rumo do esvaziamento, do esburacamento da linguagem, remetendo não para o reencantamento, mas para o horror de

²²⁰ PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Fortaleza, Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições UFC, 1981. p. 96-97, (grifos do autor)..

nossa constituição humana, nossos sentimentos mais mesquinhos, a maldade, a crueldade que podem estar presentes no amor, nossa fragmentação, nossa condição de seres humanos de carne e osso, dimensão do Real do corpo que ela sabe tão bem explorar. Embora alguns destes elementos estejam presentes em Guimarães Rosa, como em *Grande Sertão: veredas*, eles recebem um tratamento diferente e são encarados numa outra perspectiva; como foi dito anteriormente Guimarães Rosa privilegia um reinvestimento simbólico.

Outro ponto é que o modo de escrever destes dois autores é bastante diferente. Em Guimarães Rosa, parecia haver um projeto consciente e há inúmeros registros das pesquisas minuciosas que ele realizou sobre os locais, a fauna e a flora da região descrita. Clarice Lispector funciona de modo muito diferente, “intuitivamente”, como ela mesma dizia. Escrevia com seu corpo, com suas entranhas, entrando no trágico, como diz Alceu de Amoroso Lima:

Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores, que não escrevem propriamente seus livros. São escritos por eles. Você é o personagem maior do autor de seus romances.²²¹

Corroborando esta colocação, Paulo Francis diz o seguinte:

Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na sua própria ficção. É o melhor epitáfio possível para Clarice.²²²

²²¹ Apud LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 177.

²²² Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit., p. 53.

Assim sendo, considero que a escrita de Clarice Lispector produziu efeitos de escritura para ela e pode ser situada pela vertente do *sinthoma*, como Jacques Lacan propõe para James Joyce. Há, na verdade, depoimentos de Clarice Lispector que testemunham isto.

Ao se trabalhar *A Paixão segundo GH*, viu-se como GH fala sobre a construção da realidade para o ser humano, como esta pode ser relativa e como se pode chegar a perder os seus parâmetros, beirando a loucura. Clarice Lispector declara:

[...] a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito. A obra de arte é um ato de loucura do criador. Só que germina como não-loucura e abre caminho. [...] A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Estes, entre outros motivos que desconheço, erraram no caminho da busca. São casos para médicos, enquanto os criadores se realizam com o próprio ato da loucura.²²³

Sábia e genial, Clarice Lispector. Os mentalmente doentes erram, de fato, o caminho porque são submetidos a uma errância na vida pelo fato de não terem podido constituir, para eles, pontos de basta que organizem sua dinâmica psíquica. Alguns até não erram o caminho da busca, pois muitos se dirigem para as artes como uma tentativa de produzir a suplência que lhes falta, mas nem sempre são bem-sucedidos.

Veja-se o caso Aimée, de Jacques Lacan, aqui tratado. Ela escrevia “romances” e queria vê-los publicados. Entretanto sua escrita não foi considerada como tendo valor literário e, ao lê-la, é possível perceber muito mais as manifestações de sua loucura do que uma criação artística. Com ela, tem-se um exemplo de alguém que busca o escrever, mas não é bem-sucedida, não produz uma arte reconhecível e partilhável, em vínculo com o social.

²²³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 305.

A psicanalista Colette Soler²²⁴ fez um trabalho interessante com o texto de Jean Jacques Rousseau. Segundo ela, James Joyce e Jean Jacques Rousseau colocam o mesmo problema: compreender a compatibilidade entre estrutura psicótica e criação, mas têm tipos de escrita diferentes. Jean Jacques Rousseau permanece no registro da comunicação, ele introduz algo novo em sua época, mas não subverte a língua. Ele constrói uma obra, mas fracassa “[...] em tratar sua paranóia através de sua obra”²²⁵. Em Jean Jacques Rousseau, a invenção não é jocosa e sua ficção obedece à lógica clássica e ele era metódico. Seu livro *Emílio* seria uma tentativa fracassada de acesso à paternidade e é digno de nota que sua publicação foi a causa de seu primeiro episódio delirante caracterizado. Um estudo interessante a ser feito seria avaliar por que Jean Jacques Rousseau não pôde fazer de sua obra um *sinthoma*: se por questões subjetivas que lhe eram próprias ou porque viveu numa época em que as condições de possibilidade para este tipo de atravessamento através da linguagem ainda não estava disponível, pois, como visto, com Roland Barthes, a escritura surge num momento determinado.

Tem-se, ainda, o exemplo de Artur Bispo do Rosário, tornado famoso pela Dra. Nise da Silveira e que produziu obras de artes plásticas. O que se passou com ele é relevante para minhas considerações. Incentivado pela grande psiquiatra clínica e uma das precursoras da reforma psiquiátrica no Brasil, ele realizou obras de grande beleza, que foram reconhecidas como obras de arte e foram expostas, tendo inclusive chegado a ter projeção internacional. Entretanto, tal como Aimée, as produções psicóticas são uma constante em sua obra. Como ele mesmo dizia, as vozes ditavam o que ele devia construir e fazer. Sua obra estabeleceu vínculo social, obteve reconhecimento público, inscreveu seu nome em nossa cultura, mas não fez dele um autor, por não ter produzido para ele efeitos de escritura. Pode-se, inclusive,

²²⁴ SOLER, Colette. *A psicanálise na civilização*. Tradução Vera Avellar Ribeiro e Manuel Motta. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 1998.

²²⁵ Id., *ibid.*, p 27.

considerar que, caso não tivesse vivido na época em que viveu e no ambiente cultural do Rio de Janeiro, sua obra nem seria considerada arte porque foram as características da arte contemporânea que permitiram que seu talento fosse reconhecido e prestigiado. Caso vivesse num interior qualquer de nosso grande Brasil, ainda hoje correria o risco de ver seu trabalho tratado como dejetos produzidos por um louco.

James Joyce não só era consciente da importância do escrever como buscava com insistência obter um reconhecimento. Ele se fez autor, construiu um Nome próprio para si a partir de sua obra e, pode-se dizer, seguindo Jacques Lacan, que sua escrita teve efeito de escritura. Ao contrário de Clarice Lispector, James Joyce almejava a fama e manifestou o desejo de dar trabalho por muitos anos aos críticos e estudiosos, no que tem sido bem-sucedido.

Clarice Lispector sabia que o escrever era para ela mais do que uma necessidade, era uma espécie de imposição. Como destacado a partir da etimologia da palavra escritura, para esta autora algo se impunha como um imperativo categórico: “há que se escrever”. E o que se impõe a ela parece apresentar uma característica muito particular. Em *A Paixão segundo GH*, fica evidente a luta de Clarice Lispector, até mesmo a repugnância, para aceitar o que se impõe, como o comer “o de dentro da barata”. Ela deixa claro como sua forma de escrever, a pontuação e vários outros elementos se impuseram a ela, tendo sido necessário um trabalho consigo própria para que viesse a aceitá-lo. E Clarice Lispector testemunha ter uma idéia muito clara deste processo quando se define como escriba e relata seu desconforto de ser pensada como escritora. Como ela mesma diz, apenas se consideraria escritora quando soubesse como se escreve.

Com sua perspicácia, Clarice Lispector evidencia que sua arte não é produzida por um saber. Estaria mais bem situada dentro da vertente do que Jacques Lacan aborda como sendo uma literatura que privilegia o Gozo, tal como conceitualizado por ele.

Aqueles que vivenciam estados limite são submetidos a essa vivência de um Gozo excessivo que precisa ser limitado. O escrever pode ser uma das formas de se alcançar este limite, criando as bordas indispensáveis para o Real insuportável. Entretanto, muitos são os passos necessários para que esta função se cumpra: produzir algo, ter isso reconhecido como arte, estabelecer um vínculo social a partir de sua produção, alcançar a dimensão pública e fazer um Nome para si próprio. Além disto, é necessário destacar que estas obras não são construídas por recursos metafóricos, obedecem a outros mecanismos e, talvez, por isto, utilizam outros recursos estilísticos. Nem todos aqueles que atendidos na clínica, com este tipo de problemática, possuem talento ou poderão algum dia seguir este caminho. No entanto, o estudo daqueles reconhecidos como artistas pode fornecer, para os profissionais da área, informações preciosas e indicar o caminho a seguir.

A escrita de Clarice Lispector foi crucial para ela:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição mas uma maldição que salva. [...] Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que se não entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.²²⁶

Escrever abençoou a vida de Clarice Lispector, mas fica em aberto, neste momento, como seu trabalho com a palavra lhe permitiu isto, de que forma sua escrita pôde-se constituir num *sinthoma*, talvez o primeiro caso existente na literatura em língua portuguesa no Brasil²²⁷.

²²⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. op. cit., p. 134.

²²⁷ Seria interessante realizar um estudo nesta linha a propósito de Fernando Pessoa.

Este será o ponto de retomada de outra etapa, visto que em relação a esta é chegado o “momento de concluir”, tal como pensado, como uma das etapas do tempo lógico, por Jacques Lacan. Ponto de basta (nesta etapa).

REFERÊNCIAS

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

ANSERMEI, F.; GROSRICHARD, A.; E MÉLA, C. (Org.). *La psicosis en el texto*. Tradução Gustavo Macri. Buenos Aires: Manantial, 1990.

ARCHANJO, Neide. *As marinhas*. Rio de Janeiro: O Autor, T. C. R. da Motta, 2001.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. Tradução Marcelo Dias Almada. São Paulo: Editora Best Seller, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. Tradução Aurora Fornoni, Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryntis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1983.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Tradução Antonio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. *Lê bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução Anne Arnichard e Álvaro Lorencini, São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1988.

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

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1976.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünewald. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os pensadores)

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988.

BHABHA, Homi. *Nation and narration*. London: Rutledge, 1990.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

CAMUS, Albert. *O primeiro homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CRUGLAK, Clara. *Clínica da identificação*. Tradução André Luís de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DAVOINE, Françoise. *La folie Wittgenstein*. Paris: E.P.E.L., 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, 3 ed, São Paulo, Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DICTIONNAIRE de la langue française: Petit Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1989.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, Teresa C. M. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução Antonio Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Passagens, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970 – 1982)*. Tradução Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FREIRE, Marcelo Muniz. *A escritura psicótica*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GILBERT, Stuart (Ed.). *Letters of James Joyce*. London, Faber and Faber, 1957.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

GOTLIB, Nádía G. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

- GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.
- GUIMARÃES ROSA, José. *Grande sertão: veredas*. 17 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HALL, Stuart; GAY, Paul du (Eds). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Guaciara Lopes Louro. 3 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.
- HANS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HARARI, Roberto. *Cómo se llama James Joyce? A partir de “El sinthoma” de Lacan*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 1996.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução Ordep José Serra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOISEL, Evelina. *A escritura biográfica*. São Paulo: USP, 1996.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JACKSON, John Wyse; COSTELLO, Peter. *John Stanislaus Joyce*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1959.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevalco. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- JOHNSON, Christopher. *Derrida: a cena da escritura*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- JOYCE, James. *Dubliners*. London: Wordsworth Editions, 1992.

- JOYCE, James. *Exiles*. New York: New York Office, 1945.
- JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. New York: The Viking Press, 1968.
- JOYCE, James. *Música de Câmara*. Tradução Alípio Correia da Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- JOYCE, James. *Portrait of the artist as a young man*. London: Wordsworth Editions, 1992.
- JOYCE, James. *Querida Nora!* Tradução Brenda Maddox. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução José Geraldo Vieira. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- JOYCE, James. *Stephen Hero*. New York: New York Office, 1944.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Company, 1922.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antônio Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LACAN, Jacques. *A angústia – Seminário*. Paris, 1962/63. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 7. A ética da psicanálise*. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 3. As psicoses*. Versão brasileira de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Tradução Aluísio Menezes, Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- LACAN, Jacques. *De um discurso que não seria do semblante*. Paris, 1971/72. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Tradução Cláudia Berliner. Campinas: Escuta 1986.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 20. Mais, ainda*. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

LACAN, Jacques. O seminário Livro 1. *Os escritos técnicos de Freud*. Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. O seminário Livro 2. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Tradução Eunice Martinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. *Os não tolos erram*. Paris: 1973/74. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

LACAN, Jacques. O Seminário Livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M. D. Magno: Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. *O saber do psicanalista – Seminário*. Tradução Ana Izabel Correa, Letícia Fonseca e Nanette Zmery Frej. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 1997.

LACAN, Jacques. *O sinthoma*. Paris: 1975/76. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

LACAN, Jacques. *RSI*. Paris: 194/75. Inédito. Versão traduzida, não autorizada, xerocopiada.

LACAN, Jacques. *Suplemento de escritos*. Tradução Hugo Acevedo. Barcelona: Argot, 1984.

LACAN, Jacques. *Televisão*. Versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si – Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica: FUMEC, 2001.

LAURENT, Eric. *Estabilizaciones en las psicosis*. Traducción Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1989.

LEMERT, Charles. *pós-Modernismo não é o que você pensa*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPQ, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre.* 4 ed., Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres.* 18 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma maçã no escuro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa.* Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.
- LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira.* Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo.* Tradução Francisco Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo.* Tradução Francisco Settineri, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *No mundo das aparências.* Tradução Bertha Gurovitz. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- MARTINET, André. *Elementos de lingüística geral.* Tradução Jorge Morais Barbosa. 6 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975.

- MELMAN, Charles. *Imigrantes: incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. Tradução Rosane Pereira. São Paulo: Escrita, 1992.
- MIRANDA, Ana. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- MONTES, Maria Lúcia. *Raça e identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Tradução Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Tradução Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 9 ed, São Paulo, Cultrix, 1999.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- NOICA, Constantin. *As seis doenças do espírito contemporâneo*. Tradução Fernando Klabin e Elena Sburlea. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NOVAES, Mariluci. *Os dizeres nas esquizofrenias: uma cartola sem fundo*. São Paulo: Escuta, 1996.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Tradução M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições UFC, 1981.
- POUTINGNAT; STREIF-FENART. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1999.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia em el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

REGO, Claudia de Moraes. Uma volta ao ideograma In *Revista da Letra Freudiana: A prática da letra*. Rio de Janeiro: Contracapa, ano 19, n. 26, p. 31-46.

Revista da Letra Freudiana. A jornada de Ulisses: palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos. Rio de Janeiro, ano 20, n. 28, 2001.

Revista da Escola Letra Freudiana. A prática da letra. Rio de Janeiro, ano 19, n. 26, 2000.

Revista da Letra Freudiana. Do sintoma ao sinthoma. Rio de Janeiro, ano 15, n. 17/18.

Revista da Letra Freudiana. Retratura de Joyce: uma perspectiva lacaniana. Rio de Janeiro, ano 12, n. 13, 1993.

Revue du Littoral, École Lacanienne de Psychanalyse, Fous à lire. Paris, n. 38. E.P.E.L., 1993.

Revue du Littoral, École Lacanienne de Psychanalyse, Pléthore de sens. Paris, n. 39. E.P.E.L., 1994.

Revue du Littoral, École Lacanienne de Psychanalyse. Témoin Schreber. Paris, n. 40. E.P.E.L., 1994.

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

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : FAPESP, 1999.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração: Fernando Sabino e Clarice Lispector*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Lendo Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.

SAUSSURE, Ferninand de. *Curso de lingüística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1959.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução J. B. Mello de Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SOLER, Colette. *A psicanálise na civilização*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Aurélio. *Os discursos na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

STEFAN, Denise Rocha. A morte na instituição: In CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICANÁLISE DA BAHIA, 1998, Salvador. *Anais*. Salvador: EGBA, 1998, p. 443-451.

STEFAN, Denise Rocha. E então, psicanálise, qual é seu corpo? *Revista da Letra Freudiana do Rio de Janeiro*: O corpo da psicanálise. Contracapa, ano 19, n. 27, p. 13-19.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

YOUNG, Fernanda. *O efeito urano*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

WALDMAN, Bertha. *Clarice Lispector: a paixão segundo CL*. São Paulo: Escuta, 1992.

WASSERMAN, Renata. Clarice Lispector Tradutora, em A Paixão Segundo GH In ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

WEIL, Pierre et al. *Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993.

ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.