

## CLARICE LISPECTOR E A ESCRITA DO SINTHOME

*Luciana Brandão Carreira Del Nero\**

### **RESUMO:**

Trata-se de uma proposição sobre a temporalidade da escrita nas obras concebidas por Clarice Lispector entre 1964-1973, período no qual supomos ter se consolidado uma mudança no estilo da escritora, colocando em evidência a operação que inscreve o ser falante no campo da linguagem. Acreditamos que Clarice Lispector nos apresenta uma modalidade de escritura cuja textualidade podemos situar no campo das *Lituraterras*: espécie de escrita de borda, bem sucedida em face ao indizível e ao limite do que a linguagem pode representar, tocando num ponto em que se coloca uma questão crucial para a psicanálise: a maneira pela qual determinados escritores, através de sua obra, promovem uma torção que rebate o gozo do sem-sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Torção. Escrita. Ser falante. Estilo.

---

\* Psiquiatra e psicanalista. Professora do Departamento de Saúde Especializada da Faculdade de Medicina da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista da CAPES processo BEX 3781/10/0. Endereço para contato: Rua dos Pariquis 2999/ sala 1205. Cremação. CEP: 66040-320 – Belém, PA-Brasil. E-mail: luccdelnero@yahoo.com.br.

O livro *A Paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b) parte do encontro entre uma barata e uma solitária mulher anônima, rica e solteira por opção, logo após ter sofrido um aborto, cujo nome é reduzido à impessoalidade de duas letras: *G.H.*

O primeiro capítulo do livro atordoa de imediato o leitor, capturado pela narrativa desconcertante da protagonista, que tenta transmitir uma experiência que a fez perder por horas e horas a sua forma humana. O leitor é jogado, logo de cara, no relato de uma mulher que viu algo e, que, sem saber do quê se tratava, confundiu-se com isso que fora visto. Tentando entender o que lhe acontecera, G.H. segue “falando para o nada e para ninguém” (idem, p.15), como “uma criança pensa para o nada” (idem, ibdem), até o momento em que descobre que esse esforço seria facilitado se ela fingisse escrever para alguém. Assim, ainda no primeiro capítulo, ela questiona:

não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. (Lispector, 1998b, p.15).

Algumas páginas depois ela continua: “Terá sido o amor o que eu vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor?” (Idem, p. 19). Apenas aos poucos, no decorrer dos capítulos subsequentes, certas características de G.H. serão oferecidas ao leitor. De uma certa maneira, o primeiro capítulo antecipa o que será contextualizado apenas depois; o que provoca, como efeito, o nosso estarecimento, fazendo com que sejamos lançados no nada, no vazio, junto com a narradora.

Escultora de origem burguesa, G.H. mora numa luxuosa cobertura na zona sul do Rio de Janeiro, sendo uma mulher bem adequada ao que socialmente esperam que ela seja. Sozinha em seu apartamento, ela decide arrumá-lo, começando pelo quarto dos fundos, que até a véspera era ocupado por Janair, a empregada doméstica que se despedira após seis meses de trabalho. Eram quase dez horas da manhã e, o fato de não dispor de uma empregada, com quem insinua uma rivalidade pela posse do apartamento, a faz testemunhar que há muito tempo a sua casa não lhe pertencia tanto. Afinal, o “fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncios” (idem, p.24) a casa. O dia era “pesado”, “bom” e “vazio”. Pretendendo torná-lo o mais longo possível, G.H. tira o telefone do gancho, assegurando-se que nada a perturbaria.

A maneira como G.H. visa explorar espacialmente a arrumação da casa, apoderando-se assim do lugar onde habita, aponta, desde o começo do romance, a uma espécie de subversão temporal que será recorrente ao longo de todo o texto: ela escolhe começar pelo fim, o quarto dos fundos, parte terminal do apartamento. E pretende finalizar pelo começo; ou seja, pelo living, a sala de estar, local que remete ao convívio social, aonde primeiro se chega ao se adentrar num lar.

Mas para ter acesso ao quarto ela primeiro precisou atravessar toda a cozinha, chegando à área de serviço, em cujo final encontrava-se um corredor, que ela também precisou percorrer para finalmente encontrar o quarto dos fundos, chamado por ela de a “cauda do apartamento” (idem, p.34). Todavia, antes de ali entrar, uma pausa: G.H. encosta-se na murada da área de serviço para fumar um cigarro. Na vertigem dos treze andares que “caiam do edifício” (idem, ibidem), ela olha para baixo, comparando a verticalidade do prédio onde habita a um despenhadeiro, que engolirá em silêncio o cigarro que, num gesto proibido, ela lançará ao solo. O cigarro cai, é jogado fora, descartado. A topologia desse ponto onde G.H. está é nesse momento circunscrita: fora do quarto, mas dentro do apartamento onde mora, ela se põe a olhar a área interna do prédio. Ela olha a área interna, ou seja, o fundo dos apartamentos para os quais o seu apartamento também se via como fundos. Descrevendo o seu prédio, ela diz:

por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadriais, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias. (Lispector, 1998b, p.35).

Percebe-se que a dimensão espacial é mais uma vez por G.H. trazida à tona. Os termos “dentro-fora” impõem-se, num desdobramento contínuo do espaço. Mas, uma vez que o espaço de que se trata é o corpo (e este equivale ao espaço möebiano), lembremos que verso e anverso são determinados por uma torção promovida simplesmente pelo tempo que se leva para que a mesma se realize. A alternância entre os movimentos dentro-fora é determinada,

portanto, por um acontecimento temporal. Afinal, Lacan enfatiza na lição do dia 06 de novembro de 1976 de seu Seminário inédito *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (Lacan, inédito) que frente ao enigma sobressaído nas contingências de  $S(A)$  cabe ao homem saber fazer com o seu *Sinthome* algo que lhe possibilite lidar com a sua própria imagem corporal.

G.H. decide adentrar no mais íntimo, na “cauda do apartamento” (idem, p34). Mas para isso ela precisou sair da “calma quase sem alegria” (idem, ibidem), espécie de lisura de mármore, fria e irretocável com a qual revestia o seu universo até então. A maneira como G.H. descreve a parte externa do prédio, a fachada do lugar onde habita, bem nos indica o encobrimento proporcionado pelo mundo de aparências no qual se encontrava, inerente a vida semiluxuosa que levava.

### **A luz que faz cortes na superfície**

Durante seis meses, - tempo em que Janair “morou” no aposento dos fundos - G.H. não entrou no recinto. Consequentemente, ela desconhecia que antes de deixar o quarto Janair havia rabiscado as paredes do mesmo: um desenho primitivo, incrustado na superfície caiada, branca como o mármore da fachada do prédio descrita há poucas linhas acima. O traço era negro e grosso, “feito com uma ponta quebrada de carvão” e, em alguns trechos, “o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro” (ibid., p.39).

O tracejado dava a ver a nudez de três corpos, grafados em tamanho natural: a de um homem, a de uma mulher e a de um cachorro. Retratados como três autômatos, nesses corpos “não estavam desenhados o que a nudez revela”, pois a nudez “vinha apenas da ausência de tudo o que cobre; eram os contornos de uma nudez vazia”.

Este mural permaneceria escondido da visão direta, pois estava pintado numa parede contígua à porta. Será apenas num movimento de recuo, na iminência da entrada no quarto, que ele será visto. Contudo, ainda na ante-sala, G.H. descreve, da soleira desta espécie de umbral, a falta de perspectiva com que via o quarto, embora ainda estivesse “do lado de fora” dele. Como se o seu olho o estivesse deformando, dando-lhe a impressão de que o quarto estaria descolado do restante do apartamento, disjunto até mesmo do edifício, sendo por ela comparado a um minarete: lugar onde há luz, farol; essa torre alta de onde, nas mesquitas, os fiéis são chamados para oração. Ali ela diz: “eu já começava a ver, e não sabia;

vi desde que nasci e não sabia, não sabia” (p.34). E nessa direção prossegue: “da porta do quarto eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas” (p.38). O sol, uma luz que faz corte! Um quarto todo branco que, iluminado pelos raios vindos do exterior, resplandecia.

É assim que, uma vez diante da porta que dá acesso ao quarto, por um breve intervalo de tempo, G.H hesita em entrar. Como se naquele instante decisivo, iminente à leitura dos tracejados forjados pela “mulher invisível” (o “mural oculto”, feito por Janair) G.H. já soubesse que seria forçada a posicionar-se como homem ou mulher, diante da nudez dos corpos, levada que seria a reconhecer-se em algum traço que a diferenciasses, bastando que para isso ela atravessasse a porta escancarada e no quarto penetrasse.

Aliás, o vocábulo “cauda”, escolhido para designar esse lugar de intimidade, quase esquecido, é um termo curioso. Dentre as várias acepções que ele possui, destacamos ao menos duas. Indicando um percurso percorrido, entende-se por cauda o sinal que se deixa ao longo do caminho; espécie de rastro ou pista que nos dá notícias de que por ali algo (ou alguém) passou. Tal como a cauda de um cometa, rastro luminoso que pode atingir centenas de milhões de quilômetros, sempre dirigido no sentido oposto ao sol. Um rastro, uma cauda, um traço: um risco de luz desenhado no horizonte, formado por diminutas partículas de pó e por correntes luminosas de gás, de aparência tênue e brumosa, que contorna o núcleo de um astro. Afinal, Janair deixou seu rastro no quarto que temporariamente ocupou, ao marcar, na superfície interna do lugar, os três desenhos à carvão. Janair deixou o vestígio de sua passagem, presentificando-se, embora ausente, através dos três corpos nus por ela pintados na parede. Mas “cauda” também corresponde à parte do corpo de alguns animais que encerra a porção terminal da coluna vertebral, espécie de apêndice pós-anal dos vertebrados, geralmente muito mais delgado que o corpo em sua totalidade. Em outras palavras: o rabo.

Pois bem, o fato é que depois de trabalhar nessa “cauda” G.H. pretendia avançar na arrumação pelo apartamento afora. A noção espacial é novamente subvertida: agora, uma vez finalizada a “cauda”, ao invés de explorar o prédio verticalmente (como fizera ao percorrer com os olhos a ejeção do cigarro pela área de serviço) ela “iria aos poucos subir horizontalmente” (p.34) até “o seu lado oposto que era o living”, onde, como se a própria G.H. fosse o ponto final da arrumação, ela deitar-se-ia no sofá e leria o jornal. Esperava com isso deixar o quarto limpo e arrumado para a nova empregada, sem desconfiar que, “numa

ousadia de proprietária”, Janair tivesse “espoliado o quarto de sua função de depósito”. Janair, diria G.H., criara o oco.

Eis que vencida a hesitação inicial, G.H., enfim, decide entrar no aposento.

Esperando encontrá-lo imundo, cheio de entulhos e em plena bagunça, a narradora é surpreendida por um quarto perturbadoramente limpo, “de um vazio seco” (p.38), um “quadrilátero de branca luz” (idem, ibdem), que lhe fez franzir os olhos “em reverberação e desagrado físico” (idem, ibdem). Como se estivesse em jogo a descoberta de um território estrangeiro na intimidade de sua própria casa. Num dos cantos desse mesmo quarto, completamente vazio, apenas algumas valises de viagem, em cujas superfícies de couro encontravam-se marcadas as iniciais de seu nome.

Todavia, ainda que ofuscada pela entrada no cômodo desabitado, G.H está disposta a começar o seu trabalho. É quando mais uma vez uma cena epifânica se impõe, novamente diante da abertura de uma porta: agora, a do guarda-roupas. G.H. vê, pela brecha da porta entreaberta, a imagem desse inseto repugnante: uma barata (arruivada e toda cheia de cílios, descreve ela), passando a detalhar uma experiência vertiginosa, que lhe afeta o corpo, a qual pensamos remontar a fascinação que está nas bases do surgimento do Imaginário. Note-se bem que a essa altura já estamos no que seria o quarto capítulo do livro, mas somente nesse momento o pivô de todo o atordoamento do primeiro capítulo será declarado ao leitor.

Olhares entrecruzados, outro momento de hesitação e júbilo. Paralisada, G.H. conta: “Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda-roupa, eu mesma me encurralara, teria antes que fechar a porta que me barrava contra o pé da cama: ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã” (p.50).

Primeiro o desenho deixado na parede do quarto pela antiga empregada. Agora, a visão súbita da barata. Confusa, ela tinha a sensação de uma experiência inevitável, da qual não havia como escapar, pois só teria a chance de sair dali se “encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável” (p.51).

Olhando a barata vivamente nos olhos, ela relata: “ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava” (p.57). E, oferecendo todo o horror do que vira ao leitor, ela continua: “toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando”.

G.H. olhara a barata viva e nela descobria a identidade de sua vida secreta mais profunda. Arfando e gemendo, a estranheza que sente é gigantesca. Esforçava-se por discernir tantos sentimentos, perguntando-se se haveria como abandoná-los. Atônita, G.H. questiona as próprias verdades, duvidando das certezas com as quais havia alicerçado a sua vida até então: “pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era (...) a esperança, na minha vida anterior, teria se fundado numa verdade? Com espanto infantil, eu agora duvidava” (p.58). O instante é de perplexidade. E, diante de tantas incertezas, ela haveria de esperar por um tempo; para que, enfim, pudesse compreender.

A seqüência do relato continua no terreno da (in)diferenciação, num esforço de G.H. rumo à alteridade. Percebe-se que o tempo de compreender mantém-se em pauta: tempo necessário e vagaroso, ao longo do qual G.H. tenta distinguir aquilo que é (ou não) seu.

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu. (p. 59).

O quarto, “laboratório do inferno” vibrava de silêncio. G.H. evoca então as leis, pois “a primeira ligação já se tinha involuntariamente partido” (idem, ibidem) e, sabendo do perigo que corria, ela estava se despregando da lei “mesmo intuindo que iria entrar no inferno da coisa viva”. Sobre qual lei G.H. estaria falando? Ora, sobre a lei do pai, a lei do significante que barra o gozo, pensamos nós. Nas palavras de G.H.: “os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender”.

Nesse ponto a temática da diferenciação é colocada de maneira ainda mais clara e direta, indissociável da escolha da posição sexuada a qual G.H. é chamada a responder: situar-se como personagem sexuada no campo do primitivo, no “quarto” onde se encontra o traço de uma diferença entre os sexos, eis a questão. Afinal, bem podemos equivaler o “quarto” onde G.H. está ao quarto parental da cena primária, quando a criança elucubra as suas primeiras fantasias sexuais, sendo levada a revisitá-lo na adolescência. Na infância, à criança impõe-se que ela fique de fora desse quarto. Apenas na espreita, o seu

olhar é exterior à cena primária, fato que a leva a querer saber de onde vêm os bebês, culminando na formulação de que a origem destes relaciona-se ao que é ingerido ou evacuado. Em suas teorias, uma vez posicionadas do “lado de fora” do quarto parental, a criança pode ver-se no objeto visto, tomando como referência o seu próprio corpo. Sendo assim, a entrada na adolescência passa, invariavelmente, pela “entrada” nesse quarto.

Nas palavras de G.H.:

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para esse quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata (...) através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o outro lado que não se vê porque está se vendo de frente. (p. 60).

Ao ser olhada pela barata, G.H. passa a olhar-se através dela, de dentro do espelho. Assim, G.H. vê a barata e vê-se nela. Depois nos contará acerca da perda de sua montagem humana, falando de uma vida “pré-humana”, quando é preciso perder o mundo que se tem antes mesmo dele ser confirmado.

Dimensão do olhar que a leva, num ato precipitado, a esmagar a barata pela cintura. Barata que, embora morta, continua a olhá-la com os “dois olhos”, vivos como se estes fossem “dois ovários” (p.77). Afinal, trata-se de uma barata-fêmea, pois, segundo G.H., somente as baratas-fêmeas morrem pela cintura.

Barata; fêmea; mãe; Deus: a partir de então estes significantes serão freqüentes na narrativa. Em tom de prece, G.H. suplica:

Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora de nosso deserto, amém [...]. Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia. (p.94).

Tais desdobramentos nos levam a pensar na morte da mãe totêmica (representada aqui pela barata enquanto fêmea devoradora, mítica, fêmea totêmica primordial), numa temporalidade em que se coloca a experiência da entrada nesse quarto estrangeiro que é o corpo da mãe. Vale registrar que num determinado momento G.H. come a barata, o seu “coração grosso e branco e vivo com pus”.

### **Um inferno que não tem palavras e a experiência da *Umheimlichkeit***

Desamparada, a narradora novamente convida o leitor a dar-lhe a mão, tentando encontrar palavras a fim de relatar como entrara nesse território que sempre fora a sua busca “cega e secreta”: território que ela designa como o campo dos “interstícios da matéria primordial”, onde está “a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo” (p.98), lugar do “inexpressivo” o qual ela chama de silêncio. Tomada pela paixão inerente a essa experiência radical, a narradora segue adiante no relato disso que se aproxima da descoberta da sexualidade materna, da castração feminina, também apresentada no texto através do aborto recém realizado por G.H.

Eis então que para entrar “nessa coisa monstruosa” que era a sua “neutralidade viva” G.H. precisou abandonar “a sua organização humana”, sem conseguir compreender o que era sobre isso experienciado, visto que para dizer de seu caminho até ao “inexpressivo” apenas seus sentimentos a guiarão, pois, segundo G.H., “sentir é apenas um dos estilos de ser”. Trata-se da vivência de uma “grande realidade neutra”, que ultrapassava a sua “objetividade”, a qual lhe fazia questionar se ela seria capaz “de ser tão real” quanto a realidade que estava lhe alcançando, vivida como uma espécie “de sentimento de irrealidade da realidade”, quiçá, “o mito da verdade”.

O “neutro”, equivalente ao “inexpressivo”, seria “o elemento vital que liga todas as coisas”. Surpreendida por “uma luz que vem do nada” G.H. pouco a pouco entenderia que “aquele núcleo de rapacidade infernal” (p.133) é o que se chama amor; um “amor-neutro”, acrescenta. Através de um sopro que dali lhe chegava, ela então ao leitor revela o que lhe era mais assustador: o “inexpressivo é diabólico”, pois “se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco”(p.100).

Sendo “antes do humano”, na experiência do demoníaco a pessoa “queima como se visse o Deus” pois, segundo G.H., “a vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima” (p.101). Com um “opaco que lhe reverberava os olhos” (p.137). G.H. então esclarece que o inferno pelo qual se passa nessa hora é um “inferno que vem do amor” (p.133), pois “o amor é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior” (idem, ibidem), a qual se vive de maneira contínua, “como barulho de folhas ao vento”. Tendo medo “da face de Deus”, ela tinha medo da sua “nudez final na parede”, pois a “beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que antes costumava chamar de beleza”, lhe horrorizava.

Foi assim que, com horror, G.H. soube que o deserto é vivo. Estando “como que diante de Deus”, G.H. ali nada compreendia, pois ao estar “inutilmente de pé diante Dele” ela estava “de novo diante do nada”. Ao vender perigosamente a sua alma à Ele, ela então descobriria “que não a vendera ao demônio”, uma vez que Deus sabia que aí ela entraria no infernal, justo por não saber ver o que via, desconhecendo que “a explicação de um enigma é a repetição do enigma” (p.134), tendo ela “a capacidade da pergunta, mas não de ouvir a resposta”. Mas enfim G.H. descobre que a resposta ao enigma se lhe impunha desde que nascera, tendo sido “por causa da resposta contínua” que ela, “em caminho inverso”, fora “obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia”.

G.H. vai ainda mais longe em sua narrativa, contando que uma tal experiência dava-se como se “uma pessoa que, nascendo cega e não tendo ninguém ao seu lado que tivesse tido visão, essa pessoa não pudesse sequer formular uma pergunta sobre a visão: ela não saberia que existia ver” (p.135) e “sentiria falta do que deveria ser seu”.

Após ter feito muito esforço para falar “de um inferno que não tem palavras”, G.H tenta encontrar meios para discorrer sobre um amor que “não tem senão aquilo que se sente”, diante do qual “a palavra amor é um objeto empoeirado”: é assim que nesse livro Clarice Lispector faz ecoar o que aprendemos com Lacan, quando este enuncia que o homem acha a sua casa num ponto situado no Outro, para além da imagem de que somos feitos, e esse lugar representa a ausência onde estamos <sup>1</sup>(Lacan, 2005).

Isto porque é no lugar do Outro materno e em relação a uma imagem inconsistente que dali retorna que se orienta o desejo, relacionado sempre a uma ausência, a

---

<sup>1</sup> A este respeito, consultar a lição do dia 05 de dezembro de 1962, inserida no Seminário 10 (1962-63) – *Angústia* (LACAN, 2005).

uma presença em outro lugar. Imagem como essa da barata, que aciona o circuito do olhar, se retomarmos a descrição feita por G.H a partir de seu encontro com esse inseto.

A fascinação aí experimentada advém da constatação desse furo no campo representacional do Outro, – quando o corpo é mortificado pela pulsão –, cuja percepção é acompanhada por um fenômeno que se coloca no cerne do *Unheimlich*, tal como descrito por Freud e testemunhado por G.H. frente a essa visão que a estarece no interior do quarto vazio, perturbando-lhe a realidade na qual se encontrava, arrebatando-lhe a vida diária que ela até então “havia domesticado para torná-la familiar” (Lispector, 1998b, p.134).

Sendo rompido o sentido que até então revestia a sua rotina aparentemente tranqüila, G.H. vê “o que só teria sentido mais tarde”, na pungência de uma experiência que se passa na mais cabal intimidade com a falta de sentido. Indagando-se se aquele horror experimentado era amor, G.H. atravessa “o inferno da matéria viva”, passando pelo “inferno que vem do amor”, chegando à estrutura mínima a qual o ser falante pode alcançar, atingindo “ao que nela era irredutível”, ao seu núcleo “neutro e inexpressivo”, à sua “identidade mais última”, que sempre estivera nos seus olhos no retrato. Em suma: ela testemunha uma trilha ao cabo da qual atinge-se o “murmúrio sem sentido humano”, expressão “da sua identidade tocando na identidade das coisas”.

Chegando nesse ponto, G.H. descreve uma espécie de “alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer”, “delicado demais para a sua grossa humanidade”. Isto porque a *Umheimlichkeit* – essa inquietante estranheza – presentifica o vazio de que se trata o lugar onde o ser falante se funda, apontando para o significante da ausência de significante da falta no campo do Outro,  $S(\bar{A})$ , surgindo quando a borda que contorna o furo no campo do Outro desaparece.

Tratando-se de um acontecimento de corpo, *phático*, que se dá no limite entre registros distintos, – a saber, entre Real e Imaginário –, a experiência da *Umheimlichkeit* diz respeito a uma tomada do falante pelo Real, na tentativa de dar nome ao inominável, pois tal experiência remonta ao tempo no qual o *infans*, enquanto ser anônimo, não acedera ainda à palavra. Tempo no qual o sujeito está remetido a um passado tão remoto “como aquele em que ele não tinha um nome, não se diferenciava por nenhum traço particular; antes, se confundia com a vida em qualquer de suas emergências mais brutas” (Jorge, 2010, p. 221), quando os limites da subjetividade não haviam sido sequer precisados.

Não é à toa que em *A paixão Segundo G.H.* a protagonista, que é uma escultora, ou seja, uma artista cujo trabalho maior é o de manipular a forma da matéria, assevera após ter perdido a sua montagem humana:

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim minha própria desintegração? Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo [...] Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. (Lispector, 1998b, p. 14-20).

Em linhas gerais, podemos dizer que G.H testemunha o que se passa na dessubjetivação, experiência a partir da qual a sexualidade se abre para o ser falante. Ela narra esse acontecimento que se dá na temporalidade do instante de ver, quando, num átimo, se inscreve no corpo do *infans* um traço que nomeia e indica o furo real da falta no Outro, radicalmente inominável. Em suma: ela testemunha o tempo da fundação do espaço, da criação do lugar para o sujeito existir, no instante fulgurante o qual se inscreve a morte, indicando justamente que é a diferença sexual que aciona o circuito pulsional.

### **Água viva, o livro-música**

Assim como ocorreu em *A Paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b), em *Água viva* (Lispector, 1998d) a dimensão narrativa também está francamente rompida. Aliás, note-se bem que a partir dessa época os livros de Clarice Lispector tornar-se-ão cada vez mais fragmentários, ao ponto de em seu livro póstumo, *Um sopro de Vida* (Lispector, 1999d), a

narrativa parecer constituir um texto que se quis desmanchar em algo que está num além ou aquém da palavra: o sopro, a pulsação, a pulsão invocante no que ela se revira em ritmo, música e silêncio.

Admitir uma literatura que comporta os restos inassimiláveis do escritor é considerá-la produzida com as carnes deste: se o corpo é o primeiro livro onde se inscrevem os traços do objeto que sustentarão um sujeito, o livro é um pedaço do sujeito que ali escreve(-se). Disto fará conceber-se uma autoria e a conseqüente percepção de um estilo.

Alguns escritores mostram isso claramente, dentre estes, Clarice Lispector. É nesse viés que em *Um sopro de vida* (Lispector, 1999d) a escritora relaciona o conteúdo das linhas por ela subscritas (ou por “Ângela”, a protagonista do romance) claramente aos seus restos d’alma: “... o que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livros querem dizer que eu trabalho em ruínas” (p.20). Em *Água viva*, este ao que supõe “será um livro feito aparentemente por destroços de livro” (Lispector, 1998d, p.25), a escritora reitera novamente o caráter de erosão mantido sobre seus escritos, confirmados num livro em que história e enredo dissolvem-se a cada nova frase. Afinal, uma das definições de Lacan sobre a escrita foi tomá-la como efeito da erosão da linguagem (Lacan, 1985, p. 92).

O livro *Água viva* será publicado somente três anos após a sua primeira versão, que tinha inicialmente 188 páginas. Até ele vir à público em 1973, já reduzido à apenas 97 páginas, tal livro ainda ganharia outras duas versões: *Atrás do Pensamento - Monólogo com a Vida* (que seria escrita ao longo de 1971) e *Objeto gritante* (em 1972).

Assim como ocorrera em *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998b), a protagonista de *Água viva* (Lispector, 1998d) também é uma outra mulher sem nome. Desta vez, uma pintora que se aventura pela primeira vez no universo da escrita, narrando ao leitor uma espécie de carta que então escreve para um homem cuja identidade não nos será revelada. Vivendo a separação desse ex-amante, a narradora comemora dele a sua libertação, começando o que então será aquilo que nomeia como sendo a sua sinfonia com um grito de aleluia: aleluia “que se confunde com o mais escuro uivo humano da dor de separação”<sup>2</sup>, grito de felicidade diabólica porque ninguém a prendia mais. Finalmente livre, a narradora está em vias de se entregar ao desconhecido, na iminência do próximo instante. Querendo possuir os átomos do tempo, ela anseia por alimentar-se “diretamente da placenta”, na tentativa de

---

<sup>2</sup> Todas as frases destacadas entre aspas ao longo desse sub-tópico dizem respeito a trechos retirados ao longo do livro *Água viva* (Lispector, 1998d).

apossar-se do “é” da coisa. Como ela o conseguiria? Simplesmente captando a quarta dimensão do “instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais”. Decorrentes do ar que respira, estes instantes precipitam-se do vazio, explodindo feito fogos de artifício ao espocarem “mudos no espaço”. Em suma: o seu anseio é capturar o presente “que pela sua própria natureza” lhe “é interdito”.

Fugidio, esse instante revela-se efêmero e inapreensível, manifestado através de uma espécie de maravilhamento, ao sabor de uma súbita alegria que lhe toma o corpo. Fugaz em sua natureza, a esse respeito a narradora conta

só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante [...]. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia [...] só no tempo há espaço para mim. (Lispector, 1998d, p. 9-10).

Testemunhando o que se transmite pelo objeto voz, a narradora-pintora também escreverá ao seu ex-amante

encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evolva sutil do entrechoque das frases [...] Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas de instantes-já. Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro [...] Vejo que nunca te disse como escuto música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade. Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga... Eu, viva e

tremeluzente como os instantes, acendo-me e apago, acendo e apago, acendo e apago [...] Assim fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (Lispector, 1998d, p. 12-14).

Em *Água viva* (Lispector, 1998d) o tema do instante-já avança paralelamente ao tema da mortificação do corpo pela música, sendo-nos possível localizar nesse livro passagens nas quais a escritora situa a intimidade de sua escrita com a operação que instaura o corpo pulsional. Afinal, é através da voz materna que o traço recobre a marca invisível que o ser falante recebe do significante paterno, uma vez que o traço é o risco executado sobre *a Coisa*, a fim de apagá-la. Esse apagamento, contemporâneo ao “instante-já” no qual ocorre a leitura do furo no instante de ver, somente é bem sucedido porque “previamente” houve justamente a incidência do objeto voz marcando o substrato da primeira identificação que o *infans* virá a consolidar; identificação esta possibilitadora da formação do ideal do eu, já nas raias do olhar.

A constituição do sujeito depende justamente da possibilidade das marcas do Outro nele se inscreverem. Porém, tais marcas só terão o estatuto de insígnias de um sujeito (e que, portanto, o representarão) se o vazio que essa marca engendra for consistido a partir de uma borda que delimite o gozo. Em torno dessa falta ou furo central, – circunscrita e delineada –, algo da ordem de um signo do sujeito poderá ser transposto. Em última instância: a incorporação do Nome-do-Pai, – esse significante que vem a barrar o gozo do Outro –, equivale a essa identificação primeira ao traço, cerne do ideal do eu.

Quanto à música, instrumento através do qual as primeiras marcas são forjadas no *infans*, eis o que a narradora de *Água Viva* (Lispector, 1998d) depõe

Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo [...] O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga. Sinto latejando em mim a prece que não veio. Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir [...] Que música belíssima ouco no profundo de mim. É feita de traços geométricos se

entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara. (Lispector, 1998d, p. 42-43).

No ápice de seu exercício libertário, a narradora desse longo poema em prosa também revelará a solidão a qual se chega nessa hora

Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas o senso da descoberta, atrás do atrás do pensamento [...] então o fundo da existência se manifesta para banhar e apagar os traços do pensamento. O mar apaga os traços das ondas na areia [...] o amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. (Lispector, 1998d, p. 60-61).

Dessa solidão experimentada no instante-já o qual explode em fogos de artifício, a narradora evoca Deus, falando de um estado o qual atinge ao chegar “atrás do pensamento”. Quando ali chega, sem poder ou querer compartilhá-la em palavras, tal solidão toca no mais secreto de seus segredos. Nesse momento ela diz “perder a identidade”, existindo “sem garantias”. Afinal, na lida com a pulsão de morte há uma solidão implicada no registro de um vazio, suportada num traço que advém a partir de uma ruptura do saber no ser, ali deixado quando o imaginário é rompido. Quanto a isso, G.H.:

Deus é uma forma de ser? É a abstração que se materializa na natureza do que existe? Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões. E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício” (Lispector, 1998d, p. 65-66).

### Do amor, o que se passa?

Podemos dizer que tanto G.H. quanto a narradora de *Água Viva* relatam uma experiência cuja temporalidade remonta ao tempo no qual a barra do recalque está simplesmente apagada. Entretanto, ainda que isso se dê para um sujeito que daí enuncia, é importante situarmos que isto não faz dele um psicótico (sequer perverso), pois nesse tempo ele se encontra em referência à uma espécie de *Verleugnung* universal que está posta na origem para todas as estruturas. Trata-se de uma temporalidade na qual a afirmação (*Bejahung*) e a negação (*Austossung*) impõem-se simultaneamente, fundando um sítio para alojar o objeto.

Nesse instante, ainda que a imagem que se faz do corpo não exista (justamente por que o corpo aí esmaece em sua consistência, desprovido de uma certa “humanidade” que o sustente), planta-se um gérmen do sujeito que lhe permitirá constantemente florescer, consistindo a partir disto a sua corporalidade. Para tanto, o ser falante há de empreender um trabalho que aceda a um significante que, de algum modo, possa nomear  $S(\bar{A})$ : eis então o trabalho solitário que se opera com o *Sinthome*.

Lacan nos diz em seu Seminário 20 (1972-73) - *Mais, ainda*, – particularmente na lição do dia 15 de maio de 1973 (Lacan, 1985) – que esta solidão é justamente o que se escreve por excelência, tratando-se de um ato solitário que efetivamente (re)inscreve algo do que terá sido uma primeira inscrição, tal como nos revela a narradora de *Água Viva* (Lispector, 1998d) ao discorrer sobre a solidão a qual se destina.

Nesta mesma lição, Lacan enfatiza que a forma é o saber do ser, sustentando o corpo numa referência tanto imaginária quanto simbólica. Retomando *Lituraterra*, ali ele também sustenta que a ruptura do saber equivale a ruptura do ser, enfatizando que a consequência de uma tal ruptura é justamente o que por excelência se escreve na experiência.

Na *solidão* do traço, o corpo falante poderá se reproduzir graças a um mal-entendido de seu gozo, uma vez que a ruptura do saber deixa o traço do registro de um vazio, inerente ao sítio de S de A barrado -  $S(\bar{A})$ .<sup>3</sup> Logo, uma vez que a confecção do *Sinthome* remonta a uma torção que se dá nessa temporalidade, podemos dizer que a sua escrita provém

---

<sup>3</sup> A esse respeito remetemos o leitor às páginas 162 e 163 da versão brasileira do seminário mencionado.

justamente de uma exclusão, lá onde o sentido fora forcluido, quando há fundamentalmente uma disjunção, uma separação entre falo e objeto.

Num tempo mítico, foi porque o objeto quedou-se do campo do Outro que, mais adiante, produziu-se numa superfície um traço de contagem, correlativo ao traço de uma perda primeira, que se repete e insiste. Afinal,

A produção da queda do objeto – produzido pelo ato psicanalítico – faz a dupla face, no momento em que se corta, na medida em que se separa sujeito e objeto. Quer dizer, essa dimensão em que o eu se inscreve na experiência. Como lembra Lacan, retomando Freud, “lá onde isso era, o eu há de advir”. Então, o isso, que é a escrita do corpo: nessa escrita o eu se reconhece a partir de uma determinada posição na repetição. (Costa, 2008, p. 188).

Demarcando-se o lugar dessa falta fundante, engendra-se um vão que vai, desde aí, permitir ao sujeito contar-se três, inserir-se numa série e engajar-se num laço discursivo. Lacan sustenta que esse traço que cifra uma contagem ele é um traço distintivo, deixado no encontro mais originário do ser falante com a linguagem. E o objeto, como o estamos situando nesse momento, diz respeito a uma letra de gozo que se recorta, pontuando justamente a incidência do traço, que vem a ser o representante do sujeito junto a outros significantes. É assim que a produção desse traço de contagem permite que, na repetição, o contar-se três seja do mesmo escopo do traço unário, “implicando na incidência, no mesmo lugar, do traço simbólico e do objeto da pulsão” (Costa, 2008, p.72).

É na repetição desses traços da lei paterna, – outrora aluviados, provindos de uma enxurrada gozosa que no corpo escavou-lhe sulcos –, que o ser falante conseguirá, ou não, bordejar o rombo no saber do Outro e construir algum sentido que faça frente a tal voragem. E, a partir de uma referência fálica, numa identificação ao pai simbólico, – o pai morto, totêmico, aquele da horda – o pacto edípico poderá vir a ser bem sucedido.

Porém, embora a identificação ao pai seja vital, não se trata de aí simplesmente identificar-se a atributos fálicos, viris. O ponto crucial, – e que irá distinguir as concepções inerentes ao final de análise em Freud e Lacan –, é a temporalidade dessa identificação. Isto porque a identificação da qual se trata diz respeito aos traços do significante paterno, traços estes que não entram na bateria significante. Todavia, ao passo de trabalharem isoladamente, numa espécie de solidão unária, estes traços operam como instrumentalizadores da nomeação.

Com isso poder-se-á prescindir do pai, ainda que dele se servindo às custas da invenção de um significante fálico. Isto corresponde ao que Lacan propõe em 1975-76 a respeito da identificação ao *Sinthome*, pois nessa temporalidade desemboca-se justamente no furo do *Urverdrangung*, – o recalçamento originário –, referência indelével para o ser falante, sustentada a partir do exercício de seu desejo.

Não obstante, com Lacan aprendemos que o falo regula uma espécie de modulação do gozo. Entretanto, situemos a existência de um gozo que fica de fora da referência fálica, exilado num ponto onde há uma exclusão absoluta do sentido. Tal gozo diz respeito justamente ao exílio que se produz por ocasião do encontro com a língua materna, com a face real de *lalangue*.

Trata-se do ponto no qual o gozo de *Das Ding* resta exilável, ficando, a partir daí, disponível apenas através do objeto *a* em sua função de mais-de-gozar. Algo que se dá quando a estrutura de linguagem ainda não se efetivou para um sujeito; quando sequer brotou o que poderíamos chamar de sujeito, pois é em decorrência dessa exclusão interna que um lugar se funda para que o ser falante possa vir a desfrutar da linguagem.

Nesses termos, a escrita do *Sinthome* vai indicar justamente um lugar de exílio, onde o sentido está forcluído. Lugar que enseja a inscrição do traço unário, numa experiência inteiramente dessubjetivada e solitária, já que “a *solidão* do ser falante se escreve no traço” (Lacan, 1985, p.163). É assim que asseveramos que a escrita do *Sinthome* pode se prestar a “traduzir” o  $S(\bar{A})$ .<sup>4</sup>

Logo, a dessubjetivação (ou dessimbolização) corresponde a uma experiência que leva o sujeito à feminização. Por quê? Porque tal experiência diz respeito àquela na qual o sujeito tem como referência uma letra de gozo (um pedaço de real), e não o falo (ou o significante fálico). A lógica aí implicada remonta ao reencontro do sujeito com  $S(\bar{A})$ , no momento mesmo no qual o significante é desacoplado do símbolo. Algo que se dá num instante bastante pontual, – na guinada da verificação realizada pelo falo simbólico, o  $\Phi$  –, no qual ocorre uma perda de ser (uma perda de gozo, da ordem de um “*des-ser*”, inerente ao mais-de-gozar) em que o “ter” ou não o falo é suplantado pela questão do sê-lo ou não sê-lo. É nessa perspectiva que o corpo perde o seu contorno, pois o corpo está implicado numa referência inerente à lógica do ter.

---

<sup>4</sup> No seminário 20 Lacan comenta que o significante não se presta para traduzir S de A barrado, devido ao fato dele ser distinto da escrita a respeito da qual naquele seminário Lacan tentava circunscrever através das rodinhas de barbante.

O que há de fundamental nessas considerações diz respeito a um impasse que se dá antes da castração simbólica operar, quando à criança se impõe a renúncia de um lugar, onde, não fosse isso, ela manter-se-ia reduzida ao imaginário materno enquanto o falo da mãe. É nessa perspectiva que Lacan apresenta a reta infinita – metáfora para o Nome-do-Pai inspirada na geometria desargueana – como o instrumento que realiza o próprio recalque originário, uma vez que ela faz furo em tudo o que está a sua volta.

É sob esse prisma que o *Sinthome* diz respeito a uma letra de gozo passível de manipular o furo, um instrumento depositário do traço unário, susceptível de cortar e enlaçar as três consistências constituintes do corpo de linguagem do qual o falante é dotado. Ele diz respeito a um significante funcionando como letra, pois opera na conjunção do traço unário com o objeto *a*, não significando absolutamente nada. Trata-se de uma referência ao pai situada numa lógica para além do falo, ou, dito de outro modo, para além do Édipo, ou seja, numa temporalidade que lhe é logicamente anterior.

Lacan alicerça a identificação que se dá no final de análise tendo como referência o pai totêmico, e não o edípico. Já em Freud, a referência ao Édipo – como suposto-saber – se mostra uma referência insuperável. Entretanto, o ultrapassamento da angústia de castração aponta à esse irreduzível que se aloja no traço, que dá notícias da incorporação de *lalangue* e das possibilidades-habilidades de se dar um jeito quando o Real se nos impõe a ausência de sentido. É o *savoir-y-faire* do qual nos fala Lacan no seminário, ainda inédito, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-77).

Pois bem, se trazemos tais comentários a respeito do final de análise é simplesmente para situar que algumas obras poéticas demonstram a passagem que nesse momento se realiza: uma passagem discursiva do discurso da histérica ao discurso do analista, a qual Lacan nomeou como passe (Jorge, 2010, p.230). A torção estilística pontuada na obra de Clarice Lispector assim o indica, numa escrita que se suporta no traço unário.

Com a introdução da teoria dos nós, – na última década de seu ensino –, Lacan atribui ao Imaginário a função de nodular Real e Simbólico numa espécie de ternário articulado. Essa cerzidura possibilitada pela fiação do Imaginário fornece à estrutura do ser falante uma certa consistência, conferida justamente no ponto onde Real e Simbólico não mantêm relação. É por isso que, no final de análise, – quando a reta infinita verifica o furo numa fantasia que se atravessou –, essa reta ela incide justamente sobre Imaginário que, ao ser rompido, desenlaça o elo forjado até então entre Real e Simbólico. Consequentemente, toda a estrutura fantástica se desfaz: tal como uma estrutura-costura desbastada ao longo do tempo,

fungível, desalinhada por ocasião de um fiapo quando este se rompe. Ou seja, esse corte incidente sobre o Imaginário vem a separar justamente o Simbólico (Sujeito barrado, \$) do Real (objeto).

É nesse momento em que o ser falante se separa do quadro de sua fantasia que o matema  $\$ \diamond a$  deixa de ser pertinente em relação a maneira pela qual o sujeito passa a posicionar-se diante do objeto  $a$ . Com isso, desvela-se a equivalência da falta constitutiva do sujeito com o vazio do objeto  $a$ , [ $\$ \equiv a$ ].

Ao separar-se do objeto, o sujeito no final de análise se confronta justamente com o enigma do corpo e do desejo materno, pois a falta e o desejo maternos articulam uma cena tida como primária justamente porque esta cena expôs o *infans* à posição de objeto que o mesmo ocupava na fantasia parental. Ou seja, a travessia da fantasia, estabelecida no percurso de uma transferência, é a transposição de uma epopéia cujo final desemboca nisso que terá sido o encontro mais originário do ser falante com o desejo do Outro, desembocando na escrita da fantasia fundamental. Trata-se do encontro do ser falante com a sua posição de objeto, com aquilo que ele foi designado no discurso dos pais, dizendo respeito ao momento no qual ele se reencontra com esse instante de separação, na solidão da extração do objeto em sua queda. É nesse momento o qual a sua fantasia (e porque não dizer, a sua biografia) é reduzida a uma única letra. Uma letra que, de todo modo, pode contar-se três. E, ao contar-se três, vem a admitir a incidência, – no mesmo lugar –, tanto do traço unário quanto do objeto da pulsão.

### A criação de um lugar

De uma certa maneira, podemos dizer que Clarice Lispector cria um lugar para se alojar na literatura. Disto, uma constatação: o livro *A paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b) convocará tanto os críticos literários quanto os psicanalistas ao trabalho. E, no limiar entre esses dois campos discursivos, alguns entrelaçamentos podem ser executados.

Diferentemente da “literatura feminina” proposta por Álvaro Lins (Lins, 1963), a ensaísta e crítica literária Lucia Castello Branco (Branco, 2004) tece, em suas elaborações, a possibilidade de uma “escrita feminina” que não se pauta nos elementos imaginários relegados ao “temperamento feminino” tal como sustentados por Lins. Ao deslocar o

significante “literatura” àquilo que é da ordem de uma “escrita”, ela salienta justamente o ponto onde literatura e psicanálise tocam-se mutuamente: a letra<sup>5</sup>.

Não sendo uma escrita empreendida necessariamente só por mulheres, Castello Branco (idem) sinaliza uma lógica especial de escrita, distanciada da vertente realista do romance. Tratando-se de uma construção bastante recente na teoria literária, ela se detém menos nas questões relativas ao feminino e muito mais numa modalidade de gozo que diz respeito a uma posição discursiva feminina. Ou seja, Lúcia Castello Branco (idem) chama de “escrita feminina” toda e qualquer produção que mantenha relação com **A** mulher, estabelecendo um franco diálogo com o ensino de Jacques Lacan. Para ela, a crítica brasileira manteve-se extremamente influenciada pelos trabalhos que Hélène Cixous empreendeu sobre a obra de Clarice Lispector, detendo-se por demais nas questões relativas ao universo identitário das mulheres e “terminando por produzir um olhar um tanto acostumado sobre a maravilha de um texto que, para além do feminino, articula questões fundamentais sobre a escrita” (Branco, 2004, p.188). Ironicamente, a própria Clarice Lispector recusava o conceito de “literatura feminina”, ridicularizando a definição de Lins desde quando ele começou a propô-la. (Sá, 1979, p. 84).

Ao passo disso, a escritora pouco se importava com as questões relacionadas à sua literatura, chegando a testemunhar na crônica “Sentir-se útil” (Lispector, 1999a) que a palavra “literatura” lhe “eriçava o pêlo como um gato”. A esse respeito, em *Um sopro de Vida* (Lispector, 1999d) o personagem *Autor* dirá:

Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere [...] Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por própria conta e autorrisco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é escrever [...] Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha; é íntima ordem de comando. (Lispector, 1999d, p. 16 –29).

Ainda que não se tratasse de um discurso feminista ou de um modelo identitário ao qual as mulheres deveriam seguir, é inegável que as personagens femininas de Clarice Lispector, – bem como a própria trajetória da autora, que era, antes de mais nada, uma mulher –, desempenharam um importante papel num mundo que apenas começava a se abrir

---

<sup>5</sup> A referência à letra nesse momento diz respeito ao trabalho que sobre ela Lacan desenvolve a partir do Seminário 18 (1971) – *De um discurso que não seria do Semblante* (LACAN, 2009).

para certas questões mantidas às voltas com a “emancipação das mulheres”. Nesse contexto, basta citarmos o fato de que, ainda nos anos sessenta, fora o impacto da obra de Clarice Lispector na França que determinou a criação de uma editora destinada a publicar textos produzidos exclusivamente por mulheres (a editora *des Femmes*) “cujo objetivo era o de lutar para o advento da mulher como sujeito histórico nos campos político, cultural e social” (Fontenelle, 2008, p.321), sendo importante registrar que na maior parte das vezes estes textos teriam uma qualidade literária questionável, pois o principal objetivo com o surgimento daquele espaço editorial era simplesmente “dar voz às mulheres”. Fruto de uma intencionalidade política, tal manifestação por parte das feministas francesas visava uma desconstrução da linguagem literária, fazendo da linguagem um instrumento operacional da cultura, uma vez que a libertação da mulher, então em voga, estaria diretamente relacionada “ao campo pulsional ao qual a mulher estaria atada” (idem, ibidem), evidenciado por um tipo de escrita “linguisticamente virgem e, portanto, livre das determinações sociais que estão presentes na escrita masculina como paradigma para a escrita humana” (idem, ibidem). Segundo Laéria Fontenelle (Fontenelle, 2008) o conceito lacaniano de diferença sexual foi indevidamente apropriado pelas feministas francesas, uma vez que, para Lacan, a sexuação diz respeito a modulação de gozo que toma o falo como o próprio significante do gozo, estando intimamente implicado na modelagem do corpo pulsional. Em contrapartida, as feministas as quais fazemos menção quiseram eliminar do conceito de sexuação a própria baliza que o alicerça, e com isso eliminar “a relação do sujeito ao falo, considerando-a produto de uma teoria cujo simbolismo evidenciaria a hegemonia do poder patriarcal, defendendo, com isso, uma escrita outra que prescindisse da lógica fálica” (idem, p. 323). Ademais, inicialmente tais feministas desconsideraram que uma tal escrita não seria uma prerrogativa das mulheres, pois levavam em conta apenas o sexo biológico do autor real do texto. Seja como for, foi enquanto paradigma dessa “literatura feminina” que a escrita de Clarice Lispector renovou a discussão sobre o feminino na literatura, promovendo, apesar de não ter tido a menor intenção, um deslocamento classificatório entre os teóricos da literatura, que, em seguida, passaram a definir tal literatura por via de suas características estilísticas, admitindo que escritores também do sexo masculino aí se incluíssem.

Partindo do pensamento de Jacques Lacan, Barthes e Derrida, eis que Lúcia Castello Branco (2004) sustenta que a escrita de Clarice Lispector amplia “seu traço em direção à escrita e não propriamente em direção à literatura” (p.181), na qual “a representação é posta em xeque e em que a imagem é tomada não mais em seu caráter de representação, mas

em seu valor fonético ou de letra”. É deste modo que ela propõe que ao atravessar a representação o texto de Clarice vai desembocar na escrita; mais exatamente, na escritura. Sendo então a partir daí que, “nesse lugar em que a letra – e não exatamente o significante ou a palavra –, é priorizada, o texto se amplia em direção à textualidade, entendida como um vasto território: o campo dos afetos” (ibid., p.182).

Ao seu modo, Lúcia Castello Branco (2004) parece nomear por “escrita feminina” uma gama de textos que, pensamos nós, dizem respeito ao que Lacan apontou em sua lição sobre *Lituraterra*, contemplada em seu seminário *De um discurso que não seria do Semblante* (Lacan, 1971/2009). Nessa guinada, se a psicanálise tem muito a aprender com o campo literário, a crítica literária, por seu turno, também encontra na psicanálise uma fonte preciosa de questionamentos aos quais se lançar. É justamente por esse motivo que na lição citada há pouco Lacan considera que “é por esse método que a psicanálise poderia justificar melhor sua intrusão na crítica literária”, levando a crítica literária a se renovar efetivamente, “pelo fato da psicanálise estar aí para os textos se medirem por ela, justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar” (p.108).

Acreditamos que Clarice Lispector dá mostras, através dos efeitos de sua escrita, que a partir de 1964 um *Sinthome* emerge enquanto resposta à mais arcaica das experiências, dizendo respeito a uma temporalidade na qual sequer havia furo, na vigência apenas de uma marca. Afinal Lacan propõe que a Mulher (**A**) – ou seja, Deus ou o Outro-sexo – é suportada pelo *Sinthome* (1975-76/2007, p.98); sendo o *Sinthome*, nesses termos, a própria escrita da não-relação sexual.

É por esse motivo que o gozo místico pode ser pensado como um tipo de gozo feminino, dizendo respeito a uma modalidade de gozo que se realiza no furo, em decorrência do confronto com **A** mulher, que não existe. Ele advém a partir de uma experiência muito particular, não circunscrita ao gozo fálico, estando num mais além em relação ao falo. Enquanto eminentemente muda, tal experiência pode todavia ser testemunhada, quando, em face a esse furo, uma torção significativa é empreendida. Enquanto posição discursiva, a posição feminina é aquela que suportará tal enunciação, uma vez que ao estar posicionado do lado mulher o falante que daí enuncia torna-se capaz de entrar em contato justamente com uma parte não remetida ao gozo fálico. Tal experiência pode ser pensada como correlata ao que se dá na operação que funda a matriz simbólica de onde o ser falante emerge, implicando uma temporalidade na qual o corpo simplesmente não existe – ele *ex-siste*, segundo Lacan –,

não havendo ainda um eu, por conseguinte. Clarice Lispector nos dá mostras dessa temporalidade, testemunhando em seus escritos o que teria sido a sua entrada no campo da linguagem. (Jorge, 2005, p. 56). Afinal, em *Água viva* (1998d) a narradora-escritora revelará: “vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares” (p.18). Ali, ela diz estar escrevendo “a música do ar, a formação do mundo”, pois “o que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados, mesmo que o tempo seja abolido. O que estou escrevendo não é para se ler – é para se ser” (p. 34).

Disto, um alerta: devido ao fato desse gozo não estar remetido à uma referência fálica, poder-se-ia inicialmente pensar que a sua fruição estivesse às voltas, incondicionalmente, com questões estruturais típicas da psicose. Todavia o confronto mais direto com o Real também é passível de se colocar todas as vezes em que ocorre uma espécie de dessubjetivação, ou seja, uma clivagem entre o falo e o objeto. Basta lembrarmos, por exemplo, que o gozo místico é um gozo cujo referencial aponta ao objeto muitas vezes recortado da fantasia fundamental, inerente ao encontro com Deus, ou seja, ao encontro com ~~A~~ mulher.

Consequentemente, podemos supor que foi graças a escrita de seu *Sinthome* que Clarice Lispector pôde ter relação com o Outro sexo. Por qual motivo? Por que é justamente o *Sinthome* que atesta que a relação sexual não existe, lá onde há suplência da falta de um significante no campo do Outro. Por estar numa referência fora do sentido, o *Sinthome* correlaciona o sujeito com a não relação sexual justamente porque dela é o seu índice. Eis a pertinência da torção que desde aí se promoveu, justo quando o estilo de Clarice Lispector se modificou, num tempo em que, supomos, um *Sinthome* se escrevia.

Como consequência dessas premissas, enfatizemos a existência de pelo menos dois ciclos estilísticos ao analisarmos o conjunto da obra da escritora, demarcados justamente quando em relação a tal conjunto se opera uma torção em sua narrativa. (Manzo, 1997). Afinal, a partir de *A paixão Segundo G.H.* (1998b) há uma importante mudança enunciativa em seus livros, pois a voz narrativa passa da terceira à primeira pessoa, ou seja, deslocando-se de um “ela” à um “eu”.

Contudo, ao acompanharmos Lacan torna-se importante delimitarmos uma determinada nuance afim de precisarmos um pouco melhor o nosso objeto de estudo. Afinal, com Lacan podemos dizer que haveriam ao menos dois cruciais aspectos em relação a função do *Sinthome*. Um deles toca na possibilidade do *Sinthome* fazer suplência do significante do

Nome-do-Pai, permitindo uma correção nodal em estruturas cuja configuração as levaria, não fosse o trabalho operado justamente pelo *Sinthome*, ao desencadeamento/desnodulação corolários a uma psicose que se desencadeou.

Importante salientar que a perspectiva que adotamos a respeito do *Sinthome* realça muito mais a natureza desse operador, qualquer que seja a estrutura a qual ele se relacione. Uma vez que ele é o suporte do traço unário, trabalharemos adotando-o sob o viés dele ser, antes de mais nada, um significante funcionando como objeto – tal como Lacan propõe acerca do Nome Próprio, nos idos do Seminário 9, sobre a identificação (Lacan, 1961-62, inédito).

Desse modo, consideramos o *Sinthome* como sendo um significante que trabalha admitindo a conjunção entre traço unário e objeto *a*, permitindo que algumas questões sobre a autoria de uma obra e o estilo de um autor sejam abordadas de modo indissociável. Tal particularidade nos permite enfatizar o caráter literal conferido ao *Sinthome*, pois, ao operar numa zona na qual traço e objeto se entrelaçam – isto é, lá onde Simbólico e Real se chocam – é então enquanto letra de gozo que o *Sinthome* se faz matriz, tangenciando o saber justo na borda do Simbólico.

Tal escrita é resultado de um trabalho cujo ponto de partida é um furo, um vazio, um traço que se inscreveu no sítio de  $S(\bar{A})$ . O ser falante que daí opera parte então de um ponto de fixidez, onde o lastro simbólico se encontra guardado, dizendo respeito a uma posição que fixa o sujeito no próprio lugar do objeto, frente ao enigma do desejo materno. Assim, “essa fixação da posição do objeto no fantasma é resultante de um trabalho psíquico. Tal trabalho, o sujeito o constitui para ter algum tipo de inscrição, algum tipo de representante de algo que não tem representação, como é o pulsional” (Costa, 2008, p.172).

Nesse ponto de amarração, o sujeito equivale ao objeto. E é assim, ancorado ao seu ponto nodal, que ele se reinventa. Uma vez que o significante não dá conta de ser o seu representante, é a partir de uma letra que o sujeito há então de se virar; desde aí, forjando a cada vez um objeto que o sustenha. Tal como um artífice, obrando na produção de algum artefato. Afinal, “o traço unário inscreve o registro que permite a relação de cada um de nós com a falta do Outro” (Costa, 2008, p. 93). Com isso, frisemos que é a partir da inscrição desse traço que o ser falante pode fazer frente à  $S(\bar{A})$ , isto é, à falta de um significante no campo do Outro.

A ênfase que estamos dando a todos esses elementos deve-se ao fato de algumas produções literárias se darem justamente nessa perspectiva,– dentre as quais

inserimos as de Clarice Lispector a partir de 1964 –, uma vez que elas são o fruto de um encontro do escritor com o Real, através de um ato que separa sujeito e objeto. Tais produções dão-se, por conseguinte, partindo desse substrato ancorado no traço, situando o escritor numa referência sexuada em relação à  $S(A)$ . Isto porque o ato artístico é um ato passível de produzir tal traço, este último que, sublinhemos mais uma vez e sempre, é um traço de contagem. De todo modo, é porque algo de uma operação primeira pôde se inscrever – registrando-se numa memória de traços – que tal inscrição corporal pode ser refeita. A cada vez, incontáveis vezes.

Na vereda franqueada por Clarice percebe-se a torção que advém após o ultrapassamento da representação, cujo resultado é reduzir o texto a uma letra de gozo, irreduzível enquanto puro traço de um sujeito. Algo que é da ordem de uma litura pura – num litoral entre saber e gozo –, a partir da conjunção entre traço unário e objeto olhar. Disto decorre pensarmos no estatuto de litura de seus escritos a partir de 1964, quando então a narradora de *A Paixão segundo G.H.* nos relata que “chegara ao nada” (Lispector, 1998b, p.62); quando justamente “uma pessoa é o próprio núcleo” (p.115).

Ao nomear o inominável, o *Sinthome* é o significante que cria o Real. Lacan a ele se refere como “a flor do Simbólico”, desabrochada de um traço cuja natureza o reduz a um objeto da pulsão, do qual a vida germina e o corpo soergue. Eis a potência poética do *Sinthome*: escavar um lugar, através dos artifícios da linguagem, onde depositar o objeto que da própria linguagem cai. Dito de outro modo: criar o sulco real no qual o traço de um sujeito se deposite; para depois florir, dando indícios de um nome plantado no fundamento mesmo que do ser falante se fez raiz.

Talvez algo que se dê ao sabor do que Clarice Lispector escreveu em *A legião Estrangeira*, quando então diz do lugar que se escava ao preço de uma repetição : “A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantinela enjoadá diz alguma coisa” (Lispector, 1999c, p. 175).

## Referência

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CALDAS, H. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 125-131.

COSTA, A. *Clinicando: escritas da clínica psicanalítica*. Porto Alegre: APPOA, 2008.

\_\_\_\_\_. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONTENELE, L. B. Contribuição da psicanálise à discussão sobre o feminino na literatura. In: Sonia Alberti. (Org.). *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008, v. 1, p. 1-428.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura brasileira - Clarice Lispector*, vol.17 e 18. Rio de Janeiro: IMS, 2004.

JORGE, M. A. C. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector e o poder da palavra. In: DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

\_\_\_\_\_. Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan – *A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Vol. 2.

LACAN, J. (1961-62). *O Seminário, livro 9: A identificação*, Mimeo. Inédito.

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15.

\_\_\_\_\_. (1963-64). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1965-66). *O Seminário, livro 13: L'objet de la psychanalyse*. Inédito. Publicação não comercial da Associação Freudiana Internacional.

\_\_\_\_\_. (1970-71). *O Seminário, livro 18: De um discurso que não seria do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. (1972-73). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. (1975-76). *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. (1976-77) *Le Séminaire, livre 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. (inédito em português).

LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida – pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

MANZO, L. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

NUNES, B. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÁ, O. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

## CLARICE LISPECTOR AND WRITING OF SINTHOME

### ABSTRACT:

This thesis represents an effort to show how the temporality of writing in the literary production of Clarice Lispector - which occurred between 1964-1973 - had resulted in a major shift in her style. We assume that such a change highlights the operation that inscribes the ordinary speaker in the field of language. That being so, we believe that Clarice Lispector presents us a style of writing through which we are led to locate its “textuality” within the field of *Lituraterra*: kind of writing that touches the unspeakable limits of the language as if they were an invisible edge. Along the present research we have come to the following question: would that be possible that some gifted writers could deal with the language in such a particular way that they could avoid the non-sense *jouissance*?

**KEYWORDS:** Clarice Lispector, *jouissance*, writing, ordinary speaker, style.

## CLARICE LISPECTOR ET L'ÉCRITURE DU SINTHOME

### RÉSUMÉ :

Il s'agit d'une proposition des temps de l'écriture depuis les ouvrages conçus par Clarice Lispector entre 1964-1973, période où on suppose s'est consolidé le changement de style de l'écrivain, mettant en évidence l'opération qui inscrit l'être parlant dans le champ du langage. On croit que Clarice Lispector présente un mode d'écriture dont la textualité peut être située dans le domaine de *Lituraterra*: une espèce d'écriture de bord, qui a du succès face à l'indicible et à la limite de ce que la langue arrive à représenter, en touchant à un point où se

pose une question cruciale pour la psychanalyse: la façon dont certains écrivains, par leur travail, réalise une torsion qui détourne la jouissance insupportable d'une absence essentielle de signification.

**MOTS-CLÉS:** Clarice Lispector. Torsion. L'écriture. L'être parlant. Style.

Recebido em: 28-10-2010

Aprovado em: 18-12-2010

©2011 *Psicanálise & Barroco em revista*  
[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.  
*Memória, Subjetividade e Criação.*  
[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)