

O AMOR E SEUS ENLACES

*Luciana Brandão Carreira Del Nero**
*Ana Maria Medeiros da Costa***

RESUMO:

Através de um pequeno recorte na obra ficcional de Clarice Lispector, situaremos neste trabalho o estatuto das crônicas que Clarice Lispector publicou no Jornal do Brasil entre 1967 e 1973, enfatizando o laço amoroso estabelecido entre ela e seus leitores, frente a uma experiência que supomos corresponder ao encontro com o Real que funda toda e qualquer estrutura.

PALAVRAS-CHAVE: Amor. “Écritures de soi”. Narcisismo. Clarice Lispector.

*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

** Psicanalista. Professora do PPG em Psicanálise da UERJ, coordenadora da Rede Inter-universitária de Pesquisa Escritas da Experiência, autora dos livros *A ficção do si mesmo. Interpretação e ato em psicanálise* (Ed. Cia. de Freud), *Corpo e escrita. Relações entre memória e transmissão da experiência* (Relume-Dumará), *Tatuagem e marcas corporais. Atualizações do sagrado* (Casa do Psicólogo), *Sonhos* (Jorge Zahar). Endereço para contato: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Psicologia. Rua São Francisco Xavier, 524. Tijuca. CEP: 20550-013 - Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: ammcosta@terra.com.br

Iniciaremos o presente trabalho partindo de um pressuposto: as obras concebidas por Clarice Lispector entre 1964-1973 colocam em evidência a operação que inscreve o ser falante no campo da linguagem.

Talvez por isso em tal contexto se perceba a consolidação de uma mudança em seu estilo, considerando que, de acordo com uma determinada vertente da crítica literária, existem pelo menos dois ciclos estilísticos ao analisarmos o conjunto da obra da escritora, demarcando quando em relação a tal conjunto se opera uma torção em sua narrativa. Concebido em 1964, é nesse viés que o livro *A Paixão Segundo G.H.* pontua tal mudança estilística (Manzo, 1997), inaugurando um ciclo novo que abarcaria as diversas obras subseqüentes. Com narrativas adotando ares cada vez mais fragmentários e desprovidas de argumento, várias dessas obras se caracterizam simplesmente pela presença de uma voz declinada do feminino que, na maior parte do tempo, ocupa-se em transmitir sensações e/ou afetos, numa espécie de liberdade desvinculada de gêneros literários.

De todo modo, supor a equivalência de tal mudança estilística à torção que engaja o ser falante nas vicissitudes de seu corpo nos impele a cotejar algumas particularidades a esse respeito, sobretudo no tocante ao método com o qual Clarice Lispector escrevia, e, particularmente, o estatuto das crônicas que nesse momento passará a publicar. Afinal entre os anos de 1967 e 1973 Clarice Lispector começa a assinar uma coluna de crônicas no *Jornal do Brasil*, que inauguraria o “que seria a grande virada de sua trajetória como escritora” (Manzo, 1997, p. 86).

Muito embora Clarice já houvesse tido a experiência como colunista num jornal de grande circulação, o que chama atenção é que em todos os momentos precedentes ela jamais havia assinado uma única coluna como sua, isto é, com seu próprio nome. Entre 15 de maio e 17 de outubro de 1952, ela adotara o pseudônimo “Tereza Quadros” ao aceitar o convite de Rubem Braga para a coluna feminina “*Entre mulheres*”, no então novo semanário chamado *Comício*. Ainda casada, naquela época a escritora havia recém voltado ao Rio de Janeiro, após seis longos anos morando no exterior. Anos mais tarde a ficcionista voltaria novamente a escrever para um jornal, quando, já separada do marido e radicando definitivamente no Rio de Janeiro, decide aceitar o convite que então lhe era feito pelo *Correio da Manhã*. Todavia, desta vez ela iria utilizar o pseudônimo “Helen Palmer” para assinar a coluna intitulada “*Correio feminino – Feira de utilidades*”. Ainda em 1960, a escritora também viria a colaborar com a coluna feminina “*Só*

para as mulheres”, no *Diário da Noite*. Ali Clarice seria a *ghost-writer* da bela atriz Ilka Soares, que pouco tempo antes havia conquistado o título de miss Brasil.

O ponto em comum entre essas matérias é que em todas a escritora forneceria dicas de beleza, moda e bons costumes, especialmente ao público feminino. Como se até então apenas a imagem e identidade femininas estivessem sendo elencadas no bojo da temática sobre a qual lhe era solicitado escrever. Por esse motivo, para alguns, tais colunas soavam quase como um caderno de frivolidades, cujo teor distinguir-se-ia bastante daquele que futuramente ela viria a assinar em sua coluna de crônicas, editada pelo *Jornal do Brasil* a partir de 1967.

Analisando tal evento sob um prisma literário, é apenas um ano após o incêndio do qual fora vítima que, embora a sua “falta de jeito como cronista” (frase adotada por Clarice quando se referia ao seu trabalho com as crônicas), a escritora assumiria o tom autobiográfico em sua narrativa ali disposta, vindo finalmente a assinar com o seu próprio nome uma coluna semanal em um jornal.

Essas crônicas, por sua vez, apresentavam-se em grande parte ao modo de fragmentos livremente concebidos, por meio dos quais a escritora deixaria o leitor a par do seu dia-a-dia doméstico, confidenciando-lhe, sobretudo, acerca das vicissitudes do próprio exercício de escrever. De todo modo, essa nova maneira de conceber tal coluna revelar-se-ia amplamente diferente do caráter com o qual o público se deparava em face às crônicas de costumes da época. Podemos dizer que Clarice “inventou” uma nova maneira de fazer crônica: algo novo surgia ali, possivelmente enquanto efeito de um rearranjo com o gozo em relação ao qual a escritora se via as voltas. Quanto a isto ela depôs em sua crônica “Máquina escrevendo”, publicada em 29 de maio de 1971 no *Jornal do Brasil* e depois compilada em seu livro *A descoberta do Mundo* (Lispector, 1999a, p.347-349) conforme abaixo:

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos. Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério [...] Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? Não sei). Agora mais não. Sou um ser.

E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. (Lispector, 1999a, p. 347).

Essas particularidades nos instigam a estabelecer o estatuto de tais crônicas, pois a intensidade avassaladora com a qual a escritora experimentava as sensações pelas quais passava seria revelada ao público de maneira desnuda e direta, através daquela coluna de Jornal que mais parecia um “diário público”. São estas crônicas – cujo caráter do conjunto é o de um diário, ou, ainda, o de uma compilação de cartas – que uma determinada vertente da crítica literária admite como sendo a “autobiografia” escrita pelo próprio punho da autora, “ainda que de modo inteiramente não planejado” (Manzo, 1997, p. 89), salientando que provavelmente a escritora não fazia idéia, àquela altura, de que esta mudança no caráter de suas crônicas “era uma questão de vida ou de morte” (Idem, p. 94).

A torção no elemento autobiográfico

Segundo Lícia Manzo (1997), “ser pessoal” em sua literatura implicava o processo ao qual Clarice Lispector se referia como sendo o de “copiar” a si própria, descobrindo os contornos de sua verdadeira voz, narrando diretamente a seus leitores o que por ela era experimentado. Esse caráter será incorporado também aos seus livros, onde, a partir de então, cada vez mais os personagens cederão espaço à figura central de um narrador, que aos poucos apresentar-se-á em primeira pessoa.

Nessas crônicas Clarice Lispector também revelaria detalhes de sua ascendência russa, – e de sua vinda ao Brasil quando ainda era bebê de colo –, contando também sobre a morte de seus pais e a sua infância no Recife, assim como do tempo em que era estudante de direito e da época em que vivera com o marido no estrangeiro. Por fim, mas não com menos importância, aos seus leitores semanais serão também reveladas as maiores dores pelas quais passara, dentre elas a causada pelo incêndio que sofrera em setembro de 1966 e a perda de amigos muito queridos, como, por exemplo, Lúcio Cardoso.

A nosso ver, tais crônicas correspondem a um ato de escrita cujo estatuto equivale ao que é proposto por Jean-François Chiantaretto sobre determinados escritos autobiográficos em

suas relações com o narcisismo (Chiantaretto, 1995, p.22). Em linhas gerais, podemos dizer que em tais produções é no texto que o escritor encontra um meio de forjar a encarnação de uma representação de si, realizando o que o autor nomeia como “*écritures de soi*”. (Chiantaretto, 2002).

Constituindo-se fundamentalmente por textos autobiográficos, diários e memórias, tais escrituras afirmam o projeto de uma autorepresentação forjada pelo autor, por via de uma modalidade de texto que recobre justamente uma falha de amor narcísico, constituindo-se também como uma espécie de defesa contra a morte ou aniquilamento psíquico. Numa vertente que entrelaça psicanálise, história e literatura, Jean-François Chiantaretto propõe com isso uma modalidade de escritura cuja função encontra-se indissociavelmente relacionada à manutenção da vida do escritor. Como consequência de suas argumentações, ele formalizou um conceito novo em seu campo, o qual nomeou “testemunho interno” (*témoin interne*), justamente ao ocupar-se das obras de Anne Frank, Amadou Hampâté Bâ, Claude Vigée e Primo Levi. Tal conceito permitiu-lhe estabelecer uma particular relação do sujeito com a linguagem a qual este faz apelo, em que se revela o ponto de origem que o insere numa cultura onde ele se reconhece; algo que, em suma, é lançado mão como uma espécie de força de resistência interior que os teria possibilitado sobreviver a despeito seja da clandestinidade (para Anne Frank), seja do desaparecimento de sua cultura de origem (para Hampâté Ba) ou do exílio associado ao extermínio dos judeus pelos nazistas (para Claude Vigée) e o campo de Auschwitz (para Primo Levi). Para Chiantaretto, o estatuto “da autorepresentação” passível de se encarnar nestes textos reenvia ao destino psíquico da primeira ferida narcísica: a não permanência da mãe para o *infans*

Trata-se de questionar o texto no seu esforço – mais ou menos consentido, mais ou menos bem sucedido – de garantir um espaço interno separado, isto é, no que a qualidade do trabalho memorial indica a liberdade adquirida em relação aos oráculos maternos, susceptíveis de reduzir a *escritura de si* à progressiva revelação de um destino para sempre já escrito. É assim que a *escritura de si* faz pensar no função do outro, nem que seja através da idéia de uma interlocução interna. (Chiantaretto, 1995, p. 9).

No que diz respeito à Clarice Lispector, sublinhemos, aliás, que o caráter autobiográfico de seus personagens femininos é um elemento francamente defendido pela crítica literária. Transposto aos seus livros, “decerto Joana não fora a única personagem na qual Clarice teria se projetado” (Iannace, 2001, p.44), muito embora desde *Perto do Coração Selvagem* (Lispector, 1998a), seu primeiro romance publicado em 1944, tal caráter já saltasse aos olhos.

Isto fez com que Olga Borelli escrevesse na orelha de tal livro que ali estaria o início da longa trajetória introspectiva de C.L. rumo ao texto confessional, bem como a uma autobiografia não planejada, impossível de “não ser vislumbrada ao longo da narrativa, com um enfoque irreversível no “eu”, personagem central nos textos de Clarice” (Borelli *apud* Lispector, 1998a), donde, então, a autora se fundir aos personagens e os personagens a ela se sobreporem.

Será corroborando esse viés que em 09 de junho de 1974 Clarice Lispector se pronunciará numa entrevista concedida a Sérgio Augusto, Jaguar, Ziraldo e Ivan Lessa. Publicada em *O Pasquim*, dentre as várias perguntas que lhes foram feitas, ela responde:

“– Clarice, até que ponto você se identifica com as suas personagens? Até que ponto você é a Joana de *Perto do Coração Selvagem*, uma pessoa lúcida que não se encontra na realidade? – Bem, Flaubert disse uma vez: “Madame Bovary sou eu”. (Lispector, *apud* Manzo, 1997, p. 3).

Interagindo com seus leitores, Clarice Lispector incluiria nas crônicas do Jornal do Brasil até mesmo as cartas que destes receberia, respondendo algumas delas na própria coluna mencionada. Sempre em tom franco e sincero, a escritora fez de seu leitor um cúmplice, um interlocutor, um confidente. E o seu peculiar recato mesclar-se-ia a uma exposição cada vez maior, colocando, a partir daquela coluna de jornal, a sua intimidade constantemente à prova.

Essa particularidade ficará bastante acentuada entre 1968 e 1972, ocasião em que a escritora se depara com a editoração de seu livro *Água viva* (Lispector, 1998d). Levada a questionar-se, num determinado momento, se tal livro deveria ou não vir a público (pois desagradava à Clarice o tom “pessoal” que ele ganhara), eis que finalmente *Água viva* seria publicado em 1973, após três longos anos dedicados ao trabalho de retirar do livro em pauta justamente os trechos de algumas crônicas ali reproduzidos.

Em entrevista concedida na época de tal dilema a escritora revela claramente a natureza de sua preocupação a respeito do *Objeto gritante* (título dado à versão inicial de *Água viva*): “Interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso

publicá-lo como está. Ou não publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*” (Lispector, *apud* Gotlib, 1995, p.409). Mais tarde, com a obra finalmente finalizada, ela declararia: “Esse livrinho tinha 280 páginas, eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente [...] era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte”. (idem, p.410).

Ao cabo desse processo, a protagonista de *Água Viva* (uma artista plástica que se aventura pelos caminhos da escrita após uma separação amorosa) declara que, ao escrever, não quer tornar-se “autobiográfica” e sim somente “bio” (Lispector, 1998d, p.36). Assim a personagem, ao declarar não querer ser autobiográfica, confessa: “abro o jogo. Só não conto os fatos da minha vida: sou secreta por natureza” (idem, p.44), pois acima de tudo o que nesse livro Clarice endereça ao leitor é a letra enquanto objeto destacado do texto, dizendo-nos, via sua personagem, que “antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como que poder pegar a palavra com a mão” (idem, p.12). Como se ao longo desse processo de “revisão” e “corte” algo da ordem de uma “travessia da autobiografia” estivesse se operando (Branco, 2004, p.209), colocando em evidência a torção que subverte a “pessoalidade” do escritor, antes “dentro” do texto, reduzindo sua história “pessoal” ao lastro simbólico que simplesmente move sua escrita.

Em suma: ao final destes três longos anos Clarice Lispector suprime mais de cem páginas do manuscrito inicial de *Água Viva* (cujo título inicial fora *Objeto gritante*); ou seja, ela exclui os trechos de suas crônicas, antes no interior do *Objeto gritante*, colocando em evidência o movimento, provocado pelo ato de escrever, que lança um sujeito ao que lhe é mais íntimo, embora lhe seja exterior. Essa “extimidade” alcançada, que se confunde com uma certa “impessoalidade”, uma dessubjetivação, remete-nos justamente à noção lacaniana de sujeito como “ex-sistência”.

O elemento “autobiográfico” é então subvertido por essa espécie de “ato-biográfico”, como bem pondera Márcia Giovana Pedruzzi Reis em sua dissertação de mestrado (Reis, 2010). E se adotamos aqui o termo “ato-biográfico”, é simplesmente para enfatizar a tensão que se dá “exatamente no giro que uma transmissão escrita pode operar quando não se trata, no ato analítico (objeto da narrativa), de transmitir algo do *isso*, sujeito da enunciação, não atinente ao eu identitário que está em causa numa autobiografia” (Reis, 2010, p.134). Ao longo das crônicas, e a partir do cruzamento destas com os livros escritos por Clarice nesta mesma

época, percebemos que há uma espécie de ruptura na fronteira que separa o autor e o personagem, donde a posição do autor confundir-se com a do narrador. Disto decorre uma dificuldade em se precisar os limites entre ficção e realidade, tal como se dá em todo escrito cuja textualidade esbarra na literalidade (Poli, 2009).

A partir daí, uma vez a textualidade e a pessoalidade iniciais do texto já estando subvertidas, encontramos, na versão final de *Água Viva* (Lispector, 1998d), um escrito que nos faz evocar o que Jacques Lacan (Lacan, 2003) nomeia como litura em sua lição sobre *Lituraterra*: espécie de esvaziamento obtido através do ato mesmo de escrever, cujo resultado é um texto onde o elemento “biográfico” torna-se apenas vestígio.

O laço amoroso com seus leitores

A título de ilustrarmos o caráter de tais crônicas, que, em suma, deram ao livro citado um caráter autobiográfico mais acentuado em suas primeiras versões, transcreveremos em seguida a crônica “Outra carta”, publicada pela primeira vez em 24 de fevereiro de 1968 no *Jornal do Brasil* e também posteriormente compilada no livro *A descoberta do Mundo* (Lispector, 1999a, p. 78-79). Dialogando com o leitor Clarice Lispector ali esclarece:

Por enquanto, L. de A., não estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei. No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e, no entanto mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe. O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor. (Lispector, 1999a, p.78).

Não obstante, a vasta correspondência que recebia de seus leitores – das mais variadas idades e realidades – apontava a um denominador comum: predominava por parte de seu público o desejo de que Clarice se mantivesse o mais “pessoal” possível em suas crônicas, prosseguindo nessa vertente em que ela própria seria o personagem principal de sua narrativa.

No que diz respeito a tais crônicas, destaquemos ainda uma outra nuance a elas relacionada, pois basta um ligeiro passar de olhos pelo sumário do livro que as compila, *A Descoberta do mundo* (Lispector, 1999a) para constatar os significantes ‘escrita’, ‘escrever’, ‘escrevendo’ e ‘amor’ comparecem ali de maneira privilegiada. Aliás, tais significantes parecem merecer atenção especial da escritora, em detrimento do significante ‘literatura’, quase nunca mencionado (Branco, 2004, p.201). De modo semelhante embora diverso a James Joyce, cujo empreendimento de escrever derivou de uma tentativa de “construção de uma palavra que dissesse tudo, um significante do inefável que recobrisse um sentido absoluto – a palavra de cem letras, para Joyce – Clarice parece também buscar essa palavra “inteira”, que em alguns momentos se designará como ‘escrita’ em outros como ‘amor’” (Idem, p. 193). Como se Clarice Lispector estivesse em busca de uma palavra suficientemente capaz de nomear o indizível, cuja potência poética a dotaria do caráter de dizer sobre o inominável. Uma palavra – ou seja, um significante –, cujo estatuto é da ordem de um *Sinthome*, uma vez que em sua função mais fundamental o *Sinthome* intervém justamente nomeando o Real, circunscrevendo o limite entre o Simbólico e este último, ou seja, entre o que é e não é possível exprimir. Afinal, em sua função de nomear é o *Sinthome* que permite a feitura da borda que limita o gozo.

Pois bem, se discorremos sobre esses elementos foi com um propósito: apontar que num determinado momento do conjunto da obra de Clarice Lispector há uma torção estilística suportada por um laço de amor, donde a sua coluna de crônicas ter lhe possibilitado um espaço que consideramos imprescindível no que diz respeito à nova maneira de C.L. ter vindo a se relacionar com o seu leitor e, conseqüentemente, com a sua própria obra.

Ainda que o recurso de integrar o leitor como parte ativa de seus livros tenha se dado inicialmente por meio de seus livros infantis, a partir da referida coluna de crônicas a escritora passará a incorporá-los também em sua literatura para adultos. Eis então que o “espírito” com o qual concebia sua coluna no *Jornal do Brasil* vem a integrar-se como algo fundamental em sua narrativa; algo que podemos datar como tendo início justamente em 1967-1968, quando ela

está escrevendo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (Lispector, 1998c), primeiro livro concebido após o fatídico incêndio em seu quarto no Leme. Nessa guinada, quando *Água viva* vem pela primeira vez ao mundo em 1973, o formato que fazia Clarice Lispector se dirigir diretamente ao leitor já estava praticamente consolidado, com a figura do leitor passando a ser tomada como parte integrante de sua narrativa (Manzo, 1997, p. 179).

Tomemos como exemplo do que expomos o seu segundo livro infantil, publicado em 1968, intitulado *A mulher que Matou os peixes* (Lispector, 1987). Lembremos que ali a narrativa é estruturada a partir de um pedido de perdão, uma demanda que a escritora faz a seus leitores em nome próprio. Era a primeira vez em sua ficção que a escritora se apresentava claramente como a própria narradora da história, sendo então simplesmente capaz de dizer: “Meu nome é Clarice”.

Narrando confortavelmente em primeira pessoa, nesse livro Clarice Lispector segue contando a história de alguns bichos muito especiais. Inicialmente a dos pintos presenteados aos seus filhos quando crianças; mas também a de uma macaquinha imigrante chamada Lisette, que logo viria a falecer, a despeito de todos os cuidados que lhes foram prestados, pois a mesma já fora comprada estando muito doente. Há ainda o relato do cão Dilermando, comprado quando ela vivia em Nápoles e do qual teve de se separar quando se mudou de lá para a Suíça. Uma triste separação, que fez com que ambos chorassem, conta a narradora Clarice na história.

Após esse périplo, que se destinava a provar ao leitor como sempre fora bondosa com os animais, a narradora então clama por sua inocência no episódio em que julga ter matado um casal de peixinhos dourados, seres que, por sua vez, lhes foram confiados por um dos seus filhos quando este precisou viajar. Clarice teria de alimentar os dois peixes por alguns dias apenas, mas esquece completamente dos mesmos. Tal esquecimento os leva a morte.

Clarice contará que falhara nos cuidados com os peixinhos por que se entregara aos seus escritos, absorvida que estava em seu trabalho de escritora, endereçando toda a sua culpa ao leitor:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra [...] Não tenho coragem

ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês [...] me perdoarão ou não [...] Antes de começar quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir [...] tempo demais para deixarem os peixes comigo. Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada porque também escrevo histórias para gente grande [...] e esqueci três dias de dar comida aos peixes! [...] vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me dêem perdão [...] Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam? (Lispector, 1987, p. 7-10; 23-62).

Clarice Lispector também fará questão de esclarecer que a experiência de escrever não era necessariamente prazerosa para ela. Havia algo neste fazer que lhe consumia, como uma maldição. Dizia sentir uma felicidade dolorosa, na lida com o difícil trabalho enquanto escrevia. De todo modo, apesar do difícil e doloroso trabalho, C.L. afirmava ser recompensada justamente pelo amor que os seus leitores lhes retribuía.

Em suma: supomos que o laço amoroso que nessa época era estabelecido com seus leitores foi um importante fator na construção de seu novo estilo. Isto porque cremos não ser possível haver a criação de uma obra sem que haja um endereçamento, sem um laço entre o escritor e seu leitor. Do lado do escritor, o amor comparece como um suporte ao traço, possibilitando que uma autoria lhe seja consagrada. Do lado do leitor, o amor lhe possibilita uma recuperação de gozo pela via do prazer que o texto lhe proporciona.

Todavia, se utilizamos aqui o termo “laço” ao invés de empregarmos a palavra “transferência” é justamente para precisarmos o estatuto do liame implicado nesse espaço existente entre aquele que lê e aquele que escreve. Acentuemos, afinal, que o amor transferencial é um dispositivo inerente ao discurso psicanalítico, pois, ainda que psicanálise e arte partilhem de uma particular característica que as aproxima – pois ambas tratam o Real através do Simbólico – não podemos dizer que a ligação entre escritor e leitor se dê nos mesmos parâmetros que a transferência na clínica. Caso contrário incorrer-se-ia na impostura de tomar o autor, ou até mesmo sua obra, como um caso clínico a ser destrinchado em todos os seus aspectos.

A transferência é um conceito psicanalítico e, como tal, não se aplica a outro discurso. Uma vez que não é possível estabelecer um diagnóstico fora da transferência, – e tampouco reduzir as intenções do autor a um psicologismo imediato –, as considerações nascidas desse encontro tocam justamente nos limites da psicanálise, pois o que se produz entre escritor e leitor é um laço que os integra num mesmo campo discursivo; só isso.

A diatética do “dentro-fora”

Sendo assim, Clarice Lispector nos dá pistas de que a sua torção estilística se coloca por meio de um suporte possibilitado pelo amor, frente a uma experiência limite, quando se atualiza uma temporalidade na qual os limites do falo estão suspensos. Experiência decorrente do encontro com o Real da castração do Outro materno, correlata ao ato fundador que insere o *infans* no Campo da linguagem, isto é, o recalque originário.

Inerente ao exílio mais insofismável em *Lalangue*, tal acontecimento marca a origem para um sujeito, tomado agora enquanto efeito de linguagem, quando a pulsão de morte imiscui-se pelo corpo vicejando o paradoxo da vida. Disto decorre uma “bio-grafia”, fruto de um “ato-biográfico”, no sentido de que o ato que funda o ser falante é contemporâneo à inscrição do traço unário; bem como da criação do corpo pulsional, este último que, por sua vez, não se restringe ao organismo biológico ou ao corpo naturalizado pela medicina. Caracterizando-se fundamentalmente como um ato de escrita, tal experiência diz respeito ao momento no qual se inscreve, no corpo mortificado pela pulsão, a escrita da impossibilidade da relação sexual se escrever, ou seja, a castração. A “grafia” que aí se faz permite que o ser falante se insira no laço social, numa vida em relação, forjando para si uma história, um mito pessoal, uma biografia.

Afinal lembremos que em grego existem duas palavras distintas para se referir ao vocábulo “vida”: *Bios* e *Zoé*. *Zoé* denota a vida vegetativa, o estado biológico em que o homem naturalmente se encontra quando suas funções e órgãos vitais estão funcionantes, independendo dos laços que os seres humanos constituem uns para com os outros. *Bios*, por seu turno, é o termo que designa a vida em relação, dizendo respeito ao estilo de vida adotado por alguém, seu modo de viver em sociedade, a maneira como se dão os seus engajamentos amorosos nos laços que estabelece com o outro.

Uma vez que o narcisismo está na gênese de qualquer falante, – na articulação das pulsões parciais e da escolha do objeto –, ressaltemos afinal que ao distinguir o narcisismo primário do secundário Freud culminou por colocar em evidência que a origem do ser falante está remetida a um campo relacional, donde a necessária passagem do auto-erotismo (quando ainda não há ainda um eu) ao narcisismo propriamente dito, passagem esta que é alicerçada justamente pelo amor.

Subvertendo a noção de temporalidade, Lacan propôs que existe um tempo lógico anterior a origem do sujeito, considerando-se que a origem se coloca, para todos, com o recalque originário. Co-incidindo com a “fase” oral, este tempo somente sinaliza o lugar de onde um sujeito emergirá, *a posteriori*. Isto porque inicialmente a voz modulada na sonata materna simplesmente demarca um marco zero para o ser falante, marco que se faz originário antes mesmo do sujeito existir. Trata-se do tempo no qual se sinaliza o lugar onde o traço unário será depositado, traço que justamente confere singularidade ao sujeito. Num segundo tempo, será então numa condição de *ex-sistência* que o sujeito emergirá, justamente desse ponto de marcação, subsidiado pelo substrato amoroso que lhe foi imiscuído através da voz materna. Eis assim que esse marco indica o sítio inerente ao lugar onde uma falha estruturante e indelével se instaura no fundamento do ser falante.

Contudo, Lacan também ressalta nesta mesma lição do Seminário 10 (1962-63) - *A Angústia* (Lacan, 2005)¹ que isto só ocorrerá na medida em que o *infans* fizer o luto de uma parte de si, desencontrada do corpo da mãe. Isto porque, até então, – muito embora o Real do organismo da criança já tenha sido afetado pelo Simbólico do corpo discursivo materno –, o *infans* ainda não distingue a imagem de seu “corpo próprio”, pois, a esse respeito, há apenas um redobramento do corpo da mãe sobre o seu.

Para que o *infans* tenha a “oportunidade de se reconhecer em alguma coisa” (Lacan, 2005, p. 40) Lacan então enfatiza que algo se passa, desembocando numa outra temporalidade, que seria co-incidente à “fase” anal. Subscrevendo a particular hegemonia do olhar nesse momento, Lacan acentua a existência do ponto-cego que advém ao *infans* frente à falência da imagem que lhe retornava do Outro. Dessa imagem, surge então uma mancha,

¹ Trata-se da lição proferida no dia 19 de junho de 1963 (Lacan, 2005).

denunciadora da inexistência de uma representação que seja suficientemente capaz de fornecer uma imagem plena do ser.

Constituindo-se num campo relacional, o corpo pulsional é simplesmente o resultado do processo de conjunção - disjunção da relação do sujeito ao Outro, partindo de uma alienação fundamental ao significante.

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 barrar o gozo do Outro –, equivale a essa identificação primeira ao traço, cerne do ideal do eu.

Mas, contrário às proposições clássicas “sobre um sujeito que toma objetos do exterior para interiorizá-los, ou que expelle de si certos aspectos para situá-los fora” (Harari, 1997, p.13), Lacan subverte as noções de projeções e introjeções. Como ele o faz? Ora, subvertendo também a noção de espaço; que é, em outras palavras, o próprio estatuto do corpo em psicanálise. Isto porque, na guinada lacaniana, o corpo tem estrutura moebiana, onde o “dentro” e o “fora” nada mais são do que interfaces de uma mesma fita que se retorce. Logo, é justamente quando o corte operado pelo significante Nome-do-Pai intervém que uma torção se opera na superfície corporal, dialetizando, assim, a noção espacial “dentro – fora”. Às custas de um processo de separação, eis que então a alternância que constitui as bordas corporais se coloca para um sujeito.

Consentindo em perder uma parte de si – eis a fecundidade do objeto enquanto cíbalo, metamorfoseado pela função que os excrementos detém nesse tempo lógico – e recusando manter-se no lugar do falo da mãe, o sujeito entra em afânise. Renunciar a essa parte de si é questão de vida ou morte, pois disso dependerá a nodulação ao Imaginário, cuja consequência é a assumpção pela criança de sua imagem corporal, bem como o seu acesso à fala e à fantasia.

O corpo enquanto texto e o texto enquanto corpo

Mas atentemos também que no Seminário 9 (1961-62) – *A Identificação* Lacan se pronunciou dizendo-nos que “se é do objeto que o traço surge, é algo do objeto que o traço retém, justamente sua unicidade” (Lacan, inédito). Portando o traço de um sujeito, o objeto detém sua pura diferença, tocando em considerações acerca do estilo. Assim, é através de um laço amoroso entre o escritor e seu leitor que podemos dizer que uma obra de arte é passível de ganhar o estatuto de produzir como efeito o recorte do objeto *a*.

Por diversas ocasiões Lacan nos indicou isso, através de um curioso neologismo em que joga com os termos publicação-lixreira (*poubellication*)², condensando-os através de um equívoco na língua francesa. Ressaltemos, a esse respeito, que em *Lituraterra* ele faz letra e lixo equivalerem-se, justamente ao deslizar *letter* em *litter...*; na mesma lição em que ressalta o fato de um certo tipo de literatura ser na verdade uma acomodação de restos, de pequenos dejetos ou detritos do escritor depositados num escrito.

Consequentemente, uma tal publicação cumpriria com a função de jogar na lixeira o gozo residual de quem escreve, – gozo desprendido do objeto *a* quando este é distanciado do corpo do escritor –, tratando-se de um gozo inútil, cujo único valor é o de se fazer renascer “na transmissão e reatar, pela leitura, o real da vida ao imaginário do corpo e ao simbólico do puro traço. É no corpo que encontramos a causa da literatura, do texto, da obra” (Caldas, 2007, p. 59-60). Logo, uma vez que para Clarice Lispector o ato de escrever tem o estatuto de um ato *sinthomático*, a obra perfaz-se simplesmente tal como um resto corporal, do qual o escritor precisa se separar.

Numa carta enviada ao amigo Lúcio Cardoso, na qual lhe pede que tente publicar o seu romance *O lustre* (Lispector, 1999b) o mais rápido possível, Clarice Lispector nos dá mostras dessa particularidade. Diante de uma eventual recusa por parte da editora, no caso, a José Olympio, ela argumenta com o amigo: “ - Se eles fizerem qualquer tipo de oposição [...] então Tânia, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante” (Instituto Moreira Salles, 2004, p. 17).

Assim, se a escrita propriamente dita é algo que morre justamente ao ser lançada

² A palavra “Poubelle” no idioma francês designa justamente “lata de lixo”. Além de se referir dessa forma frente a obra de James Joyce, especialmente em *Lituraterra*, Lacan também discorre a esse respeito no Seminário 13 (1965-66) - *O objeto da psicanálise*, justo na lição em que trata da caligrafia japonesa, datada de 05 de dezembro de 1965.

fora do corpo do escritor – ao ser destacada, separada deste – ela entretanto ressurge vivificada, através da leitura que, por seu turno, implica o corpo do leitor. Ora, o objeto *a* é um objeto produzido para se gozar, ou seja, para que haja a partir dele alguma perda de gozo. Ele é a causa do desejo anal, situa Lacan. Uma vez que isso tenha se cumprido, ele há então de ser descartado. Simples e somente. É por esse motivo que a produção de determinados textos literários situam-se numa vertente que não os fazem demandar interpretação; equivalentes a uma produção que é ofertada ao Outro, sem que, no entanto, a ele se lhe peça ou espere compreensão. Eis, enfim, o caráter de não interpretabilidade do objeto de arte, uma vez que ele não corresponde a uma formação do inconsciente.

Diante das vicissitudes do amor, as questões inerentes à dialética do Ser e do Ter são nessa temporalidade postas à prova. Trata-se de um tempo em que não há ainda uma demanda, – sequer um apelo –, dizendo respeito ao momento no qual a criança é simplesmente o objeto do “alimentar-se” da mãe, quando o *infans* está justamente na posição de ser o falo do Outro materno. Na prevalência da fase oral, ou seja, do objeto voz, há nessa temporalidade uma espécie de indeterminação que é suplantada na medida em que um apelo faz passar algo do registro oral ao registro anal, culminando no estabelecimento de um circuito no qual a demanda acaba por circunscrever algo que estará inelutavelmente a ela enlaçado: o desejo.

O amor permite então que haja esse ultrapassamento. Afinal, no *Seminário 10* Lacan é enfático ao afirmar que é o amor que permite ao ser falante aceder ao desejo; na mesma lição na qual propõe ser por via da demanda materna que o cíbalo ganha o estatuto de ser “a dádiva por excelência, o dom do amor” (Lacan, 2005, p. 331). Sob esse viés, para Lacan é o amor que possibilita a passagem do gozo para o desejo, sendo a pulsão simplesmente o efeito da demanda do outro.

Isto porque é o amor que subsidia esta passagem do oral ao anal, alicerçando a transposição da prevalência da voz ao predomínio do olhar, na vigência da operação simbólica da separação. Não obstante, é sob a égide do olhar que o corpo próprio pode ser cotejado. Desta feita, o ser falante passa a ter um corpo na medida em que estes dois registros – oral e anal, voz e olhar – passam a operar conjuntamente.

Nunca é demais dizer que é o investimento amoroso, realizado geralmente pelos pais, que fornece o lastro simbólico para que o ser falante venha a engajar-se num laço discursivo e apoderar-se de uma imagem que dê forma ao seu próprio corpo. É por esse motivo que Lacan

assevera, na lição do dia 18 de dezembro de 1973 do *Seminário 21 (1973-74) - Les non dupes errent*, que o amor é o laço essencial entre Real e Simbólico. Admitindo o amor como sendo a relação do Real ao saber, Lacan propõe o mesmo como uma saída ao mais-de-gozar. Para ele, o amor é contingente justamente porque nele intervém a função do Real. E, se o Real é no fundo a morte, – lá onde o desejo foi expulso –, o amor é pois “o meio para unir corpo e gozo” (Lacan, inédito). Nesse contexto, podemos dizer que é o amor que possibilita com que a verdade do espaço seja criada, para que ali um ser falante venha vigorar. O amor, nessa perspectiva, é uma valiosa defesa contra a morte, favorecendo a manutenção da vida e da imagem corporal.

A incorporação do pai, – dos traços simbólicos que fundam uma estrutura –, diz também respeito a essas marcas de amor encarnadas no pequeno ser. Com isso podemos dizer que o amor inaugura o tempo do exílio; suplantado pelo desejo que advém quando uma demanda dá notícias de um sujeito que ali floresce. Deste amor recebido, – inerente ao que se transmitiu da lei paterna –, o ser falante pode então se servir. E, portador de um lastro simbólico, ele vem a dispor de uma quota libidinal que será utilizada nos investimentos que ele próprio venha a fazer.

É nessa direção que podemos admitir a suplência que o amor é capaz de realizar: afinal Lacan sustenta no *Seminário 20 Mais, ainda*(1972-73) que um dos Nomes-do-pai é o amor, apresentando-o como uma das formas de suplência da relação sexual, que não há. Nesse viés, o amor pode suprir a falta de um significante que represente o sexo.

Em sua crônica *Ao correr da máquina* – publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de abril de 1971 e compilada no livro *A Descoberta do Mundo* (Lispector, 1999a, p.340-342) – Clarice Lispector nos testemunha justamente o estatuto do amor que acima tentamos circunscrever. Além deste ser um tema recorrente em sua obra, ressaltamos a particularidade de sua escrita nesta época, sublinhando o amor suportado no laço com seus leitores. Debruçamo-nos sobre estas premissas por acreditarmos que o amor, matizado no endereçamento, é um importante fator na construção de qualquer que seja a obra, sendo decisivo para a inserção do artista num laço discursivo.

Dito tudo isto, uma constatação: Clarice Lispector parece testemunhar uma operação que está posta nas origens para todos os falantes, inerente ao que se transmite da lei paterna a partir do laço amoroso mais arcaico entre o *infans* e o Outro, proporcionando-nos, através de sua obra, a oportunidade de nos aproximarmos de premissas que vão além da

sublimação. Transcreveremos a seguir um trecho que nos permite entrever o suporte possibilitado pelo amor frente a tal experiência

Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitivamente, enquanto a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel. Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virgínia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém [...] Vou me impermeabilizar um pouco mais. – Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal. E não direi a ninguém no mundo. Um homem me disse que no Talmude falam de coisas que a gente não pode contar a muitos, há outras a poucos, e outras a ninguém. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mentalmente. E preciso amadurecer um pouco mais para me chegar a essas verdades. Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não, nem pensem que vou falar em Deus: é um segredo meu. (Lispector, 1999a, p. 340).

Afinal Lacan nos aponta que, no momento no qual Deus intervém através de **A** mulher – ou seja, do Outro-sexo, que não existe – as formas corporais são desfeitas e um importante sofrimento assola o ser. Dessa paixão o corpo padece, desfazendo-se num átimo as malhas imaginárias que o suportam. Isto porque o contorno dos furos que as sustentam são, nessa temporalidade, simplesmente apagados. E uma urgência ao sujeito se impõe, pois a partir daí será preciso novamente assegurar essas bordas, para que um novo furo restabeleça a estrutura de linguagem de onde ele venha a emergir. Nesse confronto face a face com o que não tem nome, – nem imagem ou representação –, o ser falante há de lançar mão de um significante que lhe possibilite justamente nomear este vazio, nem que para isso ele tenha de criá-lo.

Mas que nome dar ao inominável? Como passar a chamar o Real? Como situar, por meio de um significante, aquilo que é da ordem de uma letra de gozo? Qual termo utilizar para designar o significante da falta de significante no campo do Outro? Perguntas cujas

respostas desembocam nos traços mais inaugurais da lei paterna, pois o confronto com a morte toca no que há de mais originário para cada um dos seres falantes.

Diante disso cada qual há de se virar, através de seus próprios artifícios. Forjando um nome que opere efeitos de estrutura, e fazendo da pulsão de morte uma fonte inesgotável de vida. Na força de um nome que, diante da casa de Deus, faça o sujeito de lá voltar e habitar o seu corpo. Resquício da poderosa centelha amorosa que inscreve o registro de uma impossibilidade. Ou seja: átimo revelador do amor que inscreve a lei do pai, através da voz materna.

Referências

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.

CHIANTARETTO, J-F (org.). *Écriture de soi et trauma*. Paris: Anthropos, 1998.

_____. *Ecriture de soi et narcissisme*. Toulouse: Érès “actualité de la psychanalyse”, 2002.

_____. *Le Témoin interne. Trouver en soi la force de résister*. Paris: Aubier, La psychanalyse prise au mot, 2005.

_____. *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*. Champ Vallon, 1995.

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

GOTLIB, N. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HARARI, R. *O seminário “a angústia” de Lacan: uma introdução*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

IANNACE, R. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

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

LACAN, J. (1961-62). *O Seminário, livro 9: A identificação*, Mimeo, 2003. Inédito.

_____. (1962-63). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1965-1966). *O Seminário, livro 13: L'objet de la psychanalyse*. Inédito. Publicação não comercial da Associação Freudiana Internacional.

_____. (1972-1973). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1973-1974). *O Seminário, livro 21: Les nondupes errent*. Inédito.

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

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

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 mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1987.

_____. *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.

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.

POLI, M.C. Uma carta perdida. In: *Clínica da Angústia. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n. 36, jan-jun/2009. Porto Alegre: APPOA, 2009.

REIS, M. *De uma escrita com função de testemunho: abordagem psicanalítica da transmissão da experiência*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional). Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

LOVE AND YOUR LINKS

ABSTRACT:

Through a small indentation in the fictional work of Clarice Lispector, we will establish in this work the status of Clarice Lispector chronicles published in the *Jornal do Brasil* (Journal of Brazil) between 1967 and 1973, emphasizing the love established between her and her readers, faced with an experience that we assume to correspond the finding with the Real relating with the grounds of any structure.

KEYWORDS: Love. "Écritures de soi". Narcissism. Clarice Lispector.

L'AMOUR ET SES LIENS

RÉSUMÉ:

Grâce à un petit extrait dans l'œuvre de fiction de Clarice Lispector, on va établir le statut des leurs chroniques, publiées dans le Journal du Brésil entre 1967 et 1973, mettant l'accent sur le lien amoureux établi entre l'écrivain et ses lecteurs, confrontées à une expérience qui nous supposons correspondre à la rencontre avec le réel qui crée la structure de n'importe quel l'être parlant.

MOTS-CLÉS: L'amour. "Écritures de soi". Le narcissisme. Clarice Lispector.

Recebido em 05-11-2010

Aprovado em 18-04-2011

©2011 *Psicanálise & Barroco em revista*
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
revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista