

Ingrid Mara Cruz Klinkby

**LACAN E CLARICE, A REALIZAÇÃO DA ESCRITA:
Uma abordagem do Real em “Um sopro de vida”**

Curso de Psicologia
Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
2012

Ingrid Mara Cruz Klinkby

**LACAN E CLARICE, A REALIZAÇÃO DA ESCRITA:
Uma abordagem do Real em “Um sopro de vida”**

Trabalho de conclusão de curso como exigência
parcial para a graduação no curso de Psicologia,
sob orientação do Prof. Dr. Paulo José Carvalho
da Silva.

Curso de Psicologia
Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
2012

Eu não descubro a verdade, eu a invento. Ao que eu acrescento que é isso, o saber.

Jacques Lacan

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada.

Clarice Lispector

NOTA

Este trabalho nasce a partir de duas leituras. A primeira já faz parte de minha vida de longa data, desde a adolescência, quando partindo em viagem à terra natal de meu pai, me vi acompanhada por *Água Viva*. Primeiro romance em que fui presenteada com Clarice. De modo que já a conheci livre de enredos, enredada com densidade na linguagem e desde então fui conhecendo seus outros modos, apanhada sempre por essa constância, da palavra que esbarra em seus próprios limites e que não pode ir mais onde se desejava tanto chegar, fascinada com o encontro desta fonte de leituras e releituras. Há um jeito de tatear com palavras que vivo aprendendo ao dizer e esquecendo quando a palavra já foi dita. Meu texto se transformou com esse encontro. De maneira tão marcante que não poderia mesmo deixá-la lá atrás ao me aproximar da segunda leitura causa deste projeto. Quando vim para São Paulo, decidida a cursar Psicologia e renovar o viver, meu interesse pela Psicanálise já era declarado. Quando começar a ler Lacan? E por quê? Ter passado alguns meses na faculdade de Letras poderia me ajudar? A decisão por começar não veio de uma única resposta, mas por algo que se impôs para mim, ou que se dispôs. O Seminário escolhido, justo o 23, *O Sinthoma*. O que equivale a dizer que começo a escrever sobre minha leitura desde o ponto em que realmente a comecei. Isto é, desde lá atrás: o livro era também sobre um escritor, era também sobre o que procurava e encontrava mais que em qualquer outro canto, na música que fazia Clarice ou algo que Lacan chamou de o Real.

AGRADECIMENTOS

Antes, aos meus tios poetas, Damário e Daniel. Suspeito que vocês tenham me escrito, depois declamado...e, assim, misturada ao vento baiano, me reparti.

A Damari, minha mãe, por toda a ajuda de sempre e por ter colaborado, uma vez mais e mesmo à sua revelia, na mudança de cidade.

A Peter, meu pai e ao meu irmão Niels. Pelas visitas em Maio e apoio fundamental durante todo o tempo de formação longe de casa.

A Paulo Bueno, meu amor e companheiro de conversas sobre Psicanálise, sobre as infinitas insistências da vida...

À amiga Juliana Machado, pelas risadas e pelos apuros. Sobretudo, aqui, pelo presente, em final de 2001, do livro – ainda difícil de encontrar nas livrarias - *Um sopro de Vida (Pulsações)*.

Aos amigos de sotaques inimagináveis que fui descobrindo durante estes cinco anos.

À minha *cara* análise e analista *escriba* que me acompanha.

Ao orientador Paulo Carvalho, por ter permitido que esse trabalho pudesse ser. Muito obrigada pela excelente orientação, pelo cuidado e o entusiasmo.

Também aos litorais da Bahia e da Dinamarca, às vistas e visitas incomensuráveis...

SUMÁRIO

1 Introdução.....	1
1.1 Os registros do Real, Simbólico e Imaginário.....	2
1.2 Lacan, a escrita e a literatura.....	4
2 Justificativa e relevância do estudo.....	6
3 Método.....	8
4 Estrutura.....	11
 Capítulo 1. Clarice Lispector como uma convidada especial e como objeto de estudo da Psicanálise.....	13
1.1 Estilos dos restos.....	13
1.2 Leitores de Clarice Lispector: os psicanalistas.....	15
 Capítulo 2. Os sentidos de escrever em “Um sopro de vida” (Pulsões).....	24
2.1 Da Introdução.....	24
2.2 Primeiro capítulo: O sonho acordado é que é a realidade.....	31
2.3 Segundo capítulo: Como tornar tudo um sonho acordado?.....	50
2.4 Terceiro capítulo: Livro de Ângela.....	54
 Capítulo 3. Lacan, a escrita e o Real.....	63
3.1 A palavra esquecida traz <i>O inconsciente como uma linguagem</i>	63
3.2 A palavra enunciada: uma primeira miragem.....	65
3.3 A revelação que vem de uma equivocação fecunda.....	68
3.4 A escrita e o sonho.....	73
3.5 O escriba na análise.....	75
3.6 <i>Leiam Finnegans Wake</i> – A função da escrita em James Joyce.....	78
3.7 Lituraterrar.....	82
3.8 A hipótese de <i>O inconsciente como uma escrita</i>	85
 Considerações finais.....	89

RESUMO

Possuímos como principal objetivo compor um diálogo entre a escrita literária feita por Clarice Lispector e alguns conceitos de base psicanalítica lacaniana. São eles, o Real e a escrita. Entendemos que o encontro entre os campos da psicanálise e da literatura podem ser fecundos para ambos, já que tratam, por vezes, de temas comuns como a escrita. O fazer poético tem afinidade com a concepção de homem psicanalítica, para a qual o sujeito porta um saber que não sabe que sabe, referente ao inconsciente. Nos interessa pensar na articulação desta abordagem teórica com certas insistências na literatura de Clarice Lispector, como o questionamento por procurar um meio mais direto de escrever e atingir a essência das coisas. Perguntamo-nos como é que sua literatura toca o Real? Para tanto visitamos o livro “Um sopro de vida (Pulsações)”. Neste, a pergunta sobre o ato de escrever, incidindo sobre os limites da palavra e do seu “mais além”, assemelha-se a uma definição da mesma para a Psicanálise. A palavra verdadeira ou “palavra que é revelação”, para Lacan, parece ser esta que se encontra como alvo na forma de insistências da escrita clariceana em torno do que é indizível e até mesmo proibido de dizer. Em fragmentos, aos pedaços, tal escrita realiza-se, aproximando-se do que Lacan chamou de *Lituraterra*, ou maneira de fazer *litoral* entre saber e gozo. Passando também pelo comentário de Lacan sobre a função da escrita em Joyce, pôde-se verificar a radical singularidade com que ao escrever cada escritor tem possibilidade de fazer face à dimensão do irrepresentável em palavras, criando novos habitats à beira do dizer e do não poder dizer mais.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Psicanálise; Literatura; Linguagem; Clarice Lispector

1 Introdução

O presente trabalho pretende ser um estudo entre a escrita literária produzida pela escritora brasileira Clarice Lispector e aquilo o que é suposto do conceito de Real na tripartição do psiquismo elaborada por J. Lacan. Por conceber que a força poética que é do seu modo de fazer literatura abarca uma aproximação em mais de uma característica com a psicanálise de base lacaniana, especialmente na relação entre o *Real* e a *escrita*, é que pensamos tornar possível um diálogo entre os campos da literatura e da psicanálise.

Partimos, nesta articulação, do pressuposto de que aqueles conteúdos que escapam à Linguagem, fugindo da representação, encontram no fazer poético um terreno amplo de possibilidades de manifestação. A poesia, sendo um trabalho original com a língua, podendo romper com a sintaxe e reinventar o léxico a todo o momento, desobedecendo ao código comum, ainda assim dependente deste, pertence, pois, a um lugar limite, um lugar de encontro entre o que pode ser dito e o que não pode ser dito. Constantemente a poesia se beneficia do equívoco, da ambigüidade, compondo-se, nesse sentido, da característica mais elementar do simbólico, sua dimensão de multiplicidade de sentidos. A licença poética é aquela que não pede passagem ao entendimento, mas beneficia-se mesmo do mal entendido que pressupõe o uso do código, mesmo quando dentro do padrão.

O diálogo da psicanálise com a literatura parece contribuir para se pensar a psicanálise e o fazer analítico. São diversos os autores que corroboram deste modo de pensar, além dos próprios ensinamentos de Freud e Lacan. O fazer poético, como afirmação da construção de uma subjetividade, tem afinidade com a concepção de homem psicanalítico, para a qual o sujeito porta um saber que não sabe que sabe, referente ao inconsciente. A participação deste na Psicanálise, “para Lacan é uma referência primordial para desenvolver suas ideias quanto ao sujeito do inconsciente, à verdade, ao desejo, à fantasia, à sua invenção primeira, o objeto a, e ainda ao nó borromeano.” (Borges, 2010, p. 223).

“O sujeito é a própria resposta ao real.” O sujeito poético, que nasce da possibilidade da multiplicidade de sentidos, toca, entretanto, o real, e o toca no que há de mais profundamente humano na criação que se faz entre linhas. É esta essência humana, que beira o próprio apagamento, que nos interessa, “Já que o real é aquilo que não se consegue nominar – por ser impossível, aquilo que emperra a formação do sentido, o

real é então o que se experiencia pelo sujeito, sendo possível também inferir daí que o sujeito é a própria resposta ao real.”(Martendal, 2007, p. 53).

O real é a dimensão do não sentido a qual o sujeito tem acesso por intermédio da dimensão da duplicidade de sentido que pertence à ordem do simbólico. Por vezes, a poesia caminha na contra-mão das percepções imaginárias do senso comum, se relacionamos com o caráter de sentido da dimensão do imaginário. A poesia é o que não se amedronta diante da possibilidade de não ver saída pelo campo do sentido e adentra, com seus recursos próprios, no campo do intangível, no muito difícil de fazer mais que começar a chegar e tateando. Na interface com a Psicanálise, pode ser definida “como logro: ambas incorrem no campo do real para defrontar-se com o não sentido, ou o vazio central.”(Borges, 2010, p. 230).

A poesia constitui-se mesmo desta abertura em que o não sentido pode circular.

Mas a verdade quer falar a todo custo e ela emerge nas palavras. Por isso o poeta, cujo ser está dado nas palavras que enuncia, poderá permitir que a verdade fale, da mesma forma que numa análise se espera que a verdade do falante fale. O poeta diz, sem saber, qual a lógica do inconsciente.(Borges, 2010, p. 230).

O poeta diz sem saber que o sabe e nem sempre o que diz está no campo do significado.

1.1 Os registros do Real, Simbólico e Imaginário

J. Lacan, na sua releitura da obra de S. Freud, compreende as teses freudianas a partir da criação de uma tripartição estrutural – O Real, o Simbólico e o Imaginário são os três registros que possibilitam a compreensão do psiquismo em suas diferentes dimensões e interligações essenciais. Muito embora estes não apareçam explicitamente em Freud, é de lá que se originam os novos conceitos criados pelo psicanalista francês. Em verdade, “os três registros psíquicos dessa tripartição concernem três grandes segmentos da descoberta freudiana, como se as mais diferentes regiões da vasta obra de Freud pudessem confluir, todas elas, para cada um dos registros nomeados por Lacan.”(Jorge, 2005, p. 93).

A primeira vez na qual Lacan aborda a questão dos três registros é na conferência de 1953, e neste primeiro momento a ordem dos mesmos apresenta-se como SIR (Simbólico, Imaginário, Real). Em *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*,

vol.1, Coutinho Jorge (2009), afirma que “O real concerne ‘aquela parte dos sujeitos que nos escapa na análise’, aquilo o que ‘constitui os limites da nossa experiência’. Já o simbólico tem a ver com o saber em jogo na própria experiência psicanalítica, sendo responsável pelas ‘transformações tão profundas no sujeito’”. Por sua vez, o imaginário é entendido como aquela instância que vai descrever os ciclos instintuais dos animais através de deslocamentos que esboçam o comportamento simbólico. O autor exemplifica: “Por exemplo, num ciclo de combate surge, deslocado, um comportamento de ostentação e um dos combatentes começa a alisar as plumas.”(Jorge, 2005, p.94).

Será então no seminário RSI (Real, Simbólico, Imaginário), que essa ordem se modifica e o entendimento sobre as instâncias é amplificado. Lacan dirá que o real, o simbólico e o imaginário não podem ser entendidos isoladamente. Estes apresentam-se unidos de acordo com a topologia criada por ele, do nó borromeano ou cadeia borromeana, que consiste num tipo de nodulação, em que os elementos estão amarrados de tal forma que se um se desliga, todos os outros simultaneamente se soltam. Ou seja, é indissolúvel a ligação entre os três registros do psiquismo. Entretanto, em cada momento de seu ensino, a ênfase é posta em um destes registros. Além disso, “A tripartição RSI engendra-se para Lacan a partir da questão central da psicanálise, a diferença sexual, uma vez que a prática psicanalítica evidencia que “a realidade do inconsciente é sexual.” (Jorge, 2005, p.95).

O sujeito apresenta uma falha imaginária, um furo real, que virá a ser preenchido pelo simbólico. Este entrelaçamento então constitui-se de maneira simultânea para o sujeito falante, tendo assim um valor estruturante na concepção de homem psicanalítica lacaniana.

Jorge (2005) explica que a distinção entre imaginário e simbólico relaciona-se à diferença entre eu e sujeito para Lacan. Há uma clivagem entre o plano do imaginário e a função simbólica, cuja introdução na realidade constitui um forçamento. O eu representa uma completude imaginária, ao passo que o sujeito é determinado pelo simbólico enquanto dividido pelos significantes que o constituem.

O real, por sua vez remete à falta da estrutura, à hiância constituinte do inconsciente. Que o real seja o *impossível de ser simbolizado*, não deve confundir-se, portanto, com a realidade psíquica. Esta é constituída pela fantasia inconsciente fundamental, isto é, pelo simbólico, pelos significantes do Outro, modo pelo qual, “o sujeito faz face ao real

da inexistência da relação sexual.” (Jorge, 2005, p. 97). O simbólico é o registro que faz a mediação do sujeito com o impossível – o real.

Dessa forma, na interseção entre real e simbólico, é que o inconsciente pode ser situado. O real podendo ser considerado como o núcleo do inconsciente, o inacessível do qual só podemos saber por meio da mediação do simbólico. Ao discorrer sobre a mudança da ordem das letras de SIR para RSI, o autor afirma:

RSI: R – tudo começa a partir do real, ele constitui a base da estrutura do sujeito falante. S – o simbólico tem seu lugar efetivamente a partir do real. I – o efeito da introdução do simbólico é a possibilidade de constituição de imaginário, originalmente faltoso para o sujeito falante. (Jorge, 2005, p.98-99).

“De algum modo, a análise tende a produzir a representificação do furo da estrutura, isto é, do real, pois a perda da referência ao furo é altamente comprometedora subjetivamente.” (Jorge, 2005, p. 100). Podemos pensar numa aproximação entre a escrita literária e a análise, ao percebermos que a literatura também aspira ao alcance do indizível, e com isso do impossível de ser simbolizado, resgatando um lugar de representação para conteúdos fundamentais da existência humana como o amor, a morte, a verdade.

1.2 Lacan, a escrita e a literatura

A Literatura insurge como uma constante no ensino de J. Lacan. Esta parece acrescentar à psicanálise na construção e transmissão de seus conceitos, elementos para se pensar a escrita e o inconsciente. No Seminário 23, *O sinthoma*, em que o autor se detém sobre a obra de James Joyce e atesta que no jogo de fonemas próprio da sua escrita, na letra de Joyce, o sinthoma acede ao registro do real, “Um novo significante, sinthoma, é convocado para qualificar essa escrita que não é o retorno de uma significação recalcada mas o processo de escrita nele mesmo, irreduzível, a que Joyce está identificado.” (Borges, 2010, 141).

Neste mesmo sentido, na conferência *Joyce, O sintoma* presente neste volume de O seminário, afirma Lacan que: “do sintoma, ele fornece o aparato, a essência, a abstração.” (Lacan, 2007, p. 161). Essa identificação de Joyce com o sintoma, o torna emblemático quando se pensa a relação do ensino de Lacan referenciado à escrita e à literatura. Faz-se necessário passar por Joyce. Lacan “encontra em Joyce um

interlocutor privilegiado.”(Mandil,1999, p.14) ao procurar definir o estatuto da letra no campo da linguagem.

Os efeitos da letra de Joyce em Lacan serão articulados com os três registros: de um lado o do real, de outro os do simbólico e do imaginário. Então, “surge a dimensão ‘litoral’, num contraponto entre a letra e a litura’, a rasura – sonho com as possibilidades de uma ‘litureterra’ a se destacar da literatura.”(Mandil, 1999,p.14)

Com este escritor torna-se possível pensar o estilhaçamento dos significantes (semblantes) que uma determinada escrita parece possibilitar - pensando que Lacan atém-se a uma literatura não clássica, que foge da norma padrão – no sentido em que Lacan situa a pergunta a respeito do semblante, dizendo que esta “só se propõe pela chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral, e portanto, não se sustenta no semblante.”(Lacan,1971, p.116).Essa literatura parece possibilitar o esvaziamento do significado: “No litoral da escrita, o simbólico avança sobre as terras do real, este é o seu ponto máximo e impossível: escrever o que não cessa de não se escrever.”(Silva, 2005, p. 44)

E é aqui que nos interessa pensar na articulação desta abordagem teórica com certas insistências na Literatura de Clarice Lispector, como o questionamento por procurar um meio mais direto de escrever. Perguntamo-nos como se dá em Clarice a distinção com o conceito do semblante, da aparência? Quer dizer, como é que sua literatura toca o Real? “A aposta do seminário 18 seria encontrar um discurso que não seria do semblante. Este discurso seria a escrita, aqui já não como efeito dos discursos, mas como um outro tipo de discurso ou abordagem do Real.”(Rego, 2006,p.197).

Sobre o que Clarice pretende e empreende, afirma Silva(2009),

Seu desejo de escrita passa pelo de potencialização da palavra, o que, curiosamente, leva a prestigiar o sopro, o sussurro, o ruído, o rumor, o silêncio, esses avessos da significação, esses restos que a palavra comporta. Escrever os restos é escrever o que não se escreve, e a isso se presta essa escrita dos restos. (Silva, 2009, p.48).

Queremos com isso, pois, pensar como a existência desse projeto de potencialização da palavra implícito e explicitamente presente em toda a obra da autora se articula com certas formulações lacanianas, consideradas como dizeres e não como já ditos.

2 Justificativa e relevância do estudo

A escolha pelo diálogo com a escrita de Clarice Lispector poderia ter muitas razões, tendo em vista a sua riqueza para abordar o que planejamos. Ela vem, contudo, em primeiro lugar, pela percepção de ser uma constante em sua poética o questionamento daquilo que move uma pessoa a escrever. O que é que torna um sujeito um escritor? Do nosso ponto de vista, em Clarice, essa questão transcende a história da literatura com sua diversidade de escolas, formas e estilos. Reconhecemos livro a livro da autora - que resistia a nomeação de escritora - a sua insistência em uma busca por aproximar-se de um dizer que mais se aproxime da *coisa* a ser dita.

A obra de Clarice Lispector, que não pode ser limitada a gêneros, especialmente quando falamos de seus escritos mais longos, oficialmente classificados como romances, mas cuja narrativa constantemente não se sustenta num modelo clássico de literatura, tendo sido alvos de críticas resistentes à assimilação de seu trabalho quando do seu aparecimento nacional, abre-se a nós como campo fértil para pensarmos o Real e seu entrelaçamento com outras noções as quais atentou Lacan na fase final de seu ensino, tal qual a importante noção de *escrita*. “É do lado da escrita que se concentra aquilo onde tento interrogar o que é o inconsciente quando digo que é algo no Real.” (Lacan *apud* Rego, 2006, p.198).

Em *A hora da estrela de Clarice*, Silva (2009) faz uma aproximação da escrita com a ideia de perseverar: “Perder-se na escrita, perder tempo com a escrita, assumir a palavra de ordem: escreva, isso não se faz sem tentativas vãs, rascunhos, rabiscos, restos de escrita, recomeços.”(Silva, 2009, p.22) Segundo ele, entre outros, não devemos pensar na obra da escritora a partir de um ponto de vista evolutivo, de fases, como se costuma fazer na crítica literária tradicional, destacando os livros de maior ou de menor valor dentro da história.

Não é o amadurecimento, a evolução, o progresso que norteiam a literatura de Clarice Lispector – o aperfeiçoar não vem, em Clarice, de um ir crescendo, de um aprimorar-se a partir do domínio, da facilidade e do emprego do já adquirido, do já sabido, do já feito.”
(Santos *apud* Silva, 2009, p.22).

Afinal, como presumir o valor literário de um livro, sua força poética, apenas considerando o quanto a sua estrutura se acomoda num modelo de fazer literatura? Estes autores destacam nos livros de Clarice uma contínua procura, que para Silva (2009) se atualiza a cada novo livro: “Um recomeço não envia somente a uma nova

tarefa, um novo escrito, mas também a um compromisso do escritor para com a obra: é preciso persegui-la, ouvir seu chamado, ir ao seu encontro, escrever, publicar livros, perseverar.”(Silva, 2009, p.22).

É essa insistência que se pretenderá ressaltar aqui. Se o Real é aquilo *o que não cessa de não se escrever*, perguntamo-nos se o que Clarice escreve não faz um intenso movimento de não cessar defronte ao que, não se escrevendo, no entanto encontra-se entre linhas, no encadeamento dos enunciados, previamente à enunciação, explicitando um como escrever, um como dizer, cujo auxílio dos sentidos vem em prol de alcançar algo às vezes minuciosamente vivido em face das experiências mais absurdas, da aproximação do inexplicável e misterioso do existir humano.

Quanto ao ato de escrever, Clarice, que disse tanto, também disse em *A descoberta do mundo* que:

O que atrapalha ao escrever é ter que usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. (Lispector, 1999, p.285)

Evidenciando com isso o seu apelo por um modo mais direto de ter acesso ao mundo das coisas. A palavra parece não ser esse caminho, entretanto é a esta que o escritor recorre, é nesta que o sujeito persevera legitimando uma especificidade do escrever. Tem que se usar palavras, diz Clarice, embora seja este uso ao mesmo tempo uma limitação, cujo caminho não aponta para uma evolução, e às vezes afeiçoa-se mais a um estado regressivo, de fazer restar o menos supérfluo nesta tarefa de insistir.

Pensando com Lacan que a Literatura dos manuais de literatura constitui-se numa acomodação dos restos, esta pretende “tornar cômodo o que incomoda, o que não se acomoda, o que não é da ordem do apaziguamento, eis a tarefa da literatura.”(Silva, 2009, p. 47). Nos ocuparemos aqui de uma outra Literatura, uma que incomoda na imperatividade que é escrever para esse escritor, no caso em questão Clarice, e que incomoda também ao leitor, ora aproximando-o, ora afastando-o do livro aberto. Esta, ligada à invenção de Lacan “lituraterra”, “nada mais quer do que elevar o escrito ao ponto de letra, à dimensão de gozo, de uma experiência inesgotável e impossível de ser totalmente apreendida pela linguagem.”(Silva, 2009, p.48).

A relevância desse estudo está posta na contribuição para os dois campos que acreditamos poder gerar quando do encontro entre o meio literário e o psicanalítico, cuja prática nutre-se de uma escuta e de uma intimidade no uso da linguagem, da qual o sujeito é efeito.

Decidimos abarcar essa questão permanente na obra da escritora, da impossibilidade de se dizer de um modo que não oculte mais aquilo o que se pretende trazer à tona, por meio da psicanálise de base lacaniana, a qual, levando em consideração o lugar privilegiado ocupado pela linguagem nesta abordagem, nos dá subsídios para um diálogo e não um mero enquadramento teórico de seus conceitos. Tal qual a escrita literária pretendemos ler o ensino de Lacan da psicanálise não como um sistema em evolução, mas como feita de rascunhos, restos e recomeços. “Há, assim, uma homologia estrutural entre a análise e a criação no lato sensu: ambas almejam a produção do sentido novo para além dos sentidos já dados.”(Jorge, 2010,p.223).

Nesse sentido é que as interrogações devem ser lançadas tanto para a escrita como ofício do humano, quanto para a teoria psicanalítica que embasa uma prática em nada consensual entre os vários pares de analistas.

3 Método

Elegemos o último livro e obra póstuma de Clarice Lispector, *Um sopro de vida (Pulsações)* como objeto privilegiado desta pesquisa.

Dentro da vasta obra da autora, a crítica dos anos 1970, segundo Arêas (2005), se deteve mais intensamente em parte de seus livros, como *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H* e *A legião estrangeira*. Mais tarde, o seu último livro publicado em vida, *A hora da estrela*, se aliará às obras ditas “consagradas”, após um percurso de críticas melindrosas. Do nosso ponto de vista, de nos atermos ao que se mantém como núcleo central do percurso dessa escrita, qualquer que fosse o livro escolhido seguiríamos em busca de um diálogo.

Da mesma forma que não há aqui uma seleção feita com base na preferência da crítica literária, não há a escolha por um mérito de um livro em que Clarice alcança algum tipo de amadurecimento, muito embora este seja um dos últimos livros que vai escrevendo ao fim da vida, começando-o por volta de 1974. Nesse sentido, ressalta-se que “a produção da escritora é de tal modo entrelaçada que seria um risco de

simplificação ou furor classificatório estabelecer fronteiras ou rupturas drásticas em seu percurso.”(Arêas, 2005,p.21).

Como um livro póstumo, *Um sopro de vida (Pulsações)*, é organizado pela amiga íntima da escritora e também sua biógrafa Olga Borelli. De alguma maneira, ao ordenar o amontoado de fragmentos, ela concretiza o que a própria Clarice escreve:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. (Lispector, 1978, p.20)

Foram assim alguns motivos especiais, ou alguns vislumbres, que nos deram as pistas para abrir *Um sopro de vida* como o caminho para se poder pensar com Clarice a pergunta: *Por que escrever?*, *Por que escreve o escritor?*. Todo o livro é um diálogo entre um escritor e a personagem criada por ele no instante mesmo em que escreve. Ângela, sua personagem, não será apenas contada por ele, ela também está imersa nos caminhos da palavra, é, afinal, uma personagem escritora: “Ângela é minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve por que só conheço alguma coisa do ato de escrever.”(Lispector, 1978, p.36).

Concordamos com Moser, quando diz que:

O milagre da criação por meio das palavras era o mesmo prodígio que sempre fascinara Clarice, mas em outras meditações sobre o assunto, por exemplo A maçã no escuro, o edifício ficcional é menos visível, o autor está escondido por trás do trançado de sua densa e alusiva alegoria. (...) Em seus últimos livros a identidade entre o autor e suas criaturas atinge um clímax poético. Em Um sopro de vida tanto Ângela como o personagem masculino do Autor que Clarice interpõe entre ela própria e Ângela são Clarice Lispector, muito mais do que o foram suas criaturas anteriores. (Moser, 2009, p. 516)

No entanto, a questão para nós não está no caráter autobiográfico das criações e o quanto as suas criaturas se aproximam da pessoa de Clarice. Mas o quanto a extensão de sua obra mostra-se propriamente como uma escrita. Uma escrita que se escreve e beira o impossível de se escrever nos seus embates com os limites do exprimível, já que sabe: “eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.” (Lispector,1998,p.176) Há, assim, uma força poética em sua lida com as palavras e com os enigmas do mundo que transcende o ficcional em termos de uma literatura nos

moldes clássicos, e deixa-se simplesmente insistir ou escrever: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando. (Lispector,1978,p.29)

Segue a personagem *Autor*, em *Um sopro de vida*:

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousa? Só não sei porque não ousa dizê-la?(Lispector, 1978, p.35).

A frase como acontecimento. Escrever como ato. Para questioná-lo, dialogaremos com a Psicanálise de base lacaniana, a fim de pensar conceitos deste campo tais como o registro do *Real* e a *escrita*.

Além disso, o livro permite outras singulares leituras. Avistamos, por exemplo, a possibilidade de focalização do Real em sua dimensão de gozo. Há principalmente na personagem de Ângela uma predisposição a gozar com a linguagem, entrar numa comunhão com o absoluto, com Deus, que é outro aspecto do que compreendemos como núcleo central da escrita de Clarice. Se tal tema é por vezes matéria de estudo aproximando-a de uma abordagem do sagrado e do religioso, pensamos que a Psicanálise também dispõe de ferramentas para participar desta conversa, numa contribuição para ambos os campos. Entretanto, este escapa ao objetivo do presente trabalho. Nos detemos aqui ao Real enquanto o irrepresentável.

E perseguindo tal questão vamos com o sopro de Ângela, que deseja escrever “*O romance das coisas*” e dialoga com o seu Autor, o mesmo que afirma, “Ela nunca será escritora.” (Lispector,1978,p.102), enquanto como criatura escreve e escapa-se: “Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza.”(Lispector,1978,p.37)

4 Estrutura

O presente trabalho se organizou em três capítulos.

No primeiro capítulo apresentamos um breve apanhado do encontro da Psicanálise com a Literatura de Clarice Lispector. Os autores Sérgio Antônio e Silva (2009) com o

livro *A hora da estrela de Clarice* e Miranda (2006) com o artigo *Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector* são teóricos da literatura que se utilizam de conceitos do campo psicanalítico para pensar a escrita da autora. Os psicanalistas Yudith Rosenbaum com *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, Regina Fabbrini com o texto *Feminin(h)o: O impronunciável*, Marco Antônio Coutinho Jorge em *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*, vol. 2 e Ana Maria Lima Do Valle (2006) com a dissertação *A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real* foram os trabalhos ou trechos de leituras de psicanalistas escolhidos por apresentarem uma leitura variada, e, portanto, rica, da obra da escritora. Jorge (2010) e Valle (2006) fazem uma aproximação da escrita clariceana com a dimensão do Real, tal qual o presente trabalho. Outros aspectos possíveis de se apreender na obra de Clarice também foram comentados, como o mal por Rosenbaum (1999) e uma possível escrita feminina por Fabbrini (2012).

No segundo capítulo acompanhamos o próprio texto de Clarice. Buscamos reunir os significantes ligados ao ato de escrever dentro do livro objeto de nosso estudo, *Um sopro de vida (Pulsações)*. Procurou-se uma leitura pontual e minuciosa dos sentidos que apareciam vinculados ao escrever no decorrer do romance, orientada por nossa pergunta de fundo: *Por que escreve o escritor?* ou *Qual é o porquê deste ser que insiste pelo caminho da palavra escrita?* - fio condutor para a reunião deste material.

Tomando Lacan, em *A função criativa da palavra*: “Se efetivamente o conceito é o tempo, devemos analisar a palavra por andares, procurar os múltiplos sentidos dela entre as linhas.” (Lacan, 1986, p. 316) Podemos dizer que analisamos a palavra “por andares”, atentando-se rigorosamente a cada linha ou *entre linha* na leitura do sentido que ora se aproximava das ressonâncias de escrever em *“Um sopro de vida”*, ora distanciava-se de sentidos anteriores ou desenvolvia-se ao revidar aqueles já criados. Neste texto, Lacan também afirma que: “O último sentido da palavra do sujeito diante do analista é a sua relação existencial diante do objeto do seu desejo.” (Lacan, 1986, p. 316) Por sua vez, neste trabalho, podemos dizer – ressaltando-se a distância entre a análise de texto e a clínica propriamente – que o último sentido sobre escrever entre tudo o que foi agregado pelo diálogo entre os “personagens autores” do Autor e de Ângela, poderá nos revelar algo a respeito da nossa pergunta essencial, diante do “limite inefável da palavra.” (Lacan, 1986, p. 316)

No terceiro e último capítulo, buscamos no Seminário 1, *Os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, de Lacan uma exposição sobre a busca de uma definição para a palavra

no cerne da Psicanálise em seu retorno às origens. Também passamos por dois textos dos *Escritos*, tais como *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise* (1953) e *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), nos quais apresentou-se a aproximação entre escrita e sonho ampliada por Lacan, assim como o papel do analista enquanto *escriba*. A função da escrita para J. Joyce também foi objeto de nosso estudo nesta etapa, numa articulação com *Lição sobre literaterra*. Por fim, foi destacada a hipótese da psicanalista Ana Maria Netto Machado de um “inconsciente estruturado como escrita”, articulada com o aforismo lacaniano de que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem.”

Nas considerações finais faz-se uma retomada do percurso, relacionando o capítulo inteiramente dedicado ao livro “*Um sopro de vida (pulsações)*” com os pontos apresentados desde a teoria psicanalítica lacaniana: a questão da definição do que é a palavra para a psicanálise e a dimensão do Real, do irrepresentável, do indizível em palavras.

Capítulo 1. Clarice Lispector como convidada especial e como objeto de estudo da Psicanálise.

Desde os anos 1940, com a publicação do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, a escritora – brasileira, como se reconhecia, apesar de nascida na Ucrânia – Clarice Lispector desperta grande interesse da crítica nacional, a qual se viu e ainda se vê tantas e tantas vezes às voltas com um mito criado em torno de obra e pessoa.

Inicialmente, o texto clariceano foi um grande impacto nas letras brasileiras e os críticos buscaram, com os recursos de cada época, comunicá-lo ao público. Há quem se destaque talvez por uma incompreensão da sua narrativa, como o crítico Álvaro Lins, e há aqueles que, atentos aos seus passos, acompanharam com comentários significativos o aparecimento de uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX. Entre eles, Benedito Nunes e Antônio Candido são alguns nomes marcantes.

Atualmente, em diversificadas vertentes, ainda se escreve abundantemente sobre a autora. Os recursos para acompanhá-la são outros, longos anos já se atravessaram de conversas entre a arte e a Psicanálise, por exemplo. O texto desafiador da escritora não deixou de acentuar os estímulos sobre estas. Efetivamente, a Psicanálise, já trazendo em sua origem uma relação estreita com o fazer da literatura, constitui-se como um dispositivo pertinente e rico para o tratamento de múltiplas questões deste campo. E a escrita de Clarice Lispector tem sido por vezes visitada pelo referencial psicanalítico ou tem aparecido como uma convidada especial a iluminar interrogações conceituais. Vamos apresentar alguns recortes destes dois momentos, que aparecem como mais relevantes para este trabalho.

1.1 Estilos dos restos

Alguns autores têm enfatizado uma aproximação entre a escrita de Clarice Lispector e um dos conceitos que pretendemos abordar, que é a dimensão do Real dentro do ensino de J. Lacan.

Silva (2009), já citado na introdução do presente trabalho, em *A Hora da Estrela de Clarice*, constrói uma análise do último livro publicado em vida pela autora. Segundo o autor, um livro no interior do qual se questionam “as formas e as possibilidades de se contar uma história, de compor uma narrativa, um *récit*.” (Silva, 2009, p. 16). É atrás desse ponto, da literatura posta enquanto questão, que articula uma escrita sobre *A hora da estrela*, apoiando-se, por vezes, em conceitos da psicanálise lacaniana.

Após comentar sobre os rumos da literatura depois de Joyce, com o qual esta pode ser pensada como “resto que borda o real”, Silva (2009) identifica a escrita da autora como disposta à: “Escrever o impossível, levar a língua a seu ponto máximo de (des)articulação, alcançar o “atrás do pensamento”, tudo isso faz parte do projeto de escrita de Clarice”, afirma ele. Questiona-se então se haveria em Clarice o interesse tanto de se aproximar quanto de se afastar da literatura ou de todo o “aparato literário”, como a representação. Para tanto, utiliza-se mais uma vez do marco joyceano:

Se James Joyce inspirou Lacan a ponto de ser por ele afastado da literatura, o que dizer, a partir do corte instaurado por Joyce na literatura, de Clarice: que ela estaria no limiar, pulsando entre o literário e o que o extrapola? Que seu desejo de alcançar um mais além da linguagem acaba por ceder ao desejo da literatura, que é o de fazer da linguagem um mais além? (Silva, 2009, p. 46)

Conclui assim que a autora caminha em um movimento duplo, capaz de dar conta, por exemplo, em *A hora da estrela*, de uma temática social com a personagem nordestina – literatura assim talvez com seu destino de comunicação certo, previsto – e de uma outra dimensão, na qual o enredo se dilui e é o processo de criação que se torna a preocupação principal, restando assim menos acomodada a uma literatura de gêneros. “Como se, para escrever, ela precisasse se livrar dos próprios meios que a literatura oferece para alcançar ‘a coisa em si.’ ”(Silva, 2009, p. 44 e 45), afirma o autor.

Neste sentido, temos o exemplo de um teórico literário, o qual na tarefa de adentrar o universo clariceano apoia-se em conceitos psicanalíticos. O mesmo se dá com Miranda (2006), autora do artigo “*Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector*”. Neste, afirma que o indizível em Clarice ganha o estatuto de noção e analisa em trechos de alguns de seus livros, como este é transmitido, influenciando nas alterações de estilo de cada novo escrito. A autora utiliza-se do termo transmissão a partir da psicanálise, referenciado à formação do analista, além de convocar a psicanálise para se pensar a noção de estilo.

Assim, ao comentar o conto *O ovo e a galinha* e o livro *A Paixão segundo G.H.*, afirma que: “ambos, barata e ovo, se aproximam estreitamente da coisa que não pode ser dita e, dessa forma, transmitem o indizível.” (Miranda, 2006, p. 32). Já em *Água Viva*, conta, “é a própria palavra que revela sua dimensão de coisa”. (Miranda, 2006, p. 32).

Nos outros livros citados, a relação indizível e estilo faz-se também de forma estreita, levando-a à conclusão de que:

Em ambas as concepções, tanto de Lacan, quanto de Clarice, o estilo não se resume a uma maneira de expressão; nem cabe considerá-lo uma consistência que possa ser apreendida a ponto de se tornar uma insígnia. O estilo trará sempre o reflexo dessa opacidade, desse resto inassimilável, indizível. (Miranda, 2006, p.33)

1.2 Leitores de Clarice Lispector: os psicanalistas

É sabido que a produção literária de Clarice Lispector ocupa os estudos de muitos psicanalistas na atualidade. Estes são capturados por meio de diferentes pontos de vistas. Seja por acreditarem que a Psicanálise se beneficia em suas visitas ao universo de fascínio dos escritores, seja pelo interesse direto no trabalho da autora, aproximando-se com o equipamento que dispõem em mãos, a fim de pensar seu modo de fazer escrita, de fazer arte com palavras. Ambos os lados apostam, assim, num diálogo entre os campos da Literatura e da Psicanálise.

Rosenbaum (1999), psicanalista, além de teórica e professora de literatura, desenvolve em *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, um trabalho raro dentro da crítica que se dedica à escritora.

Em sua maior parte, esta crítica, como ela mesma comenta, detém-se na noção de *epifania*. Aqueles momentos de súbita revelação que vivenciam os personagens de suas narrativas, em face dos mais banais e cotidianos acontecimentos. Esta característica é ressaltada por importantes críticos, como em ensaio de Affonso Romano de Sant'Anna, *O ritual epifânico do texto*, que participa da *Edição crítica de A Paixão segundo G.H.* (1988):

Em Clarice o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro de casa. Nos romances isto se conta com mais força e largueza, como a longa história de Martim em A maçã no escuro, em seu processo de “descortinar” o mundo em patamares e ir adquirindo a linguagem através dos sentidos, do pensamento, das palavras orais e escritas. (Sant'anna, 1988, p.241)

A autora, por sua vez, vai focar em um caráter ainda mais perturbador da obra da escritora, utilizando-se do referencial psicanalítico ligado à leitura estilística, para então pensar uma linguagem do sadismo, lançando a pergunta sobre a sua função na configuração da obra clariceana. Definindo-a como:

(...) modulação bastante peculiar e contundente da presença do mal – notadamente na desconstrução da sintaxe tradicional, na transgressão dos modos convencionais da narração e na expressão de um sujeito pulverizado e descentrado, muito diverso do retrato da maioria dos heróis da literatura no século XIX. (Rosenbaum, 1999, p.19)

Segundo ela, esta constante presença do mal na literatura “atesta a inevitabilidade de a linguagem tocar a esfera das paixões tenebrosas”. (Rosenbaum, 1999, p. 18) Precisamente sobre Clarice, diz que:

Ao destacar a palavra como força demiúrgica de um mundo misterioso, Clarice convoca um olhar crítico atento aos meandros mais sutis de um pensamento que vibra intensamente na linguagem. A potência demolidora da palavra em relação a um universo que com ela dialetiza põe em questão o mal como força tensionante desse mesmo universo. (Rosenbaum, 1999, p. 19).

Relaciona, neste percurso, o sadismo e a construção da subjetividade, considerando este último “o tema maior” da obra da escritora e aproximando literatura e psicanálise afirma que: “Tanto a autora quanto a psicanálise buscam desmascarar as forças inconscientes que movimentam o homem em suas relações com o mundo, desvelando, pelas vicissitudes do desejo, nossas pulsões primordiais” (Rosenbaum, 1999, p. 20). Dessa perspectiva, se apoiará em Melanie Klein, com os conceitos de inveja e sadismo oral, mas também passará por Freud e Lacan.

Neste sentido, o mal, para ela, encontra-se na literatura clariceana como “uma potência iniludível na trajetória existencial” (Rosenbaum, 1999, p. 25), testemunhado em passagens desde cedo em sua obra, como em *Perto do Coração Selvagem*, na declaração da personagem (que em Clarice acaba por se confundir com o narrador) Joana: “Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal” (Lispector, 1998, p. 18).

Entretanto, a autora ressalva, na introdução do seu trabalho, que apesar de concentrar-se na questão do mal, não poderá deixar de tocar, em alguns momentos, o que chama de “uma das vertentes mais importantes da obra clariceana” (Rosenbaum, 1999, p. 22), dizendo com muita beleza de que esta: “Trata-se de um caminhar sempre à margem da assombração do emudecimento, na luta dramática por uma fala oculta e interdita, que ao se revelar transgride o que se buscava dizer.” (Rosenbaum, 1999, p. 22), sendo atraída por esta muitas vezes em seu trajeto. Isto é, a questão da busca central na escrita de Clarice, seus embates com a palavra, que o presente trabalho pretende contornar.

Também em *A palavra voadora: enlouquecidas letras*, recentemente publicado, Clarice marca com a sua presença. O livro reúne um ciclo de conferências sobre Psicanálise e Literatura que ocorreu anos atrás em São Paulo (1994). Destacamos aqui o olhar da psicanalista Regina Fabbrini para a literatura clariceana, no artigo *Feminin(h)o: O impronunciável*.

Neste, a partir da identidade sexuada que se definirá no complexo de Édipo de todo ser humano, permitindo dois lugares desde onde ser e estar no mundo - irreduzíveis um ao outro, isto é, a possibilidade feminina e a masculina - a autora tece uma diferença entre uma escrita considerada mais do lado do feminino e outra considerada mais do lado do masculino. O que não quer dizer literatura feita por mulheres versus literatura feita por homens, já que a identificação subjetiva não é necessariamente a mesma da constituição biológica. Segundo a autora, a escrita de Proust, por exemplo, estaria mais do lado de uma escrita feminina do que de uma escrita masculina.

O que estaria em jogo nesta diferença? É que conforme a diferença de posição subjetiva, o masculino encontra sustentação nas insígnias fálicas, enquanto o feminino estaria *para além* delas e por isso a existência de um gozo feminino que está para além do gozo fálico, conforme Lacan. A ligação do gozo com a literatura e a arte em geral, por esta fazer “o sujeito capaz de ultrapassar um limite” (Fabbrini, 2012, p. 184) é que estaria na base da concepção de duas escritas. O feminino estaria mais apenso à transgressão, a um “transvasamento”, enquanto o masculino estaria mais voltado para a lei, para as regras.

Neste sentido, Fabbrini (2012) traz a escrita de Walt Whitman como um exemplo de escrita masculina/fálica, com a poesia *Canto a Mim Mesmo* e trechos de *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector como um exemplo de escrita feminina. Eis o trecho da própria Clarice:

Essa coisa, cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades, nem atributos. Era repugnante a coisa viva, que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insípida, o gosto agora não passava de um travo, o meu próprio travo. (...) (Lispector, 1998, p.86)

Nas palavras de Fabbrini, Clarice “(...) o tempo todo está nesse limite do não dizer, da impossibilidade de dizer, de dissolver-se em seu dito, de nada dela restar.” (Fabbrini, 2012, p. 188 e 189). Dessa forma, nesse encontro entre Psicanálise e Literatura

articulado no artigo de Fabbrini percebemos também a presença deste núcleo temático que é o *indizível* na obra da escritora, com o acréscimo de uma compreensão da mesma enquanto uma escrita desde a posição feminina. Escrita esta que se caracterizaria pela coragem de *ultrapassar um limite*, fazendo, inclusive, “a travessia do ser para o não ser” (Fabbrini, 2012, p. 187).

Ainda outra leitura da obra clariceana é empreendida por Jorge (2010), psicanalista, ao equiparar os feitos da escritora com o próprio percurso analítico a que se submete um sujeito. Para o autor, ambos consistiriam em “experiências do despertar”. A análise teria a tarefa de “destituir o sujeito dos ancoramentos simbólicos e imaginários mais primordiais, esvaziar a extrema significação de que estão – e não sem razão – imbuídos e, desse modo, fornecer-lhe algum acesso ao real que, subjacente, presidira seu evento.” (Jorge, 2010, p. 223)

Assim, compartilhando a ideia de que o objetivo do artista é “arrancar o novo do real” (Jorge, 2010, p. 223) as narrativas de Clarice, amplamente constitutivas de rupturas no cotidiano, consistiriam em um “exercício do despertar”, de reinvenção do sentido, tal qual pretende a experiência analítica. E isto só é possível por que ambas o fazem pela via da palavra:

(...) se a linguagem permite o acesso da criança ao mundo humano, ela constitui, simultaneamente, uma prisão originária na qual o sujeito perde todo o acesso direto ao real. Há, portanto, no próprio advento do sujeito uma radical alienação, tão radical que parece ter o status de uma via de mão única em sua existência. (Jorge, 2010, p. 223)

Seria o despertar dessa alienação originária de cada um que a literatura de Clarice daria conta, segundo a interpretação de Jorge (2010). O caminho, tanto da prática analítica, quanto dos personagens da autora se constituiria no encontro com o núcleo do real.

Em consonância com a tese deste autor, encontra-se a dissertação de Ana Maria Lima Do Valle (2006), *A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real*. Neste, a psicanalista delineia a escrita de Clarice Lispector como transmissora da dimensão do irrepresentável, do fora-do-significado, do impossível, que é o registro do Real.

Segundo ela, esta escrita constitui-se como “reveladora desta dimensão inominável, desta incompletude inerente à condição humana que o conceito de Real ‘representa’.”

(Valle, 2006, p. 10) Afirma ainda a criação deste conceito como importante contribuição de Lacan à teoria psicanalítica. De tal modo que o seu trabalho atém-se, em sua maior parte, na relação deste com outros conceitos do referencial psicanalítico. Entre eles estão os conceitos de realidade psíquica, da fantasia e da sublimação. A autora parece considera-los oportunas referências em se tratando de um tema de interseção da arte com a psicanálise. E de forma pontual é que Clarice é convidada a participar deste encontro entre os campos, iluminando os construtos teóricos, por meio, principalmente, de trechos daquele que é um dos seus livros em que pareceu escrever com mais liberdade, *Água Viva*.

Sobre a escritora, diz a psicanalista: “Atuante na beira do abismo, ela alarga seus limites e sempre avança um pouco mais. Sempre consegue dizer um pouco mais a respeito do que não sabe dizer, do que escapa às palavras.” (Valle, 2006, p. 11) Assim, divide a sua dissertação em cinco capítulos. No primeiro deles, disserta sobre o artigo de Freud, *“Escritores criativos e devaneios”*, no qual o mesmo considera a criação como um mistério, algo da ordem do inexplicável. A introdução da escrita de Clarice neste momento se faz a partir de trechos de suas obras, como o conto *“O ovo e a galinha”* e os livros *“Um sopro de vida: pulsações”* e *“A maçã no escuro”*, com a personagem de Martim, comentada mais acima na citação de Sant’Anna. Porém, essa entrada da escritora se dá de modo a ilustrar os questionamentos freudianos e desde já alguns conceitos de elaboração lacaniana, como o próprio Real. Segundo a psicanalista, “Este texto (referindo-se ao artigo freudiano), em que Freud indaga-se a respeito do mistério da criação literária, porta em si o Real, dá indícios dele.” (p. 17) e com relação à Clarice afirma que:

O Real seduz a escrita de Clarice, a escrita de Clarice seduz o Real. Deste namoro participam os que vislumbram perceber através da arte, em especial a obra de Clarice Lispector, uma luz fecunda para o estudo da teoria e para a lida da psicanálise com o sujeito na clínica. (Valle, 2006, p. 33)

Nos próximos capítulos, como dito acima, os conceitos se relacionam com o Real, como no segundo capítulo, em que Real, realidade psíquica e fantasia articulam-se, com o objetivo de, nas palavras da autora, poder “expor a abertura de conexões que o conceito de Real favorece” (Valle, 2006, p. 34). Ao abordar a fantasia (definida como recurso simbólico do sujeito frente ao desamparo do Real) constitutiva da realidade psíquica, retoma o conceito de pulsão em Freud e em Lacan e pontua que “há algo de Real em jogo na pulsão, um impossível de ser satisfeito.” (Valle, 2006, p. 36). De modo que ao afirmar a falta de naturalidade na relação entre pulsão e objeto pulsional,

traz à cena o conceito de “objeto a”, ou objeto perdido do desejo, para poder desenvolver sua proximidade com a arte: “As expressões artísticas trazem à cena esta questão da falta de objeto. Cada uma a seu estilo atua contornando, bordejando este vazio que poderá ser inspirador.”(Valle, 2006, p. 37).

Ainda na segunda parte deste capítulo a autora relaciona o conceito de *das Ding* com os abordados anteriormente. Ressaltando a “ligação primordial entre a pulsão e a falta de objeto”, afirma que “Lacan, em seu Seminário da Ética da Psicanálise (1959) articula esta questão da variabilidade do objeto com a questão do desejo humano em sua referência a um objeto impossível: *das Ding*, a Coisa.” (Valle, 2006, p. 42) A coisa, assim, é propriamente, o vazio central, “objeto perdido porque nunca houve, e por isso, de impossível alcance.”(Valle, 2006, p. 43).

No terceiro capítulo é a vez da autora se debruçar sobre “os pedaços” do difícil conceito de sublimação em Freud. Segundo ela mesma, uma “presença ausente” em sua obra. Tanto é que Lacan, em seu seminário 7, “A ética da Psicanálise” (1959-1960), trataria do “problema da sublimação”, em sua ligação com a ética e com a pulsão. Segundo Valle (2006), neste, a sublimação aparece diretamente relacionada à *das Ding*, “pois, ao dirigir-se a outras perspectivas o sujeito entra em contato com o campo do inefável, do impossível.” (Valle, 2006, p. 58). O que quer dizer que:

Ao proporcionar a mudança de alvo, o movimento sublimatório atinge a dimensão do impossível, fato que traz em si uma das características da pulsão: a sua impossibilidade de plena satisfação.
(Valle, 2006, p. 58)

Podemos pensar que em seu trabalho a apresentação dos conceitos, como este da sublimação, em conexão com outros que são apresentados em sequência, de forma a entrarem em cena quando o problema essencial de seu trabalho – a transmissão do Real via escrita – ganha o primeiro plano, no último capítulo, quando o conceito de sublimação retorna.

Mais à frente em suas “contemplações”, como ela mesma diz, apresenta um breve histórico do desenvolvimento do conceito de Real em Lacan para dar início à noção de escrita como transmissora desta dimensão, evidenciando a ligação entre objeto a / Real / *das Ding* e concluindo que esta seria a dimensão Real do objeto perdido. Também neste quarto capítulo, a autora tece aproximações entre “aparelho psíquico” e escritura, tanto com base em Freud quanto em Lacan. Recorre a leitura de Lacan da

obra do escritor James Joyce, explanando como esta contribui para a sua revisão do conceito de sintoma, reescrevendo-o enquanto *sinthome*.

Além disso, elabora uma nota na qual apresenta uma consideração sobre a escrita de Clarice como uma escrita feminina. Tal concepção lembra-nos, em parte, o artigo já citado mais acima, *Feminin(h)o: o impronunciável*, de Fabbrini (2012). Contudo, aqui, Valle (2006) identifica claramente essa escrita como aquela “capaz de transmitir o Real”. Com Freud, a autora pontua dificuldades encontradas com o tema da feminilidade, remetendo à falta de “ordenação” e de “formas definidas” do lado do feminino. De acordo com a autora:

(...) o feminino está situado como o que não cabe nos discursos tradicionais, nas lógicas de sentidos fortemente organizados, e pretensamente harmoniosos, o feminino vem denunciar a precariedade do que é tido como absoluto e com isso aponta a falha, a falta. Sendo assim, vislumbra-se um elo entre o feminino e o Real. (Valle, 2006, p. 87)

Já com Lacan, retoma a questão do feminino constituir-se como “não-todo na função fálica”, possuindo um gozo “a mais”, que está, justamente, para além da ordenação fálica. Este gozo do Outro como correspondente ao gozo feminino estaria implicado, assim, na escrita de Clarice enquanto atuação de uma feminilidade.

Após estas conexões conceituais realizadas pela autora, chega o momento, no quinto e último capítulo, de expor sua visão do Real em *Água Viva* de Clarice Lispector, a partir de duas perspectivas ou vertentes transmissoras.

Primeiro, conta-nos a autora da dimensão do Real como “o irrepresentável, a dimensão traumática da existência”, afirmando procurar no texto clariceano “momentos nos quais o sujeito é rompido por uma ausência de sentidos mediadores” (Valle, 2006, p. 91), nos quais “o horror do Real (...) mostra-se contundente e implacável.” Para a autora, a escrita compareceria como um recurso frente à revelação dessa dor relacionada ao traumático ou ao “desamparo maior da condição humana” e remetendo à Freud, relembra a sua *Conferência nº 18*, na qual define o trauma como: “uma dolorosa e poderosa repetição e um excesso a nossa capacidade de representação.” (Freud apud Valle, 2006, p. 92)

Já a segunda vertente consistiria no “Real como causa de criação”, com a qual a autora procura trazer a primeira vertente transmissora como a “causadora de produções singulares”. Efetuando, nesse sentido, uma reflexão,

(...) a respeito da forma como o Real é escrito, vivenciado, e principalmente, o que ele poderá promover, como consequência, a partir desta forma de abordagem, de posicionamento subjetivo frente ao irrepresentável. (Valle, 2006, p. 92)

A autora desenvolve então o entrelaçamento destas duas vertentes transmissoras. Como uma das formas do Real se manifestar, segundo ela, no sétimo livro de Clarice, *Água Viva*, a dimensão do inominável enquanto traumático apresenta-se em sua escrita como “uma infinita dor”, enquanto angústia. É, porém, o próprio modo de fazer escrita que busca aplacar essa dor ocasionada pelo desamparo humano mais primitivo. E, nesta busca, é que surge a possibilidade do novo, da “virada”.

Pode-se concluir, assim, que a segunda vertente transmissora, proveniente da propulsão do Real à criação do novo – como no término da análise com o surgimento de um novo significante – é consequência da primeira vertente transmissora, com a qual está entrelaçada, num movimento cíclico que segundo a autora representa: “morte e vida, Thanatos e Eros, pulsão de morte e pulsão de vida” (Valle, 2006, p. 96). Se uma remete à repetição, ao gozo, a outra conduz à possibilidade de sustentação ao impossível, ao inominável, justamente por um sujeito que foi dilacerado, tocado pelo horror do Real e que, na tendência da procura pelo absoluto, “ao invés de ir direto ao encontro de seu objeto impossível, ela contorna o vazio através do auxílio luxuoso das palavras” (Valle, 2006,100), segundo a autora afirma a respeito do texto clariceano. De acordo com sua tese, se dá uma “virada” no romance, da “criação em frente ao que angustia” para um “estado de graça”, no qual “a dimensão do real é tomada de uma outra perspectiva, indicando assim, uma outra posição da autora-personagem frente a ele” (Valle, 2006, p.98) A “autora-personagem”, de acordo com a psicanalista, passa a lidar de uma nova forma com o seu sofrimento, com a sua angústia, da mesma forma que se almeja de um analisando no final de sua análise.

É nesse sentido que o conceito de sublimação retorna nesse momento de conclusão da forma elaborada por Lacan, como sendo uma “sublimação criacionista”, propulsora do novo. De acordo com a autora, “sublimar é, enfim, a ação do sujeito em criar um Outro algo que represente o seu desejo” (Valle, 2006,p. 100)

Já o Real, como “um campo não dialético” (Soler apud Valle, 2006, p. 101) no qual “seus pedaços não se comunicam”, parece necessitar como via de transmissão uma escrita que mantenha íntima relação com seu aspecto fragmentário e inclassificável (Valle, 2006, p. 101), como pontua a autora em sua leitura de *Água Viva*, revelando diferentes posicionamentos em relação ao Real presentes neste romance de Clarice.

Finalmente, o presente trabalho, muito embora partindo de um pressuposto afim com a leitura central feita por Valle (2006) da escrita de Clarice - este que se verifica da proximidade da arte literária com o campo do Real - assumiu, como vimos, uma estratégia metodológica diversa. Esta diferença se dá, antes de tudo, com relação ao espaço ocupado pela escrita da autora no texto. O próximo capítulo será inteiramente dedicado às suas palavras, à sua poética.

Também nos distanciamos com relação a outros dois principais aspectos evocados nas outras leituras que, ao darem tratamento a uma ligação entre a escrita de Clarice Lispector e a dimensão do Real apareceram aqui.

O primeiro deles, diz respeito ao feminino, tema que não pretendemos abordar, restringindo-nos apenas à questão da escrita sem adentrar as suas possibilidades quanto às diferentes posições subjetivas sexuadas de um suposto escritor. Sabemos que o tema da diferença sexual é caro à Psicanálise e não ignoramos uma identificação do personagem masculino, o Autor, com uma posição fálica, enquanto do lado da personagem feminina, Ângela, se encontra uma presença marcante de um gozo para além do gozo fálico, de um *gozo outro*, portanto. Reconhecemos a existência inúmeros trabalhos sobre tema tão importante, o qual, entretanto, não esteve na alçada deste estudo.

O outro deles é o conceito de sublimação, pelo qual também não pretendeu passar o nosso percurso. Compreendemos o assunto tratado como vasto e permissível de desdobramentos singulares, o que só tem a enriquecer futuros diálogos.

Capítulo 2. Os sentidos de escrever em “Um sopro de vida” (Pulsações)

2.1 Da Introdução

“Quero escrever movimento puro”

Nas primeiras linhas de “Um sopro de vida (Pulsações)”, a primeira ideia que aparece associada ao ato de escrever é a de salvação: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.” (Lispector, 1999, p.13) Ficando marcada a possibilidade de escrever como maneira de salvar a si mesmo. No livro, escrita e vida encontram-se unidas e desde o título, que remete à criação.

Logo mais, pontua-se a dificuldade de realização do ato: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos.” (p.14) Aparece o possível esgotamento dos significados das palavras. Como escrever se as palavras se perderam? Terão elas perdido aquilo que lhes é próprio, como a designação? Nesse caso, a que elas se destinam? O que restou para a comunicação será uma forma outra que prescinde da via da palavra como a conhecemos?

A intenção de escrever um livro e não qualquer coisa nasce acompanhada de hesitações. São estas como levantamentos de argumentos e aspectos que tornam difícil a tarefa na qual se aventura o autor, aliada à pergunta fundamental: “Escrevo ou não escrevo?” (p. 14) Referindo-se aqui ao projeto de livro que pretende escrever, mas também ao próprio momento em que escreve, no qual almeja permanecer: “Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.” (p.14)

O autor como que vai entrando no modo de ser de seu texto e aos poucos esboçando um plano de escrita. Nesta dupla tarefa de escrever e duvidar do próprio ato, ele efetua avanços e recuos. Há algo que o move a perguntar-se se deve ou não escrever da forma como deseja. Se o sentido tátil é destacado anteriormente, nestas linhas as palavras, na forma de sucata como restaram - esgotadas, portanto, de sua serventia - têm som harpejado e agreste, por contraste. Repleto de ar seria simultaneamente a licença de um som mais seco, de difícil respiração, um convite à poluição sonora, na qual o discurso fosse talvez supérfluo?

O medo e o perigo são as próximas ideias associadas ao escrever. Como dá sinais o autor: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe.” (p.15) Ele fala de algo que escrever necessariamente implica, pois o perigo está às mãos de qualquer um que tente seguir pelo árduo caminho da palavra: “Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar.” (p.15)

Em seguida, avança mostrando a suma importância dessas sensações de medo e perigo, como que ligadas à própria condição de seu trabalho: “Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.” (p.15)

O autor aqui destina o escrever e suas palavras não à imensidão, mas a um poço. Ainda que fundo, ao poço, que é espaço não navegável, e não ao mar, que apesar de profundo permite mergulhos. Escrever sendo a matéria pedra lançada, seu caminho com possível retorno é decidido pela via das ciladas? Pois não é certo que este que ocupa o lugar de escritor diga quais palavras as suas escondem, “talvez as diga”. Como saber? Ele pode até disfarçar algum controle, mas este não há de todo, por isso vem o medo. O autor reconhece o medo de jogar com o destino das palavras que arranca do fértil profundo. Neste jogo, a própria matéria com a qual se brinca apresenta as armadilhas do caminho. Dos significados esgotados, origem da necessidade de trabalhar com o material sucateado, outras designações, outros significados escondem-se, sobre os quais desconhece o autor se dará sinais mais diretamente. Caso o faça, não haverá então outras palavras escondidas por detrás daquelas? Ficam assinalados assim o não saber e a impossibilidade de completa previsão como próprios do ato de escrever.

A condição em que escreve o livro é então aprofundada:

Meditação leve e terna sobre o nada. Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. É como se este estivesse em levitação. Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. Estou tendo uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora. Estou livre de destino. Será meu destino alcançar a liberdade? (p. 15)

O vazio em que existe *intuitivamente* é aqui ligado ao sentimento de felicidade e a sensação de liberdade íntima, como independente de destino. Se há um, afinal, talvez seja o de ver-se livre de um fim delimitado, alcançando propriamente essa sensação corpórea ou não, de isentar-se do próprio corpo e levitá-lo, meditando sobre nada menos que o “nada”. Como o cenário que é o de “cavalgar pelos campos afora” e descreve a possibilidade de se escrever mais livremente, em campo mais aberto.

Mas aonde chega este que escreve ao tornar-se tão leve a ponto de cavalgar sem destino e que supõe como próprio a assunção da liberdade? Ele diz: “Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere.” (p. 16) Presume-se então uma palavra de chegada onde despontaria a liberdade, no caso da criação em questão não ser a música e envolver um vocabulário. Não tendo coragem de expor a “palavra nova”, ao seu conjunto de vocábulos se agregam os afetos da tristeza e de uma certa inédita “polifonia-paranóica”, como diz. Escreve, portanto, simples e nu. O que confere um caráter de não ludibriação presente na multiplicidade de sons, que não estão presentes por puro disfarce, mas por falta de coragem de seguir com seu livre destino? Com certo sentimento de perseguição a que se submete o autor povoado de sons, com um vocábulo eleito como “triste”, escrever termina por ferir. E ferir a quem? Na procura pela palavra nova a que se expõe em seu sentimento de íntima liberdade, quem sai ferido? Será o leitor atentado? Os personagens e, com estes, o próprio autor? Ou, ainda, as palavras e com estas todos os seus antecedentes?

Começará então a manifestar em seu texto a maneira como expressa o seu desejo em relação à escrita, no momento mesmo em que escreve: “Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo.” (p. 16), talvez insistindo de alguma maneira em sutil desvio do material básico necessário à concretização da escrita, que é a palavra. Entretanto, eis um resultado visual para essa escrita concomitante a um enunciado o qual encontra os valores das palavras em uma combinação inesperada? A frase soa ela própria enigmática, polifônica e inversamente nua, pois se veste de tantos sons que afinados dizem de um modo, de uma busca, de um desejo. A paranoia engatilhada: munida de tantas armas poderia afinal defender-se da íntima perseguição. Nesse sentido, o autor parece perseguido por aquilo a que persegue:

Escrever existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação:

É assim: Será que estou me traindo? será que estou desviando o curso de um rio? Tenho que ter confiança nesse rio abundante. Ou será que ponho uma barreira no curso de um rio? Tento abrir as comportas, quero ver a água jorrar com ímpeto. (p.16)

No desafio de responder sobre o ato de escrever, o autor opta por demonstrar, “*É assim*”, vai destrinchando. A fatalidade e o inesperado já haviam sido identificados anteriormente. Do lado da fatalidade existe a imposição, como dirá mais à frente, e falta de escolha em ter seguido pelo caminho da palavra, posto que, esta, a palavra, “sou eu”. É a própria voz do autor. Voz esta que improvisa, pois trabalha com o inesperado. O novo neste trecho está do lado da “indagação”: escrever é uma pergunta. Reflexo de algo que pergunta, que, de porte do não saber, lança-se à liberdade, às intensidades, à abundância desconhecida.

Como se avistava em linhas anteriores, para o autor o ato de escrever e de viver aparecem indissociáveis: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever.” (p. 16) Que fosse literatura talvez diminuísse o caráter de fatalidade implicado no seu fazer escrever. O Autor testemunha que escreve simplesmente por que vive. À construção de sua escrita, agregam-se não os parâmetros da literatura, mas do próprio sopro da criação. Sopro este para ele vital: “Eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma.” (p. 17), complementa. Escrever e ser fazem parte de um mesmo processo, mas em se escrevendo, se expurga um tanto dessa angústia inerente de ser uma pessoa. É a salvação antes pontuada, que agora é articulada: escrever atende ao suplício de uma vida única, inédita, uma vida ela mesma.

Talvez considerando não estar salvando-se o suficiente de si, o Autor acrescenta: “Sinto que não estou escrevendo ainda.” (p.16) Para cumprir a imprescindível e extenuante tarefa, ele se antecipa: “Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo espirais no ar.” (p. 16) frase a qual podemos juntar outra, de abertura do livro: “Quero escrever movimento puro”.

O dizer que veicula esse desejo/busca é, logo mais, associado à noção de verdade: “Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de

vida.” (p. 17) A aproximação da verdade do ser sobre si mesmo e de intimidade com o que vive, é esse o possível destino “dessa coisa que pergunta”.

Nas palavras do Autor, “Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar. Sou sério e honesto e se não digo a verdade é por que esta é proibida. Eu não aplico o proibido mas eu o liberto.” (p.18) É a primeira vez que aparece a idéia de que a verdade é proibida, a qual se repetirá no livro em outras vestes. O que chama a atenção nesse trecho é a forma como o Autor lida com isso que entende como “proibido”, afirmando libertá-lo e não “aplicá-lo”.

“Eu quero a verdade que só me é dada através de seu oposto, de sua inverdade. E não agüento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia.” (p. 18 e 19) À inverdade podemos substituir invenção, pois uma vida que é um único dia necessita de uma escrita própria, sendo geradora de um encadeamento de tal forma único que os dias correntemente consequentes do cotidiano tornam-se um só denso dia de.

A próxima palavra que vem em comunhão com escrever é justamente a referida: “Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga” (p. 19), mostrando como o personagem se coloca na lida do material com o qual trabalha: “- tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem - Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida.” (p. 19) Uma expectativa com relação ao ato de escrever é explicitada, escreve-se para aprender e para talvez entender. Entender a indefinição dessa mesma vida que impõe a escrita a este que escreve. Para tanto, faz-se necessário despir-se de saberes prévios, a prece não é dogmática, é do legado de um não-saber que a diz por meio de um sentir intenso.

O Autor se experimenta no momento mesmo em que escreve, pois como dito, escrever não apenas é ser, mas livrar-se dessa condição, afinal, fazer algo de si mesmo, da própria angústia. E é dessa maneira que compreende seu ato de criação: “Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito e lido.” (p. 20) E ainda: “Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... É assim que desta vez me ocorre o livro. E, como eu respeito o que vem de mim para mim, assim mesmo é que eu escrevo.” (p. 20) Embora afirme escrever no

presente, o Autor sabe que o que consegue do instante, que é em si mesmo fragmentado, são vislumbres. O livro acontece, assim como ela mesma acontece para si, também fragmentada, imersa no instante. O que ele ressalva então é que não inventará “um falso futuro”, além do já dado, respeitando nesse sentido a invenção do instante como propriamente este se lhe escreve.

Um pouco mais à frente, reflete: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.” (p. 12) A seqüência de definições para essa escrita retalhada pode ser aqui enumerada: são fragmentos de alma, fragmentos de livro ou livre-se, fragmentos de instante que são, afinal, fragmentos de uma realidade fugidia que só se pega lateralmente, pelas beiradas.

O Autor então alerta o leitor, aquele que tenta e atenta-se na leitura do escrito, afirmando que “Eu sei que este livro não é fácil” (p.20) e em seguida dando a pista de como fazê-lo: “mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim.” (p. 20) Se constatamos que o leitor tem que fazer um percurso parecido com o do escritor e com o destes anunciados restos de escrita, este também deve não conhecer-se ao ler, devendo esquecer-se de si mesmo, podendo assim levar os pequenos sustos do exercício. Ao que ele então propõe: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional.” (p. 21) A imagem de “escuro” aparece e irá se repetir inúmeras vezes mais adiante.

Ainda imerso na idéia de escrita/sagrado, como quando afirma soar como “prece leiga”, agora diz:

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem “gostar”. Mas um pequeno grupo verá que esse “gostar” é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é “ruim” nem é “bom”. (p. 21)

Lemos o “o que verdadeiramente escreve” como a existência de uma escrita por detrás da escrita. Por detrás dos olhos dos profanos, os fiéis do templo são aqueles

que conseguem vislumbrar o caminho aceso pelas palavras do Autor, em busca daquela “íntima veracidade de vida.” (p.17)

No fio de sopro em que segue, finaliza essa introdução e se despede:

Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar.(p. 21)

2.2 Primeiro capítulo: O SONHO ACORDADO É QUE É A REALIDADE

Os livros ou os “diários” do personagem Autor e de sua personagem Ângela vão sendo abertos no capítulo “O sonho acordado é que é a realidade”.

A primeira associação do diário do Autor dá-se entre escrever e morrer: “Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer.” (p. 28) É salientado com isto mais uma vez a questão do instante, do presente. O golpe da morte pode ser deferido a qualquer vislumbre de instante, ou seja, em pleno ato da escrita, que, afinal, publicaria o escritor no cotidiano a que se opõe sua produção: “Um dia morrerei entre os fatos diversos.” (p. 28)

É por escrever ser “sem aviso prévio” (p.28) como afirma que entra na escritura “com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente.” (p. 28), isto é, não há carta ou introdução que possa anteceder algo que se designa exclusivamente do próprio ato. Ainda, escrever sob essa ameaça de morte evoca a surpresa: “E eis que é de repente que entro no pleno meio de uma festa.” (p. 28)

Ângela faz parte dessa festa com o seu Autor. “Festa maldita? Não, a festa de um homem que quer repartir com você, Ângela, o que me embebe todo.” (p. 28) Ele se diz “assustado”, “alvorçado e apreensivo” em começar seu diálogo com Ângela. Quem é esta que foi escolhida? “Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até a mim foi preciso milênios sobre a terra?” (p. 30) O autor caracteriza então o escritor como aquele que espalha sementes. Fertilizando a terra durante milênios, um personagem pode vir a nascer.

No caso de Ângela, ele a apresenta como a “evolução de um sentimento” (p.30) “Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela.” (p. 30) Neste trecho, o autor compõe uma espécie de breve pré-história da semente: uma vez fertilizada a terra pelo escritor, todos tornam-se capazes de utilizar-se da matéria com que se escreve. No caso singular deste autor, a condição é vitalícia: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando.” (p. 30)

Podemos marcar também uma escrita que se faz do sentir: “Extraio meus sentimentos e palavras da minha noite absoluta.” (p. 32) Veremos que, mais que imaginar, contar,

sentir é o verbo que se ressalta da escritura de ambos os personagens. A “noite absoluta” traz novamente a marca fértil da escuridão. Paralelamente à reflexão sobre o próprio ato, o autor vai apresentando Ângela, a qual elucida que inventou por que “precisava de um fac-símile de diálogo.” (p.28) Quer dizer, uma cópia mais que perfeita daquilo o que diria o seu mais íntimo e original?

“Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com a arte, ela é desproposita.” (p. 33) Terá seu autor criado personagem tão pura e sem compromisso, para penetrar quem sabe numa escritura para a qual teve afinal que se desdobrar? Ela que não cessa de ser criada, é criatura “quase sempre luz alegre” (p. 35) de um único dia de vida escrita. Enquanto o autor é “escuro” e escreve à meia-noite deste mesmo dia.

O autor conta que “(...) em vez de seguir por uma estrada já aberta enveredei por um atalho. Os atalhos são perigosos.” (p. 32) Escrever é, assim, um caminho alternativo, avistado de repente, que se pega, “às apalpadelas” (p. 33) ou para ser despistado numa rota de perseguição ou para se poder chegar mais rápido ao destino pretendido.

O seu plano de escrita continua se esboçando: “Vou escrever um livro tão fechado que não dará passagem senão para alguns. Ou talvez eu não escreva nunca mais. Nada sei. O futuro – como diria Ângela – pesa toneladas em cima de mim.” (p. 34) Mais uma vez fica marcado o não saber, o futuro podendo ser tantos que qualquer projeção já pesa. Escrever no momento mesmo em que se escreve produz dúvidas sobre o processo, novamente a perspectiva de leitores faz-se escassa, o livro pode não acontecer, não prosseguir.

Conta também o Autor que:

Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente – mas tem um instante em que se acorda, se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto de sonho na boca e no corpo, fica apenas a certeza de que se dormiu e se sonhou.(p.35)

Ao comparar o livro ao sonho, o Autor aponta para a característica de resto destes, quando ao acordar não lembramos nitidamente do que sonhamos e ficamos apenas com alguns sinais. Fica apenas a certeza de que sonhamos.

Condensando outros elementos anteriormente destacados, o Autor discorre sobre o uso das palavras que lhe é próprio:

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expesso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousa? Só não sei porque não ousa dizê-la? (p. 35)

O Autor diz claramente que não sabe expressar-se por palavras, que através do silêncio se sairia melhor em traduzir o que sente. Por isso a escolha de se escrever por acaso seria para não atrapalhar a frase com uma prévia intencionalidade? Que a frase aconteça, como uma imagem-vislumbre em segundos de sonho. Da qual só fica a certeza de que algo esteve lá? E a dita “palavra secreta”, qual é mesmo? pergunta-se, imediatamente após chamar de “pobres” as palavras que chegam pelo acaso. Não saber dessa “palavra secreta” é a maneira como, em sua ausência, o Autor permite-se ousa-la. Por esse modo próprio de ousar, essa estratégia talvez, é que não ousa de uma outra maneira, a de dizê-la, afinal?

É o mesmo Autor quem diz: “Ângela é minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever. (Apesar de que eu não escrevo: eu falo.)” (p. 36) Que ele “não escreva”, mas fale, é próximo da ideia de que “a frase aconteça”. Também não é à toa que concebe uma personagem que, como ele, está às voltas com a linguagem, nesse trecho ele mostra mais uma vez o alto valor que atribui à escrita. “Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza.” (p. 37) É mais uma vez o não saber, a indagação que o move a escrever, ainda que esse ato não pareça dar conta de representá-lo integralmente. Criar Ângela poderia ser lido, nesse sentido, como uma tentativa de ampliar o seu potencial simbólico.

Intercaladamente, o Autor tece comentários sobre sua criatura, um pouco narrando de bastidores que se entreabrem: “As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna.” (p. 37) Interessante a ideia de antipalavras vir após a marcação da dificuldade em expressar-se por meio das palavras. A descrição de um recinto impreciso, sem forma definida, úmido e escuro parecem falar de um período anterior à linguagem verbal. Ângela seria o acesso à fonte abstrata sem palavras e a ela recorreria para escrever? “Ângela é

meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura e além-palavra.” (p. 38) A fragilidade de Ângela como personagem viria dela não ser narrável de todo, os fatos apresentados são ínfimos, não existe trama. Ângela é um dizer que mais mostra, apresenta uma espécie de “*como*” por meio de imagens. Este produz um efeito em quem lê da ordem de algo que está além das palavras, além do próprio texto.

O trecho que segue exemplifica um pouco essa “demonstração”: “Falar alto e sozinha para “o quê” é dirigir-se ao mundo, é criar uma voz potente que consegue – consegue o quê? A resposta: consegue – consegue o quê? A resposta: consegue “o quê”. “O quê” é o sagrado sacro do universo.” (p. 38) Não sendo possível expressar esse “o quê”, pode-se até aproximar do que é que se está dizendo, mas nunca dizer “o quê”. No entanto, o método aqui é não fugir daquilo o que é inominável, não é sucumbir à sua ausência, abandonando assim o que incomoda, mas mostrar qual o efeito da sua ausência presente.

Nesse sentido, Ângela parece mesmo potencializar a escrita de seu Autor: “Amo Ângela, porque ela diz o que não tenho coragem de dizer porque temo a mim mesmo? ou porque acho inútil falar? Porque o que se fala se perde como o hálito que sai da boca quando se fala se perde aquela porção de hálito para sempre.” (p. 38) Esses dois enunciados parecem propositalmente longos, como que chegam de uma só vez e voz. Consideram a noção de perda no ato de falar, desapropriação daquilo o que se resguardava intimamente. E uma perda sem reparação, pois é como se a porção de dizer, única, não voltasse nunca mais a pertencer ao autor do dito. A inutilidade do dizer pode vir do fato de o falante não ficar com o que se produz na fala. E ele faz o seu apelo: “Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente.” (p. 39)

Se um dia eu for ler essas coisas que estou escrevendo, quero que no buraco negro da noite eu encontre milhares de fogos-de-artifício mudos mas acompanhados pelos estilhaços de milhares de cristais cantantes. É esta a noite escura que quero um dia encontrar fora de mim e de dentro. (p. 39 e 40)

O que se perde com a fala poderia ser de alguma forma recuperado pela leitura? É possível encontrar “os milhares de fogos-de-artifício mudos e os estilhaços de milhares de cristais cantantes”? O Autor afirma o seu desejo como sendo o de tombar com essa mudez/cantante fora, no texto e dentro, na leitura.

Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade. Mas a palavra foi aos poucos me desmistificando e me obrigando a não mentir. Eu posso ainda às vezes mentir para os outros. Mas para mim mesmo acabou-se a minha inocência e estou mais em face de uma obscura realidade que eu quase, quase pego na mão. É uma verdade secreta, sigilosa, e eu às vezes me perco no que ela tem de fugidia. Só valho como descoberta. (p.40)

Ao deixar de ser “uma pessoa” ou um “indivíduo”, e passar a ser “um rigoroso pleno de palavras”, com o que o Autor afirma ter alcançado uma compreensão maior de si mesmo, ele não se vê mais como unidade e não pode, pois, “aceitar-se integralmente” com a mesma inocência. Um dos efeitos da palavra - manuseada com rigor - sobre o “eu” do Autor, foi a de perda desta defesa. Perdeu-se a possibilidade de mentir para si mesmo, é conviva agora de uma verdade “secreta”, “sigilosa” e “fugidia”. É na sua “obscura realidade” que ele se perde por quase, quase atingi-la.

O trecho, “Ângela significa o único ser que ela é: só existe uma Ângela. Nenhum ato meu sou eu. Ângela será o ato que me representará.” (p. 41) confirmaria a hipótese da personagem ter uma função de potencialização do campo simbólico para o Autor. Resta investigar de que maneira ela o faz. Ao dizer que só existe uma Ângela, ele de certa forma a condena à sua singularidade. Ângela seria esse sujeito que é o que restou de mais próprio do seu nascimento.

Por sua vez, o Autor acrescenta que:

Eu perdi de vista o meu destino. Meu pedido nunca se esgota. Eu peço. O que peço? Isto: a possibilidade de eternamente pedir. Eu não tenho nenhuma missão: vivo por que nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize. Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo. Viver exige tal audácia. (p. 41)

O Autor diz aqui do desejo de que suas necessidades fossem infindas, de que não houvesse “missão”, nem “destino”, mas um inesgotável infinito deles. “Anônimo” se configuraria como aquela parte de si a qual não seria jamais publicada, nem mesmo com a morte. Sem nome, sem símbolo, sem escritura. Seria uma exigência da vida humana essa divisa.

Ao narrar os fatos da vida da sua personagem, afirma o autor que: “Eu passo pelos fatos o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera.” (p. 43) e “Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam.” (p. 43) Aquela plenitude de palavras antes marcada dá

preferência à palavra como dejetivo, aquelas que atravessaram “o rigoroso pleno” é que servem para a escritura.

Será comum ao longo da obra que o Autor fale de si e de “seu duplo” comparativamente. A divisão Autor/Ângela é posta lado a lado:

O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. E eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou passa. (p. 44)

Ângela está do lado da fertilidade, da fruta carregada que pode escorregar. Já o Autor trata-se como fruta seca, ele é “passa”, ele nunca desliza. Ao mesmo tempo, dirá Ângela: “E eu não passo de uma promessa.” (p. 44) O que foi fertilizado não passa de promessa de germinação.

O Autor avança nessa promessa: “Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo – até que a vibração morra espalhando-se em espumas pelas areias. Depois – silêncio e estrelas.” (p. 45) Volta a ideia de som harpejante, Ângela é esse resto de som que vibra no ar e morre na praia.

Em suas palavras:

Minha vida é um grande desastre. É um desencontro cruel, é uma casa vazia. Mas tem um cachorro dentro latindo. E eu – só me resta latir para Deus. Vou voltar para mim mesma. É lá que eu encontro uma menina morta sem pecúlio. Mas uma noite vou à Seção de Cadastro e ponho fogo em tudo e nas identidades das pessoas sem pecúlio. E só então fico tão autônoma que só pararei de escrever depois de morrer. (p. 46)

A queima das identidades dos outros, especialmente daqueles que nada deixam, como Ângela, “menina sem pecúlio”, a deixaria “autônoma”. Ou seria autômata, visto que com este ato não pararia mais de escrever? De que independência ela fala? Voltar-se para si mesma faria desaparecer a falta de ajuste, de encontro da sua vida e ela mesma? O sagrado retorna. A criatura aparece em sua solidão ladrando para o criador.

Nas palavras do Autor:

Ela vive as diversas fases de um fato ou de um pensamento mas no mais fundo do seu interior é extra-situacional e no ainda mais fundo e inalcançável existe sem palavras, e é só uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias filosóficas e científicas.
(p. 46)

Assim, Ângela seria aquela parte do personagem que independe de fatos e delimitações, visto que alcança em si mesma uma liberdade muito mais profunda. Ela é aquela que, à guisa dos vários níveis de pensamento, avança na camada mais funda de si mesma, aquela da qual não pode escapar, por sua inexorabilidade: “Além do problema que nós temos ao viver Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver.” (p. 50) A falta de dissociação antes marcada entre escrever/viver é atribuída à personagem criatura.

Ângela lança suas abissais expectativas: “De agora em diante eu quero mais do que entender: eu quero superentender, eu humildemente imploro que esse dom me seja dado.” (p. 52) Em tom maníaco, a personagem delineia suas ambições. Escrever é a forma como pede e implora “mais do que entender” as coisas: “Eu quero entender o próprio entendimento. Eu quero atingir o mais íntimo segredo daquilo que existe. Estou em plena comunhão com o mundo.” (p. 52) Apresenta aqui a sensação de completa união com o mundo. Porém, não parece que tudo tenha sido atingido, o sujeito pede mais, pede “humildemente”, pois sabe que ainda não chegou ao ponto desejado. Lemos nestes enunciados a altíssima intenção da escrita da personagem. Entender o próprio entendimento seria o ápice de uma vida humana.

É o próprio Autor que vai alertar sobre o perigo do ato de escrever, fingindo surpresa ao identificar-se em sua função: “Ah, já sei o que sou: sou um escriba. Help me! Fogo! Incêndio. Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso.” Lembramos que os raríssimos fatos da vida tanto do Autor quanto de Ângela remetem a esta vida “pacata”, supostamente sem as aspirações dessa escrita singular. É assim que o autor recomenda essa condição para que a loucura não tome aquele que escreve e ironicamente já que ele, mesmo que nesse lugar, não parece se poupar. Apesar do quê declara: “É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus. E recebo mensagens de mim para si mesma.” (p. 55) Saber aparece aqui como uma forma de contato que está ligado ao risco de enlouquecer. Nesse sentido, Deus é dialogar consigo mesma. A sua “prece leiga” versaria um saber mais íntimo e distinto dos outros saberes? Um saber cheio de glória, que é palavra também do campo do religioso, diferente da vida

modesta pequeno-burguesa sem riscos. Assim, o escritor deve viver esta vida dupla e dissonante, desafinada, recebendo mensagens de um saber quase total para manter-se um escriba sem perder-se numa vida desregrada?

No decorrer do seu diário o Autor acrescenta à sua reflexão sobre a escrita a sua própria leitura:

Li o que havia escrito e de novo pensei: de que abismos violentos se alimenta a minha mais íntima intimidade, para que ela se negue a si mesma de tal forma e fuja para o domínio das idéias? Sinto em mim uma violência subterrânea, violência que só vem à tona no ato de escrever. (p. 56)

Desta leitura ele extrai a existência de uma violência no mais íntimo de si mesmo, o qual se volta contra ele mesmo. Ao escrever, o que estava apenas subjacente irrompe na cena.

Comparando-se à Ângela, o Autor declara que: “Eu não escrevo como Ângela. Não só não tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente.” (p. 56) Essa diferença de estilos afina-se com as diferenças entre eles: Ângela como a parte profusa, profunda e mais livre de ambos, aquela que escreve compulsoriamente, que só repousaria com a morte.

Para o autor, por seu lado, o verbo *tentar* acompanha mais uma vez o ato de escrever: “Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci.” (p. 58) Esse significado solto revelaria uma desconexão na combinação com os outros signos ou o deslocamento do significado/significante? Pois sendo significado apenas ela pode atravessar muitas palavras, não se fixando em nenhuma delas. As palavras que o Autor esqueceu constituem o seu “oculto”, o mesmo o qual teme revolver por intermédio da escrita. Narrar Ângela não passa de uma tentativa.

Ela mesma, a personagem/criadora afirma:

Eu raramente grito. Quando grito é um grito vermelho e esmeralda. Mas em geral eu sussurro. Falo baixinho para timidamente dizer. Dizer é muito importante. Dizer a verdade que se encobre de mentiras. Quantas vezes eu minto, meu Deus. Mas é para me salvar. (p. 64)

Ângela se salva por intermédio de *dizer*. Assim como seu Autor, que escreve para se salvar de si mesmo. Por isso a personagem dá preferência aos sussurros e a um tímido dizer, que, não isento de mentir, garante o sopro em direção àquela “verdade proibida”. Proibida por que não se pode dizer. Buscar dizer a verdade implica descortinar mentiras, mas ao fazê-la consegue-se apenas encobri-las de novas mentiras.

Em consonância com essa sentença sobre a verdade, acrescenta o Autor, algumas linhas depois:

“Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível.” (p. 64) Aprisionado e desconhecendo a direção em que sopra, o personagem masculino marca novamente a dificuldade da escrita. A tarefa é ardilosa, pois encontra-se próxima, só que incertamente próxima, - em que reside o difícil-daquilo o que não temos sequer os sinais. O impossível.

O impossível de definição aparece também em Ângela: “Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É.” (p. 67) Entretanto, também diz:

Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala mas enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi por que tentei falá-la. E saber-tudo-sem saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia. (p. 67)

Esse saber total descrito pela personagem é próximo de uma “adivinhação”. Ela adivinha coisas que não têm nome similar no campo do simbólico, completando que essas além de agregarem-se ao que ela é, justificam que ela seja.

Aparece nesse trecho mais claramente a ideia de que é ao tentar captar a palavra que esta se perde inteiramente, por mais que se soubesse *tudo*, se adivinhasse *tudo*. Esse estado de adivinhação, de possuir um saber completo em relação às coisas, e mais precisamente esse saber profundo em que se sabe “sem propriamente saber”, que é inconsciente, é um lampejo de esquecimento, acende e apaga como o relâmpago da inspiração.

E por haverem trechos de si mesma inacessíveis, aquilo o que é fundamentalmente seu, categoricamente pode dizer: “Civilizar a minha vida é expulsar-me de mim.

Civilizar minha existência a mais profunda seria tentar expulsar a minha natureza e a supernatureza. Tudo isso no entanto não fala de meu possível significado.” (p. 67) Tornar regradada uma vida toda agreste, essa vida não acomodada freqüentada por Ângela a faria sumir de si mesma. Afirma não ser esse dizer o suficiente para discernir sobre seu “significado solto”. Se é que há um, visto que aqui este é suposto. Supostamente há um significado, pensa-se que há a palavra que diga sobre si mesma e escreve, manuseando-se.

Por sua vez, o Autor continua manifestando-se intercaladamente à personagem: “Escreverei aqui em direção ao ar e sem responder a nada pois sou livre. Eu – eu que existo. Existe uma volúpia em ser gente.” (p. 71) O anúncio de que irá escrever despropositalmente e livre esbarra num vazio. Ele mesmo reduzido à sua existência. O que para ele é causa de prazer: “Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração – então estou livre. Só me resta inventar.” (p. 71)

Recém-chegado ao *nada*, fala o Autor: “Eu não digo nada assim como a música verdadeira. Não diz palavras.” (p. 72) Sua escrita é aqui mais explicitamente comparada à música. Ela não está em seu dizer submetida às palavras, ela sequer diz alguma coisa, ela diz, dessa vez, nada. “E se eu falar, que eu me permita ser descontínuo: não tenho compromisso comigo. Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando – até que não caibo em mim e estouro em palavras.” (p. 72) A liberdade alcança o grau de descompromisso consigo próprio. Ele é autor e pode ser solto como queira, até por que falar é soltar, retirar o que não coube mais em si.

Na sequência, alguns elementos antes rastreados retornam: “O principal a que quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.”(p. 72) como a surpresa diante do escrever quando inédito pelo sujeito. E mais,

Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagememente para soltar as minhas grandes asas. Até agora parece-me que eu não voei grande. Este livro, estou desconfiado, também não me fará voar apesar do desejo. Por que não se decide nessa matéria, nessa matéria vale o que acontece quando vindo do nada. Mas o pior é que já está gasto o pensamento da palavra. Cada palavra solta é o pensamento grudado a ela como unha e carne. (p. 72)

A escrita novamente com a intenção de atingir algum ponto. De libertar-se talvez. Reconhecendo a necessidade de entregar-se ao instante, porém com isto o risco e o possível prejuízo dessa liberdade: mesmo com as asas abertas, as palavras têm seu corpo marcado por antigos voos e é impossível controlar, decidir sobre os próximos ares em pleno voo. Mas no dizer de Ângela, “Eu sou o atrás do pensamento.”, não encontraria palavras atrás?

É ela quem diz:

Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. (p. 72)

Sua escrita vem de um estado em que não há vigília, não há controle. Esse estado de liberdade em que escreve, resulta num encantamento para si. Já a ideia de que as frases independem de tempo, faz pensar que o livro pode ser lido indiscriminadamente quanto à sua ordem.

Mais um elemento retorna: “Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas.” (p. 74) As palavras claramente como mediação de outras palavras, aquelas ocultas, nas quais o escritor “teme mexer”. O que torna explícito que há palavras que não podem ser ditas salvo pela face de outras. Como diz Ângela:

Mesmo que eu não saiba quais são as “verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. Meu espetacular e contínuo fracasso prova que existe o seu contrário: o sucesso. Mesmo que a mim não seja dado o sucesso, satisfaço-me em saber de sua existência. (p. 74)

Aqui aparece a maneira como toca as palavras que se ocultam. Ângela alega fazer isto pela alusão, evocando, no modo como se refere vagamente ao que não se pode denominar. Tal percepção culmina do próprio fracasso de nomear, pois é somente dele que se pode entrever aonde se quer chegar. A personagem escritora afirma trabalhar continuamente com este que é o seu fracasso. Que ele seja “espetacular” já

é um sinal de sua recompensa. Parece que saber que há um ponto a chegar, ou “palavra de chegada”, como dito em linhas anteriores, mas fracasse nesta batalha, é um recurso de trabalho do qual se beneficia.

Apesar da simulação de uma liberdade total, o Autor afirma que: “Ocasionalmente eu mesmo que estou escrevendo este livro. Aí eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma tríplice estrela.” (p. 74) Ou seja, enquanto escrever abrirá espaço em si para falar das dificuldades encontradas em caminho espiralado em movimento. Esse aparece como um compromisso, ainda que afirme ser de ocasião.

A escrita como fatalidade vai aparecer agudamente, como se lê: “Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível.” (p. 74) Essa fonte é a própria personagem criada pelo Autor. Esse jorrar é a própria Ângela que escreve dentro dele, por isso ele mesmo escreve “ocasionalmente”. Ele mesmo passa mais tempo sendo escrito.

O que lhe é vital:

A fonte é de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte. Tento neste livro meio doido, meio farfalhante, meio dançando nu pelas estradas, meio palhaço, meio bobo da corte do rei. Eu, o rei do sono, só sei dormir e comer, nada mais aprendi. Quanto ao resto, ladies e gentlemen, eu me calo. (p. 74)

O que tenta neste livro é uma vez, enfim, parar de jorrar? É para tanto que sonambulamente escreve? É para isso que cria Ângela, aquela em si que não cessa, para que assim, feito em livro, possa separar-se dela e atravessar o horrível vital? “Só não conto qual é o segredo da vida porque ainda não aprendi. Mas um dia eu serei o segredo da vida. Cada um de nós é o segredo da vida e um é o outro e o outro é um.” (p. 74) Na fonte mesma por onde escreve está, por fim, o segredo da vida que reflete a todos em suas singularidades.

E diz mais o Autor:

É uma maldita profissão que não dá descanso. Não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever. Es-tamos nós plenos ou ociosos? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo? (p. 74)

Pergunta-se, então, se escreve por, cheio de sonho, ter o que dar ou se por estar vazio é que se preenche com palavras. São os seus próprios recursos que o movem a escrever ou a falta deles? E para quem lê, o que acontece? Lê-se para entrar em contato com a própria fonte inesgotável, mas criando-a ou refletindo-a? Mas ele sabe que escrever é uma estrada de duas mãos: “Eu imagino palavras de maravilha e recebo de volta o seu fulgor.” (p. 75)

Logo em seguida ele desenvolve essa questão: “No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que eu não me lembro dele ao acordar. No que eu escrevo só me interessa encontrar meu timbre. Meu timbre de vida.” (p. 75) O segredo é atingido, não que seja revelado, posto que o esquecimento vem no instante seguinte. O que fica não é a revelação, mas o Autor não sai da busca de mãos vazias: encontra a sua voz, reencontra seu sopro vital.

A metáfora do sonho vai se repetindo: “Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios.” (p. 76) Nesse estado é que encontra a sua fonte. A qual o cotidiano não dá saídas. “Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de “estou sendo”.” (p. 75) Nomear o próprio instante em que escreve é misterioso, este que sempre se renova, em movimento. O escritor implica-se nessa contínua atualização, sua voz conduz suas palavras por essa via.

Aparentemente contrariando-se ele chega a dizer: “Nunca tive vocação para escrever.” (p. 77) Nunca sabendo, então, escrever se desenvolve como acontecimento e mesmo como personagem que se alimenta de si mesmo: “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantabile. O que escrevo é autonomamente real.” (p. 78) A realização dessa escrita alimenta, por fim, seu Autor, mas, mais importante, o próprio ato, que se propaga independente.

É quando retorna o significante “verdade”: “Que estou eu dizendo! Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando a procura da verdade de mim.” (p. 79) Mentir como um ato de dizer eminentemente encobridor que, em se escrevendo, resulta na procura por descobrir-se. Escrever pode ser a forma de transportar estas mentiras encobridoras, mas sua finalidade última de invenção é a

verdade de si mesmo, ou, aquela “íntima veracidade de vida”, aproximação dessa escrita que consome, se nutre, se expande, não cessa.

Mentir, portanto, vem da impossibilidade de exprimir tudo o que passa *atrás* e em todas as camadas do pensamento:

Às vezes o pensamento que brota dá cócegas de tão leve e inexprimível. Tenho pensamentos que não posso traduzir em palavras – às vezes penso um triângulo. Às vezes o meu pensamento é apenas o sussurro de minhas folhas e galhos. Mas para o meu melhor pensamento não são encontradas palavras. (p. 81)

O pensamento assim nem sempre se conduz por palavras. Repete-se o desencontro, a forma de sussurros, falar baixinho, como um dizer que é tímido e leve. Porém, aquele que realmente satisfaria o Autor, este é sem palavras, é autônomo. Aparece, mexe com o escritor, que até o imagina geometricamente em imagem ou em barulho, gesto. De novo, a tática é mostrar como esse pensamento seria se as palavras que o descrevem pudessem realmente dizê-lo à tona de seus sentidos.

Ao mesmo tempo em que marca: “Eu não existiria se não houvesse palavras. Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras.” (p. 83) Quer dizer, tanto o “eu” do Autor quanto o “eu” de Ângela são linguagem. O fato de existirem depende de haver discurso. Porém, dirá: “Se sou um escritor há muito tempo, só posso dizer quanto mais se escreve mais difícil é escrever.” (p. 84) Talvez pelo que se questione:

Faço concorrência comigo mesmo? Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângela Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou essa parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música. (p. 83)

A criação da personagem de Ângela é interrogada do ponto de vista deste como sendo difícil discriminar o que seria dele e o que seria dela. Teria afinal inventado Ângela para concorrer com a sua própria escrita? Como num duelo, ambas as escritas posicionam-se frente a frente. Entretanto, declara que o fato da personagem ela mesma também escrever seria inevitável, pois não saberia inventar uma vida em que não existisse o desejo de fazer algo da própria linguagem como arte.

E diz mais:

O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. Ao mesmo tempo em que descobrirei o que quero da vida. Só que Ângela é impulsionada pela ambição e eu por uma casta humildade. Para escrever preciso não perder de vista minha pouca capacidade. Sou uma nota musical grave. Ângela é uma nota aguda, é um grito no ar. (p. 84)

Ambos estão sempre sendo apresentados em contraste. Talvez aí esteja a tentativa de separação entre criador e criatura. Como se um completasse o outro. Como escrever é um único dia, um fosse a manhã claríssima e o outro a penumbra noturna. O que desejam da vida é o mesmo que dizer o que desejam escrever, já que viver/escrever é inseparável. Ângela como aquela que tende a alçar voo até o mais intangível. Já o Autor, pondera a importância de utilizar-se da consciência das suas limitações com a palavra sendo escrita: “Eu sussurro, Ângela, com voz clara, alta e límpida, canta suas futilidades que têm o dom de parecerem realidades profundas e fantásticas. Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra.” (p. 83) O Autor exibe um ideal que leva consigo, que é o de retirar o máximo dos excessos do seu texto, para que a palavra seja aquilo o que ela pretende ser. Enquanto em Ângela, a tendência é a de deixar que estes participem.

Mais uma vez ele explica a sua motivação em criar a personagem:

Tenho necessidade, na minha solidão, de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer: quero manter diálogo com ela. Mas acontece que, em páginas anteriores a estas, em páginas escritas que já rasguei, notei que meu diálogo com Ângela é diálogo de surdos: um diz uma coisa e o outro diz sim mas a coisa diversa, e venho eu dizendo não, e vejo Ângela nem sequer me contradizer. Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro. É a liberdade. (p. 84)

Em linhas anteriores o Autor afirmara ter criado Ângela para manter diálogo consigo mesmo. Uma forma de se ver duplicado e manter-se sólido em sua solidão. Pensamos com este trecho que mesmo o diálogo de “um” eu com ele mesmo é um contínuo produtor de mal entendidos. É que a linguagem escrita e o pensamento já o pressupõem. Para tanto, basta haverem palavras e seus sentidos. Mas é que, em verdade, neste diálogo não há contradição, os discursos diversos do Autor e de Ângela co-existem: “E não posso me queixar: eu mesmo dei essa independência e liberdade a Ângela. Quase sempre ela me ignora. Eu luto por manter meu estilo

qualquer que seja e que os críticos ainda não depuraram. – Ângela luta por criar um modo próprio de se expressar.” (p. 84) A singularidade da parte Ângela é mais uma vez atestada em sua radicalidade. Mas ambos são aproximados, já que também o Autor mantém estilo tão singular que os críticos não conseguem demarcar.

E diz:

Ângela – como explicar – tem uma ansiedade dourada. Eu tenho o peso de uma angústia no peito, angústia sem ouro nem cristal nem prata. Ângela é ouro-sol, é diamante-fiscando, é cristal espelhante. Imagino-a também como uma enorme esmeralda tremeluzindo no oco do ar e seu profundo verde transparente é mágico. Ela é uma cascata de pedras preciosas. Invejo-a, eu que variavelmente perco a minha opacidade. (p. 84)

É como se o autor estivesse pintando Ângela, como pode, em palavras, misturando uma tinta à outra para dizer de sua personagem. Mais uma vez o significante “ar” retorna, esse é o lugar de Ângela. Em contraste, o Autor: “Além de minha involuntária mas incisiva função de pobre escriba – além disso é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena.” (p. 84) Com o que ele diz que, além das palavras, é o silêncio que se faz presente naquele seu “rigoroso pleno”. Ao que se agrega que “A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo.”(p. 85)

A escrita, o silêncio, o escuro e a música são as palavras que marcam a direção ao sentido em que o Autor diz que: “Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão que implore, da receptividade das minhas primeiras formas de querer.” (p. 85)

E mais uma vez a pontuação do que lhe atrapalha: “O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros.” (p. 85) Aponta, assim, a publicação ressoando-lhe a escuta e a leitura de outros tantos outros, tendo como efeito a mistura destes com o seu próprio texto. O que afirma ter dificultado ainda mais escrever, ele que busca que a palavra saia o mais pura, com a forma mais simples e transparente de escrita, pode ter sido por vezes vulnerável ao dizer do outro sobre o que faz. Se há alguém que escreve do seu jeito, há também alguém que lê do seu jeito. Todo o seu percurso é lidar com algo que lhe é muito próprio:

Preciso reencontrar a minha dificuldade. Ela vem do que é veraz em mim. Preciso livrar-me de habilidades. Essa habilidade me faz poder escrever até para semi-analfabetos. Pois não preciso nem mesmo de

mim. Estou livre de mim. Terrivelmente desocupado porque não preciso de mais nada. Nem do dia seguinte eu preciso. (p. 85)

Há uma consciência forte de que a dificuldade é um recurso imprescindível para a realização da escrita. As habilidades enganam, dão um falso vislumbre de sucesso para o que é só aparente, tendo em vista que o anseio do escritor aqui é uma conquista a ser alcançada dentro do próprio texto, talvez da sua própria leitura, mas não tanto da alheia. Seus leitores, se a isto não forem fiéis, que se retirem. O livro é feito para poucos. Se houverem aqueles que o aceitem como é. Estes, diz, podem até não dominar o código lingüístico e serem semi-analfabetos. É quando então ele define esse recurso de se ater ao difícil, como a sua habilidade. É ela tão próxima de sua verdade que, tragicamente, não precisa mais de si mesmo. Sua autonomia se maximiza. Ele é agora mesmo inexoravelmente. É texto.

Então, Ângela diz que:

“Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados.” (p. 86) A característica sem limites da escrita de Ângela. O campo aberto. O dourado tremeluzente. E os trigais, marca de crescimento, descrevendo o fértil presente.

Porém, seu criador afirma que:

“Vivo em escuridão de alma, e o coração pulsando, sôfrego pelas futuras batidas que não podem parar. Mas uma ou outra frase se salva das trevas e sobe leve e volátil à minha superfície: então anoto aqui.” (p. 86) A preocupação com o futuro mais próximo, que, pelo existir das pulsações, pode ser interrompido, pode cessar, pode morrer. Mas neste pulsar, algo ascende ao presente e é escrito. Além do que, diz: “Mas o que eu queria era trazer à tona de mim a própria e rica escuridão que seria como petróleo jorrando escuro e espesso e rico.” (p. 86) Podemos pensar que, aqui, o Autor deixa claro a sua alta intenção, que é a de aproximar-se em si mesmo daquilo o que é mais denso, menos visível e alcançável de si mesmo. Essa que seria como a descoberta de matéria de altíssimo valor, preciosa por sua raridade e dificuldade de acesso, pela qual, portanto, não se eximiria de disputar.

Nesse sentido, a pergunta retorna: “Qual é a palavra que representa o “desconhecido” que sentimos em nós mesmos?” (p. 87) Seria aquela referida palavra proibida, que diria sobre a verdade, mas a qual não é possível pronunciar?

“Há muito que já aderi ao desconhecido. Qual é a realidade do mundo? por que eu a desconheço. A natureza não é casual. Pois ela se repete, e o acaso repetido se torna uma lei, esses acasos que não são acasos.” (p. 87) A repetição como lei. Podemos pensar que aquilo o que se repete em seu próprio texto constitui-se como uma lei, são acasos que não são acasos. Para escrever, ou seja, interrogar, coloca-se no presente como que aberto ao acaso. Mas tais acasos, indo em direção ao desconhecido, inserem-se numa cadeia de repetições.

A questão do leitor retorna: “Quero esquecer que existem leitores – e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê. Pois vou tomar a minha liberdade nas mãos e escreverei pouco-se-me-dá-o-quê?, ruim mesmo, mas eu.” (p. 88) Com isto, afirma que a sua principal motivação não são os leitores, muito embora tenha que ser feito algum esforço para esquecê-los. Do livro que escreve importa mesmo é que possa ser, não sabe como, mas ser. Sobre o quê então, diz: “Eu sou esporadicamente. O resto são palavras vazias, elas também esporádicas.” (p. 87) O fato de não ser com frequência e até mesmo de que suas palavras vazias também não aconteçam com frequência lembra o fato de que para o Autor, por mais que se afirme como “um rigoroso pleno de palavras”, às vezes sente que “ainda não está escrevendo”. Para ele há um verdadeiro escrever, que nem sempre é atingido. Esse escrever aconteceria também esporadicamente? O significante “tentar” inúmeras vezes repetido articula-se com o dito anteriormente, isto é, suas palavras seriam “Tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre – mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim.” (p. 87) Ressalta-se ainda o fato de ser tomado pelo que escreve, quando suas palavras estão além dele mesmo.

Segundo o personagem: “Uma palavra é mentira de outra.” (p. 88) O que diz da característica das palavras de trabalharem em conjunto, uma em contraste com a outra, em prol do sentido. Com isto, uma palavra pode mentir a outra, negar a outra até que se forme uma verdade:

Para começo de conversa, afianço que só se vive, vida mesmo, quando se aprende que até a mentira é verdade. Recuso-me a dar provas. Mas se alguém insistir muito em “porquês”, digo: a mentira

nasce em quem a cria e passa a fazer existirem novas mentiras de verdades. (p. 87 e 88)

Pensando com o Autor que viver e escrever estão o tempo inteiro ligados, e segundo a ideia de um verdadeiro escrever, “vida mesmo” seria permitir-se entrar, fazer parte, daquilo o que se cria ou inventa. O que se cria passa a existir e com tanto rigor que o aceitamos como nosso verdadeiro, embora desconhecido? Nas palavras do Autor, “Quero exigentemente que acreditem em mim. Quero que acreditem em mim até quando minto.” (p. 88)

Ao fim deste segundo capítulo do livro, o Autor manifesta em mais um fragmento seu desejo de escrita: “Eu queria um modo de escrever delicadíssimo, esquizóide, esquivo verdadeiro que me revelasse a mim mesmo a face sem rugas da eternidade. Obcecado pelo desejo de ser feliz eu perdi minha vida.” (p. 89) Mais uma vez o modo “verdadeiro” de escrever aparece e com ele o objetivo de conhecer o que é para sempre? Guiar-se por outro critério que não o de seguir esse verdadeiro, vestido tantas vezes de mentiras, é correr o risco de não viver, de perder a própria vida.

Nos últimos instantes do capítulo o Autor retoma: “Só me interessa escrever quando eu me surpreendo com o que escrevo. Eu prescindo da realidade porque posso ter tudo através do pensamento.” (p. 90) Como assinalado anteriormente, são as várias camadas do pensamento, das mais superficiais às mais profundas, a fonte da escrita de ambos os personagens. Não é por intermédio do mundo concreto que aprendem o seu ofício, já que a efetiva maneira de terem o mundo é a partir de si mesmo, improvisando até a criação de algo novo capaz de causar-lhes espantos.

2.3 Segundo capítulo: COMO TORNAR TUDO UM SONHO ACORDADO?

Neste capítulo que começa com a pergunta sobre como permanecer numa realidade extra-cotidiana – ou a própria invenção da escrita - o Autor é categórico ao falar sobre o material que se veicula em outros tipos de diários: “Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério.” (p. 95) Em seu diário interessa não a seqüência dos acontecimentos em si, estes inclusive o distanciam do seu desejo de se aproximar das coisas e daquilo o que não apreende delas, o seu desconhecido misterioso.

Não poderia deter-se no acontecimento em si, quando em verdade: “É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas.” (p. 95) Que não pense nem no leitor, nem em si, restando sozinho de si mesmo é mais um índice de que para escrever ele se esvazia daquela “carga de ser uma pessoa” e transforma-se mais plenamente no próprio sopro ou improvisado de uma vida que simplesmente acontece, surpreendendo-o.

É Ângela quem desvela um pouco mais deste aspecto, acrescentando: “Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada haver com o resto de mim.”(p. 95)

Ao que complementa,

Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das palavras ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? (p. 95)

Lemos aqui a permanência da declaração de que se irá escrever, no futuro já do *agora*, de determinada maneira. É desejável para ela ultrapassar o limite de sentido das palavras. E ela só o faz por que pode ainda assim usufruir delas, já que o impacto que causam não está sempre em serem apreensíveis pelo leitor e pelo próprio escritor, mas em despertar e mexer “no perigo do que está oculto”, iluminando tanto que chega a ofuscar, onde talvez se encontre o excesso desse dizer mais livre. Essa

grande liberdade de escrever, porém, é traduzida como um impulso que a prende, “desejo errado”.

Uma palavra solta das outras, que chama tanto para si - em sua face significativa - causa a sensação de infinitude tão grande que não é mais no sentido que articula em contraste com as outras que reside o seu efeito. Que ela transporte “tudo” causa um efeito novo, sua luz própria escondendo a luz das outras. Entretanto, as próximas palavras também têm seu impacto como que único.

Mas como seria escrever palavras em si mesmas tão impactantes? Ângela responde: “Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu.” (p.95) O que nos faz pensar na retirada das entrelinhas do texto, já que se os enunciados saíssem sem se intercalar com aquele que escreve o sentido que advém dessa relação desapareceria.

Para o seu Autor, “A palavra é o dejetivo do pensamento. Cintila.” (p. 95) O pensamento é armazenado na palavra enquanto resto de si, porquanto esta é apenas um registro, um ponto cintilante, mera luz do que foi o pensar?

Como resultado deste escrever pensamento e sentimento com palavras, o personagem diz ainda que: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.” (p. 96) O que sai do corpo, em forma de resto ou ferida e o que se divide se debatendo até que encontre um meio de saída. É do mais interior profundo que provém a matéria articulada em escrita.

Como pedindo por algum alívio, Ângela diz: “Oh não quero mais me expressar por palavras: quero por “beijo-te”.” (p. 96). Perguntamo-nos que alternativa será esta? Uma forma de expressão que prescindia de palavras e na qual permanença apenas o eu e o outro.

Ângela segue narrando sua insuficiência sentida: “Tenho vontade de escrever e não consigo. Tenho vontade de escrever uma história chamada: “Um pé”. E outra chamada “Áspera que És”. (p. 96) As histórias surgem-lhe, assim, não pela trama, pelos fatos que ordenaria, mas pelos nomes que levariam, “se conseguisse escrever”. E quando ela se pergunta: “O que escrevo está sem entrelinha? Se assim for, estou perdida.” (p. 96), nos faz lembrar daquelas palavras “tão agarradas umas nas outras”, que

poderiam sufocar o sentido das entrelinhas. Se perde esse intervalo entre significantes opostos, perde-se o que não se escreveu e que, no entanto, era o mais precioso a se transmitir. Já o enunciado: “O romance que eu queria escrever seria “É como Tentar Lembrar-se. E não Conseguir.” (p. 96), remete àquela ideia de que a personagem escreve como se estivesse dormindo e sonhando. Em meio ao sono profundo, acorda-se e fica-se apenas com a certeza de que se sonhou e então, tentar-se lembrar do sonho e não se conseguir é como um vislumbre que advém dessa certeza.

O Autor então declara sobre a criação:

O que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida. (p. 97)

O que se ressalta nesse trecho é a ideia de que o Autor escreve tanto para animar as coisas como a si próprio. A finalidade da escrita, portanto, é a de salvação por meio da vida que a palavra faz nascer. Mas por perder-se na própria vida é que, para ele, não a teria criado o bastante? Pois fica clara a insatisfação presente. Assim como um escrever verdadeiro, existe um “verdadeiro escritor” que dê conta da tarefa.

Ângela surge, então, com uma sensação ainda inédita no livro: “Eu tenho tanta vergonha de escrever. Ainda bem que não publico.” (p. 97) Ela como a parte obscura dos personagens, escreve sem se expor ao público. Entretanto, a vergonha vem mesmo sem a publicação: escrever já é aparecer. Ela continua: “Quando a gente fala com Deus não deve usar palavras. O único modo de contato é o de uma atitude muda e viva, como o ponteiro de uma inconsciente e sábia bússola.” (p. 97)

Em certa consonância, está o Autor a dizer: “Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo.” (p.97) O desejo de escrita em ambos talvez seja guiar-se por aquele ponteiro e não pelo efeito de ser identificado e categorizado num papel ou profissão. A direção dos caminhos não deve vir de uma determinação consciente e alheia:

Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. Recebi uma vez uma carta anônima que me oferecia espiritualmente um recital de música contanto que eu continuasse a escrever. Resultado: parei completamente. Só quem manda em mim – eu é que sei. (p. 97)

A referência a Deus volta: “Eu não escrevo encrencado. É liso como mar manso com ondas que espraíam alvas e frígidas: agnus-dei.” (p. 97) “Cordeiro de Deus” vem expressar uma faceta suave de um texto que até então foi descrito como sendo resultado mais de violências.

E é o Autor quem fecha o capítulo:

Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera medíocres. Queria era escrever um romance mas isso é impossível por que não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da “realidade” dos outros, mas isso seria se abastardar. Não sabe o que fazer. (p. 98)

Contando que a produção de sua personagem está à margem da literatura clássica, ele finaliza o capítulo com alguns fatos. O leitor não é uma referência para Ângela, que, por não ficar satisfeita com seu trabalho concordaria com a classificação dada pelo seu Autor. Definitivamente, ela não compartilha a “realidade” dos outros. Assim sendo é que atenta-se para lembrar de tornar um sonho acordado um romance.

2.4 Terceiro capítulo: LIVRO DE ÂNGELA

“Pensar é tão imaterial que nem palavras tem”

“Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela agüente o compromisso.” (p. 101), afirma o Autor de dentro do livro da personagem. Ele nunca deixará de comparecer nos intervalos de suas pequenas narrativas, de modo que o diálogo entre criador e criatura permanece no último capítulo de “Um sopro de vida (pulsações)”.

Ainda que, continuando, o Autor declare: “Suas observações em vez de serem construídas em livro saem descompromissadamente de seu modo de falar. Como ela gosta de escrever, eu quase não escrevo sobre ela, deixo ela mesma falar.” (p. 101) Ele aponta, logo de início, uma falha na construção dessa narrativa enquanto unidade, enquanto livro. O que muito tem a ver com “escrever por acaso”, ou, mesmo, com a fala de que a personagem autora não tem compromisso com nada, “nem com a vida”. Ângela fala. E à sua maneira:

Eu gostaria na verdade de descrever naturezas-mortas. Por exemplo, as três garrafas altas e bojudas na mesa de mármore: salientes as garrafas como se elas estivessem sozinhas em casa. Nada do que vejo me pertence na sua essência. E o único uso que faço delas é olhar. (p. 101)

Nesse trecho, Ângela expõe um pouco daquilo o que a interessa narrar. Mas se o único uso que faz dos objetos acontece por meio do olhar, o que estará fazendo ao tentar escrever cenas como a de uma “natureza-morta”? Natureza esta também atribuída aos objetos inanimados, que ganham sensações e qualidades humanas.

Porém, o Autor pontuando como já sabido, repete mais uma vez a ideia de que sua personagem não dará conta da tarefa: “Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro.” (p. 102) Ele busca a cumplicidade do leitor diante de tal fragilidade, justificando que: “Ela é inconstante. Só consegue anotar frases soltas. Só há um ponto em que ela, se fosse mesmo realizadora de vocação, teria continuidade: é seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas.” (p. 102)

Precisando mais o seu objetivo e confirmando seu Autor, a personagem anota: “Amanhã começo o meu romance das coisas.” (p. 102)

O Autor é então ainda mais enfático: “Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir.” (p. 102) Do ponto de vista de seu criador, a personagem não poderá começar algo ao qual não saberá dar continuidade até o fim. Aquilo o que porventura escrever não completará um início, um meio e um fim. Pois para o Autor, falta-lhe uma articulação que muito exige daquele que escreve:

Ela nunca será escritora. Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. E ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro: a pobreza da alma, e esgotamento das fontes de energia. Será que há quem diga que escrever é trabalho de preguiçoso? (p. 102)

Assim, uma *notação* das coisas que não fosse irresponsável deveria, para ele, implicar-se em aspectos da vida que tornam o escritor exaurido, chegando a esvaziá-lo. Escrevendo à toa ela como que nunca se esgota, pois sempre há o que pode ser usado pelo olhar e pela observação? É como se Ângela só escrevesse por gozo, enquanto o Autor tivesse um compromisso diferente com o próprio ato e em torno da sua própria concepção da obra.

Faz ele questão de apresentar o nome do projeto da personagem: “O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai se chamar de “História das Coisas”. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente).” (p. 102) Considerando, portanto, que o sonho e o oculto estão presentes em suas falas esparsas. Em seguida, conta: “Observo-a escrevendo sobre objetos. É um livre-estudo no qual não tomo parte. Enquanto para Ângela as coisas são pessoais para mim o estudo da coisa é abstrato demais.” (p. 102) Aqui o Autor identifica aquilo com o que, no livro de Ângela, ele talvez não dialogue. Ângela projeta-se nas coisas, enquanto para ele estas estão mais distantes.

Ao que a personagem parece confirmar: “Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne...” (p. 102) Por sua vez, declara o Autor: “...enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol. Eu sou o Dia. Só uma coisa me liga a Ângela: somos o gênero humano. (p. 103) A imagem de um osso seco faz pensar numa palavra em que retirando-lhe “a carne” e os excessos, restasse só a estrutura sob a

luz. Este seria o ideal do Autor, desnudar a palavra dela mesma. Já Ângela busca o estraçalhar de sentidos das palavras, dos conteúdos que veicula e com todos os seus excessos expostos. Para tanto, faz-se necessário olhar cada momento de sentido em seu justo tempo e talvez não reuni-los imantando-os em algo para o que não vieram.

E, comparando, a dimensão da escrita em Ângela com aquilo o que move as pessoas, de modo geral, a escrever, o Autor enuncia:

Todo mundo que aprendeu a ler e escrever tem uma certa vontade de escrever. É legítimo: todo o ser tem algo a dizer. Mas é preciso mais que a vontade de escrever. Ângela diz, como milhares de pessoas dizem (e com razão): “minha vida é um verdadeiro romance, se eu escrevesse contando ninguém acreditaria.” E é verdade. A vida de cada pessoa é passível de um aprofundamento doloroso e a vida de cada pessoa é “inacreditável.” O que devem fazer essas pessoas? O que Ângela faz: escrever sem nenhum compromisso. Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração. (p. 103)

Então, aproximando os *outros* da sua personagem, ele considera que esta faz aquilo o que aqueles que querem escrever, mas não começam, deviam fazer: simplesmente escrever, escrever já e libertos de uma obrigação. A ideia de escrever para salvar-se reaparece, salvar-se da fatalidade de uma vida inédita e do desejo de destiná-la, de alguma forma - e a escrita é uma dessas formas - ao outro. Como forma de convidá-lo a participar de si.

É Ângela quem diz: “Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo.” (p. 104). Que a coisa seja inconstante mostra a exigência do seu trabalho. E essa coisa é justamente a matéria com a qual se escreve, é a palavra que se apresenta diversa a cada nova físgada. Em sendo assim, tão mutável, o que se pega é o que se pretendia quando se falou ou já se transformou?

Após o que, diz: “E então eu respiro. E então eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo. Porque é óbvio que a coisa está urgentemente pedindo clemência por exagerarmos o seu uso.” (p. 104) Pensando que a *palavra mata a coisa*, no sentido de que ao tentar dizê-la ela sempre escapa, além do fato de que a coisa não precisa estar presente para ser nomeada, esta frase nos remete a ideia de uma tentativa de alforria das coisas em torno dos sentidos, já esgotados, que são a ela atribuídos. Os usos, os olhares dirigidos às coisas têm se dado sempre de forma excessiva. Como se dados de antemão. É de uma urgência de renovação que falaria a personagem?

A essa altura, o Autor continua a apresentando, como se a usasse pouco a pouco, trazendo sempre um novo elemento, apesar de que: “Ângela não tem senão uma parca trama de vida. E não exige que qualquer coisa de inusitado lhe aconteça. Mas quero a coisa intangível: o seu jeito de abrir caminho.” (p. 105)

Dizendo um pouco mais sobre esse intangível, afirma ele que:

Ângela quando escreve na verdade escreve sobre sua própria aura: isso agora de repente notei. É inútil fixá-la porque é impossível vê-la. Só se consegue chegar à orla de sua aura. Apesar de ter corpo Ângela é intangível – tais as mutações umidamente brilhantes de sua personalidade. (p. 106)

Aqui, a “aura” é tratada na mesma dimensão da coisa e da palavra em si. O corpo que dá vida a essa “aura” não é senão um espaço de registro no qual acontecem as transformações vividas por aquela. Tal é a palavra, revestida de significado/significante, a marca de um símbolo com o objetivo de representar algo que essencialmente não se fixa em nenhum dos lados, nem da *letra* propriamente, muito menos de um sentido preciso. Nesse sentido, só se consegue chegar à orla da “palavra secreta”?

Provocativo, o Autor pergunta: “Por que é que ela não escreve sobre “como saber se o mosquito é macho ou fêmea”? (p. 107) Escrever sobre tal tema elevaria a sua escrita a uma função de utilidade, mesmo científica, o que em nada tem a ver com a sua vocação.

E de maneira muito bonita, o Autor também se questiona: “Que seria de mim se não fosse Ângela? a mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra.” (p. 110) O que reafirma a nossa hipótese da personagem ter um papel de potencialização do simbólico para seu criador, muito embora sofra os constantes ataques do mesmo sobre a sua pouca capacidade de realização de uma unidade literária.

Ângela vem então exemplificar sua relação com as palavras:

A expressão “jardim molhado” me dá uma alegria suave e um cântico espalhado de mim para mim. Também me umedecem as palavras “poço” e “caramanchão”. Ah pudesse eu descrever a alegria mansa que me provocam, só então eu seria uma escritora. Ficaria tonta de prazer. (p. 112)

A personagem assimila as palavras para além do que elas têm de sonoro, em sua qualidade fonética, relacionando este aspecto com o próprio sentido que veiculam. A arbitrariedade dessa relação é substituída pelo prazer que causa, descrição que se possível a elevaria àquela posição de “verdadeiro escritor”, pois, sendo capaz dessa sutileza, aí sim seria escritora. Sê-lo, tem mais a ver com a capacidade de traduzir intimamente o efeito de um sentido e não exatamente trabalhar em cima da construção de uma narrativa. As pequenas narrações da personagem pretendem ampliar suas regiões de prazer, inclusive como efeito de gozo e seu investimento nas palavras é prenhe de sensualidade.

Como atesta um dos comentários do Autor: “Ângela não escreve. Ela geme.” (p. 112) Assim, vemos que os comentários negativos do Autor em relação ao ato de escrita de Ângela cumprem uma função em toda a narrativa deste em cima da narrativa que esta faz. Afinal, de inscrevê-la em seu lugar próprio, sendo uma forma de expressar o de que se trata em seu texto. Como a própria gosta de dizer:

Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas. Às vezes solenes em púrpura, às vezes abismais esmeraldas, às vezes leves na mais fina macia seda rendilhada. Queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas: “a lua de madrugada”, “jardins e jardins em sombra”, “doçuras adstringentes do mel”, “cristais que se quebram com musical fragor de desastre”. Ou então usar palavras que me vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua non masioty – aí de nós e você. Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite. (p. 112)

As palavras molhadas se repetem. À sombra, elas acontecem na madrugada. Aquele habitat úmido e escuro encontra aqui mais espaço. Luxuoso como uma forma de dizer de uma luxúria que faz presença nessa escrita originária do desejo mais autêntico, recuperando palavras para a tradução do ser mais estrangeiro. As palavras seriam como luz riscando este ser de uma localização mais obscura.

E, novamente tratando do par palavra/coisa, Ângela afirma: “‘Pegando a palavra’. Pego a palavra e faço dela coisa.” (p. 113) A palavra tratada como coisa no mundo seria da mesma forma intraduzível e inalcançável. Precisa de tradução, da mesma forma que a descrição do prazer que sente ao enunciá-la.

Retomando a metáfora do sonho e acrescentando mais um elemento à noção de “palavra” para a personagem, o Autor diz que:

O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe mesmo é fazer e fazer sem se entender. (p. 115)

A ideia de que a personagem cria mais “uma atmosfera” é interessante na intenção de avançar no entendimento dessa escrita, considerando outro dizer seu:

Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como as estáticas elétricas que interferem e cruzam a música no rádio. Nela simplesmente se grudam as cruzadas elétricas do ar. E se isso acontece é porque ela não sabe escrever, escreve tudo, sem selecionar. (p. 116)

Se o interessante é a modulação de distintas atmosferas, a coerência não se faz aqui relevante. Não se faz necessária a continuidade coerente de um sentido, fazendo um todo completo do que se está a apresentar. Efetivamente por isto, há uma apresentação, que pode mesmo ser descrita como uma atmosfera musical em que os ruídos são considerados. Que não selecione é também uma estratégia deste deixar-se fluir. Mas, sobretudo, vem do fato de que sua busca é o exato testar o limite de sentido das palavras. Se houvesse uma escolha mais consciente do que inconsciente, neste instante, não estaria entregue à tarefa de deixar as palavras protagonizarem, ou em suas palavras, de sê-las propriamente. O Autor continua:

Ângela – se realmente pudesse escrever – noticiaria ideias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro. Pensa que o contato com o leitor só se faz através de raciocínio complicado. (p. 118)

Há aqui duas ideias. A de entregar um material em bruto para o leitor e outra que é o uso de um modo difícil, complexo de ser apreensível pelo outro, tendo em vista que este não participa do mesmo processo de pensamento que acontece a quem transmite a ideia, precisando para tanto ser cativado e convidado. Lembrando com o Autor que pretendia escrever “um livro bem ruim para que os profanos do templo” que quisessem antes de tudo “gostar”, se afastassem, este trecho mostra a total fidelidade que a personagem não abre mão em seu projeto. Neste, torna-se imprescindível não se desfazer da matéria-prima, por isso, bruta mesmo. Apresentando novo elemento, expressa o Autor que: “Para quem escreve, uma ideia sem palavras não é uma ideia. Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de ideias.” (p. 124) Isto é, esta escrita, que pretende transmitir o material bruto, sem artifícios, utiliza-se do que

lhe chega mesmo que sem palavras ao pensamento – que é feito de palavras. Como ele mesmo diz: “O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras.” (p. 125)

O Autor, que como mesmo diz, confunde-se e mistura-se com o modo de sua personagem, fala do efeito das palavras sobre ele próprio:

Eu inventei Deus – e não acredito n’Ele. É como se eu escrevesse um poema sobre o nada e me visse de repente encarando frente a frente o próprio nada. Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro – e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador. (p. 127)

Essa palavra que fala aqui seria inacreditável como a vida de uma pessoa, como Deus? Seu caráter encantatório, quando visto pelo vislumbre, não seria crível?

O Autor consegue, cheio de beleza, resumir o que se passa na escrita de sua personagem:

Essa iluminação de Ângela não consegue se evidenciar em palavras. Assim como a palavra “olfato” tenta exprimir pobremente o que se chama “olfato”. Não há palavras puras de si mesmas. Elas vêm misturadas ao seguinte: “não sei o que se passa comigo”. (p. 139)

Como não dizer que o sangue de que é feito cada livro está aí? Muito embora a personagem afirme: “(...) se tenho algum estilo, este que venha e apareça porque eu não vou em busca dele.” (p. 140) Em verdade, concordamos com esta que não seria recomendado o seu esforço em busca de um molde melhor com medidas específicas, estilísticas, sobre o qual escrever. Ao que chega, neste seu livro inédito, é ao ponto de ir reunindo exatamente o que lhe aparece, quase como lhe aparece: “E do futuro esperaremos conscientes a falta de sentido, uma liberdade no dizer, no sentir Ah...” (p. 141)

Já tendo em muito a assimilado, pontua o Autor: “Enquanto eu viver terei de vez em quando a quase-não-sensação do que não se pode nomear. Entre oculto e quase revelado. É também um desespero faiscante e a dor se confunde com a beleza e se mistura a uma alegria apocalíptica.” (p. 146)

Porém, até o fim, os personagens se intercalam e Ângela chega a dizer: “Eu quero simplesmente isto: o impossível. Ver Deus. Ouço o barulho do vento nas folhas e respondo: sim!” (p. 147)

O Autor também está às voltas com o impossível:

Coisas difíceis de serem plenamente vividas pois onde está o centro único da polpa da fruta para eu morder? Disparar em fim a seta. Mas se eu não atingir o exato alvo perecerei. É por medo disso que não ousa. Minha questão é de vida ou morte. Morrer por causa de uma palavra? Se essa palavra for cheia de si mesma e fonte de sonho – então vale a pena morrer por causa dela. Mas tudo o que faço é por medo dela. É por medo que estou dividido por uma mulher, a inventada por mim. (p. 149)

Aquele medo marcado no início do livro reaparece. O Autor declara que se a sua escrita é como é, é por relação com esse temor da palavra “proibida” ou “secreta”, pois impossível de ser pronunciada.

Se bem que, no sentido em que Ângela escreve: “Eu que sinto antes de sentir. A harmonia é pressentir a próxima frase, o próximo som, a próxima visão.” (p. 149) esse medo parece não ter muita vez.

E, detendo-se mais sobre a morte, o Autor faz uma aproximação entre esta e o “impossível”:

A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda. Ou então ela talvez tenha linguagem possível de eu entender? Parece-me às vezes que a morte não é um fato é uma sensação que já devia estar comigo. Mas eu ainda não a alcancei. (p. 150)

E em um dos seus últimos recados ao leitor, ressalta a personagem escritora:

Não pense que escrevo aqui o meu mais íntimo segredo pois há segredos que eu não conto nem a mim mesma. E não é só o último segredo que não revelo: há muitos segredinhos primários que eu deixo que se mantenham em enigma. Entrego-me ao doce convívio da eternidade. Mas esta eu não sei se mereço. (p. 155)

O “último segredo” sendo aquele vinculado ao impossível, à palavra que se deve manter sigilosamente.

Então é o Autor quem sintetiza a busca permanente presente em ambos:

A incomunicabilidade de si para si mesmo é o grande vórtice do nada. Se eu não acho um modo de falar a mim mesmo a palavra me sufoca a garganta atravessando-a como uma pedra não deglutida. Eu quero ter acesso a mim mesmo na hora em que eu quiser como quem abre as portas e entra. Não quero ser vítima do acaso libertador. Quero eu mesmo ter a chave do mundo e transpô-lo como quem se transpõe da vida para a morte e da morte para a vida. (p. 157)

Por fim, uma fala de Ângela e outra de seu Autor parecem responder temporariamente a quase tudo o que foi levantado, como quando a personagem afirma: “Obra? Não, eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida.” (p. 157) E o Autor abre uma vez mais, rebrilhando sobre o mais próprio dessa escrita: “Eu ainda não me atingi. Os frangalhos de Ângela a fazem atingir-se?” (p. 157)

Capítulo 3. Lacan, a escrita e o real

3.1 A palavra esquecida traz *O inconsciente como uma linguagem*

O principal e mais divulgado enunciado de J. Lacan a respeito da descoberta do inconsciente freudiano é certamente aquele que diz *O inconsciente é estruturado como uma linguagem*. Insatisfeito com a direção que tomara os psicanalistas pós-freudianos ao transformarem a psicanálise numa “*psicologia do ego*” que visaria o fortalecimento do indivíduo, propõe, junto aos seus alunos, um retorno ao texto freudiano, a uma leitura ao pé da letra de textos originais como “*A interpretação dos sonhos*”(1900), “*A psicopatologia da vida cotidiana*”(1901) e “*Os chistes e sua relação com o inconsciente*”(1905), eleitos como mais fundamentais em se tratando do inconsciente. Ao alinhar, na década de 50, inconsciente e linguagem, numa mesma sentença, Lacan pode restaurar a Psicanálise como campo da palavra. Esta que, segundo ele, fora afastada e esquecida do círculo psicanalítico de então.

Nesse retorno à Freud, porém, Lacan não se restringe, aliando à sua compreensão da psicanálise disciplinas e pensamentos que foram sendo desenvolvidos ao longo da história. A antropologia estrutural, a lingüística – ainda incipiente quando vivera Freud – e a filosofia são alguns dos destaques importantes de campos externos à psicanálise que assumirão parte importante do percurso de Lacan rumo às novas articulações conceituais.

Estas matérias, entretanto, não permanecerão imaculadas ao serem inseridas no contexto da psicanálise. Como comenta a psicanalista Ana Maria Netto Machado (1998) em seu livro “*Presença e Implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*”, termos como *linguagem*, *palavra* e *discurso*, referentes à Lingüística, ao adentrarem a lógica da psicanálise se transformam, ao mesmo tempo em que a contaminam na produção de ambiguidades.

Machado (1998) enfatiza a presença do elemento taxiemático “como” no famoso enunciado de Lacan. Para ela, este elemento carregará uma “marca enigmática”, já que Lacan não a explica. A obra lacaniana, sabemos, está sempre susceptível a achados enigmáticos. Neste caso, o próprio, no seminário 20, *Mais ainda* (1975) chamará a atenção desse “como” em contraposição a dizer que o inconsciente é estruturado pela linguagem (Lacan, 2008, p. 46-7). O inconsciente não é, assim,

idêntico à linguagem, e este “como” aparece como uma barragem distintiva entre os dois termos (Machado, 1998, 115).

Entretanto, algumas das ambigüidades provocadas pelos seus empréstimos teóricos, Lacan se esforçará para desfazer em sua busca pela precisão conceitual, como se percebe em sua necessidade de separar a linguagem como objeto de estudo da Linguística da linguagem quando circunscrita ao funcionamento do inconsciente. (Machado, 1998, p. 117). São modos de trabalhar distintos, com finalidades diversas, embora um cruzamento entre os dois campos tenha sido útil para a elaboração lacaniana.

Sobre tal diferenciação é interessante ver o trabalho do lingüista Michel Arrivé (1986) em *Lingüística e Psicanálise*, no qual o autor estabelece pontos de convergência e de divergência entre o ensino de Saussure e o ensino de Lacan. Ele afirmará que: “a linguagem como a qual está estruturado o inconsciente não se confunde com a linguagem tal como a concebem os lingüistas.” (Arrivé, 1986, p. 96) Consequentemente, não podem ser confundidos o “*significante saussuriano*” e o “*significante lacaniano*”:

Em Saussure, há, fundamentalmente, uma teoria do signo; a teoria do significante integra-se nessa teoria do signo: sem signo, não há significante (nem significado). Em Lacan, as coisas são bem diferentes. Até que há, marginalmente, uma teoria do signo. Mas ela não se articula com a teoria do significante: significante (e significado) de um lado, signo de outro estão disjuntos. A ponto de ser possível, na terminologia lacaniana, dizer que o significante é um signo (Seminário III, 1981, pp. 187 – 188), o que, em dialeto saussuriano, fica excluído. (Arrivé, 1986, p. 99)

Em verdade, diferentemente de Saussure, Lacan estabelece o significante como tendo primazia em relação ao significado. Ele altera a formação do algoritmo do signo lingüístico saussuriano (significado/significante) ao inverter as suas posições: S/s (significante/significado). A separação entre os dois elementos apresenta-se, assim, como uma resistência à significação. Além disso, é desfeita a unidade do signo lingüístico ao retirar o círculo que contorna o algoritmo e as flechas que indicam a indissociabilidade entre significante e significado. (Coutinho, 2000)

A principal diferença entre as duas teorias está na inclusão do sujeito do lado da Psicanálise e da exclusão do mesmo do lado da Linguística. Para Lacan, *o significante é o que representa um sujeito para outro significante*, podendo assim, o sujeito ser reconhecido no intervalo entre as palavras, nas pausas ou nos tropeços da fala,

podendo ser resgatado pela atenção à enunciação – isto é, ao dizer do *sujeito do significante* (ou do inconsciente) – e não apenas ao que foi enunciado, ao “reduto” do seu dito.

Tal distinção entre as teorias se faz importante para poder separar o que é específico do campo da Psicanálise e do que é a linguagem em seu contexto. Dissemos que Lacan pretendeu trazer de volta à cena a psicanálise como uma técnica da palavra. Tal qual ele mesmo nos diz em *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise* (1953), texto que integra os seus *Escritos* (1966):

Para liberar a fala do sujeito, nós o introduzimos na linguagem de seu desejo, isto é, na “linguagem primeira” em que, para além do que ele nos diz de si, ele já nos fala à sua revelia, e prontamente o introduzimos nos símbolos do sintoma. (Lacan, 1998, p. 294)

Temos assim, que, no trabalho analítico faz-se necessário deixar fluir a fala do sujeito, que, em si mesma, contém um “*para além*”, algo que ele “*já falou*” ao falar e sem saber que o fez, tantas vezes sem nem querer saber. É a partir dessa fala do sujeito que uma passagem pode ser feita, de uma linguagem ou discurso que será por Lacan denominada de “*discurso do erro*” para uma outra, “*do desejo*”, “*primeira*”, “*discurso da revelação*”, ou ainda, “*discurso do inconsciente*”, permitindo-lhe aberturas em torno de seus sintomas, podemos dizer assim. Sobre esta passagem de um discurso a outro discorreremos mais abaixo, após no determos algum tempo sobre a questão da palavra.

3.2 A palavra enunciada: uma primeira miragem

Encontra-se em *A função criativa da palavra*, no capítulo XIX do Seminário 1, *Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954) de Lacan, uma reflexão acerca da palavra no âmbito da psicanálise que nos parece essencial para começar a abordar a questão da escrita literária tomando-a em relação ao pensamento lacaniano, mais especificamente flexionando-a com o registro do Real, referente ao irrepresentável, àquilo que escapa à linguagem.

Machado (1998) ao comentar sobre o Seminário 1 enumera as múltiplas formas por meio das quais Lacan fala da palavra ao longo dos seminários:

(...) palavra verídica, palavra que é revelação, palavra vazia, palavra plena, função da palavra, palavra verdadeira, palavra autêntica, ato

de palavra, plano simbólico da palavra, estado da palavra, modo da palavra, emissão da palavra, palavra que faz ato, sem contar com as referências indiretas, relativas também à palavra, como diálogo, imagens verbais, discursos justapostos, discurso comum, discurso histórico, formas verbais, amarras da conversa, etc... (Machado, 1998, p. 120)

Ressalta-se desse capítulo do Seminário 1, primeiro, a afirmação: “a significação não reenvia nunca senão a ela mesma, isto é, a uma outra significação.” (Lacan, 1986, p. 308), na qual Lacan aponta o caráter de rede da significação, de múltiplas significações que encontram-se interligadas, como que uma levando sempre à outra. Nesse sentido afirmará que “A significação é dada pela soma dos seus empregos” (Lacan, 1986, p. 309) e o método correto de procurar pela significação de uma palavra é “estabelecer o catálogo dos seus empregos.” (Lacan, 1986, p. 308). Fazendo-se, assim, necessário perguntar sobre o uso da mesma no sistema de significação, já que a palavra não comportaria “um sentido último” em si mesma quando livre de outras.

No capítulo XX do mesmo Seminário, Lacan acrescenta:

Ao falarmos do significado, pensamos na coisa, quando se trata da significação. Não obstante, cada vez que falamos, dizemos a coisa, o significável, através do significado. Há aí um logro, porque é claro que a linguagem não é feita para designar as coisas. Mas esse logro é estrutural na linguagem humana e, num certo sentido, é nele que está fundada a verificação de toda verdade. (Lacan, 1986, p. 322)

A impossibilidade de “manejar a linguagem referindo termo a termo o signo à coisa.” (Lacan, 1986, p. 327) parece ser o que introduz a palavra na dimensão da verdade. Teríamos um outro mundo caso fosse possível etiquetar cada objeto com uma significação estática. Desapareceria a confusão própria da linguagem? Mas é um mundo impensável pelo ser humano que, desde o nascimento, recebe como tradução de seu universo, o conjunto de significantes do Outro, representado por aqueles que exercem as funções materna e paterna. É, assim, em relação, sendo introduzido na cultura, que a criança humana se torna capaz de adquirir linguagem e ascender a uma posição de sujeito desejante e jamais de maneira mecânica conhecendo as listas dos nomes das coisas.

Quanto à metáfora, Lacan declara que “toda espécie de emprego, em certo sentido, é sempre metafórica” (Lacan, 1986, p. 309) Portanto, não seria necessário, para pensar a análise, distinguir o que seria referente à metáfora na invocação simbólica. Toda significação, em si, já consistiria na substituição de uma outra significação. É o sujeito

que comparece nesta relação, já que, em verdade, a relação dita metafórica está intimamente relacionada àquele que enuncia, tendo a ver com a sua captação na ordem simbólica: a emergência da relação metafórica,

(...) implica tudo que se pode ligar aí em seguida, e que eu não acreditava ter dito. Pelo simples fato de que formulei essa relação, sou eu, meu ser, minha confissão, minha invocação que entra no domínio do símbolo. (Lacan, 1986, p. 309)

Assim, à lista de Machado (1998) podemos acrescentar mais uma maneira indireta que Lacan usa para falar da palavra: a *invocação simbólica*. A qual contém também a referência àquele que enuncia, ou seja, ao sujeito que invoca. A importância de considerá-lo pode-se ler na frase: “O surgimento do símbolo *cria* literalmente uma ordem de ser nova nas relações entre os homens.” (Lacan, 1986, p. 309) e na qual a função criadora da palavra se torna explícita. Do mesmo modo, podemos citar uma passagem do texto lacaniano, “*Função e campo da fala e da Linguagem...*”: “(...) é o mundo das palavras que cria o mundo das coisas (...) dando um ser concreto à essência delas.” (Lacan, 1998, p. 277 e 278)

Ainda no Seminário 1, Lacan afirma:

A palavra institui-se como tal na estrutura do mundo semântico que é o da linguagem. A palavra não tem nunca um único sentido, o termo, um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado – se não é que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito. (Lacan, 1986, p. 314)

Esse trecho resume bem a complexidade do que é a palavra para a Psicanálise. Portadora de ambiguidade e de muitos sentidos, não existe uma via única ou fixa de sentido entre o que se diz e o que se pretende dizer ou declarar com a palavra. Há sempre um além dela. É como se a palavra conservasse em si muitas páginas, que contasse versões diferentes dela mesma, a cada abertura. A “coisa mesma” que ela cria, portanto, poderia ser única e definitiva quando estes cadernos de sentidos não se esgotam? Em verdade, se “o conceito é o tempo da coisa” (Lacan, 1986, p. 314), trata-se de um dizer sempre em transformação.

E avançando um pouco mais, Lacan diz:

Vocês devem compreender que o mais-além ao qual somos reenviados é sempre uma outra palavra, mais profunda. Quanto ao limite inefável da palavra, resulta de que a palavra cria a ressonância de todos os seus sentidos. Afinal de contas, é ao ato mesmo da palavra enquanto tal que somos reenviados. É o valor desse ato atual que faz a palavra vazia ou plena. (Lacan, 1986, p. 316)

Aqui se reafirma o caráter “sem saída” da ordem simbólica, com o que mais anteriormente Lacan é enfático junto aos seus alunos: “Verão que não hão de sair nunca do mundo do símbolo” (Lacan, 1986, p. 309) desafiando-os a buscarem uma “fórmula mais simples, mais orgânica”, se assim quiserem, para uma metáfora.

Assim, esse “mais-além” da palavra não é senão uma outra palavra, uma nova página, outra versão. Mais profunda, por que além do que se apresenta. A função criativa da palavra também se destaca aqui. A palavra como criadora de sentidos e de seus efeitos, os quais fazem retorno a outros sentidos, apresentando novos efeitos. Estes podem estar do lado do discurso do erro ou do discurso da revelação, passagem que reside na finalidade de uma análise.

Lacan irá situar a ordem da palavra em relação tanto ao *se fazer crer*, quando diz: “uma palavra não é uma palavra a não ser na medida em que alguém acredita nela.” (Lacan, 1986, p. 311), quanto com relação ao *se fazer reconhecer*:

A palavra é essencialmente o meio de ser reconhecido. Ela está aí antes de qualquer coisa que haja atrás. E, por isso, é ambivalente e absolutamente insondável. O que ela diz, será que é verdade? Será que não é verdade? É uma miragem. É essa primeira miragem que lhes assegura que estão no domínio da palavra. (Lacan, 1986, p. 311)

Assim, havendo uma inadequação entre a significação e a coisa que ela significa, o sujeito que enuncia e a sua fala prevalecem sempre na ambiguidade, no duplo sentido.

3.3 A revelação que vem de uma equivocação fecunda

No capítulo XX, ainda do Seminário 1, Lacan trabalha junto ao Revmo. Beirnaert sobre um texto de Santo Agostinho presente na primeira parte do *De magistro*. Trata-se do texto *De Locutionis signification* ou *Da significação da palavra*, no qual se dá um longo diálogo entre ele e o seu filho Adeodato. A discussão entre os dois gira em torno da significação da palavra e da questão da verdade. Santo Agostinho, séculos antes dos

lingüistas, já se detinha nos complexos problemas da linguagem e da palavra. (Lacan, 1986, p. 323)

Ao que nos pareceu, a definição geral que se pode extrair desse diálogo é a de que a função da fala e da linguagem está em ensinar e aprender. Uma maneira de ensinar, segundo Santo Agostinho, seria através da rememoração ou da relembração. Assim, quando se fala pode-se “fazer lembrar”, seja para o próprio sujeito, seja para os outros. A finalidade de comunicação da linguagem parece estar contemplada por meio do ensino ou de fazer retornar à memória algo que já se soube. Assim como a imprescindibilidade da relação intersubjetiva para que a linguagem aconteça – seja a relação do sujeito com ele mesmo, seja com os outros. Uma aproximação entre o “fazer lembrar” e o “fazer crer” do qual fala Lacan anteriormente como função da palavra, se torna possível. Ainda mais quando observamos em relação a que se encontra o rezar para Santo Agostinho:

Nossa reza não tem necessidade de palavras, diz exatamente Agostinho, senão quando é preciso que os outros saibam que rezamos. Com Deus, não tentamos lembrar ou ensinar ao sujeito com o qual se dialoga, mas antes advertir os outros de que estamos rezando. Portanto, não nos exprimimos senão em relação àqueles que podem nos ver nesse diálogo. (Lacan, 1986, p. 326)

A reza, assim, pode habitar uma conversa sem palavras tendo em vista que o outro com o qual se dialoga ao rezarmos faz parte de um outro espaço - o do sagrado - e, nesse sentido, não há o que se ensinar ou se fazer rememorar a esse Outro. Da mesma forma, não sendo necessário fazer Deus crer em nós ao rezarmos, em nosso diálogo com ele não precisa haver esse “meio de reconhecimento”.

Já a segunda parte do diálogo de Santo Agostinho e seu discípulo, cujo título é *Que os signos não servem de nada para aprender*, aborda a relação dos signos às coisas significáveis. Entre a coisa e o signo, Agostinho introduz o conhecimento, a ciência. Ao que parece, neste texto de Agostinho, podemos ler este como mais valoroso que o signo, posto que o mesmo não passa de um veículo para conhecer sobre as coisas, estando subordinado como tal. O signo assim seria como um mero meio para se alcançar o conhecimento, a ciência das coisas. E nesse sentido Santo Agostinho não se assemelharia ao pensamento lacaniano. Inclusive, ele põe em dúvida a necessidade dos signos na função do ensino.

Em todo o diálogo, sustenta-se uma reflexão sobre a possibilidade de haverem coisas que se possam mostrar por si mesmas, sem a necessidade do signo. Por exemplo, a partir da “pura” indicação, do gesto em direção à própria coisa, abrindo mão do signo como veículo para o ensino.

À certa altura, Octave Mannoni, presente no Seminário de Lacan, faz uma observação interessante a esse respeito:

Quero dizer a palavra cadeira. Se a palavra mesma me falta e se eu sacudo uma cadeira para completar a minha frase, não é verdadeiramente a coisa que eu emprego, mas a palavra. Não é possível falar por uma coisa, fala-se sempre por palavras. (Mannoni apud Lacan, 1986, p. 329)

O que quer dizer que não foi por intermédio da coisa, propriamente, que se falou, mas que o gesto, este sim, está incluso também na ordem simbólica, tratando-se, afinal, mais de uma linguagem que simplesmente de uma manifestação motora límpida (Lacan, 1986, p. 331). Afinal, as indicações gestuais têm em si a mesma carga de ambiguidade que a palavra propriamente e podem ser causa de tantos mal entendidos a respeito do que se queria transmitir. Uma vez que o ser humano tenta exprimir algo, parece que não se está mais no campo do definitivo, e sim em um universo de muitos significados.

Ao final do seu comentário, Lacan afirma que Santo Agostinho afasta-se do domínio do lingüista e parece até dar a entender que Santo Agostinho estaria atrás de uma verdade pura, de “uma verdade como tal”, ignorando que é “a palavra que faz a verdade” (Lacan, 1986, p.337), conforme a sua concepção da psicanálise preconiza.

Segundo Lacan, Santo Agostinho atribui uma impotência aos signos, chegando a dizer que nunca se apreende nada com os signos. A verdade viria de fora dos signos que só se definem entre si. Ou sabemos a verdade *a priori* ou não a sabemos (Lacan, 1986, p. 337)

Apesar disso, Lacan também pontuará que Santo Agostinho é capaz de situar “o fundamento da dialética da verdade”, a qual seria central na descoberta analítica:

Em presença das palavras que ouvimos, diz ele, encontramos-nos em situações muito paradoxais – não saber se elas são verdadeiras ou não, aderir ou não à sua verdade, refutá-las ou aceitá-las ou duvidar

delas. Mas é em relação à verdade que se situa a significação de tudo que é emitido. (Lacan, 1986, p. 337)

É assim que, ao considerar a impotência dos signos para ensinar, Santo Agostinho situará a palavra no registro do *erro*, da *equivocação*, da *tapeação*, da *mentira* e da *ambiguidade subjetiva*. Para Lacan, ele chega a introduzir o lapso ao considerar que o sujeito que diz não sabe o que diz e termina por dizer mais ou menos do que queria dizer. (Lacan, 1986, p. 338)

Ou seja, ainda que, ao que nos parece desse texto, Santo Agostinho não pudesse conceber um mundo já estruturado pela linguagem, e reconhecer o *além* do que acaba por desenvolver com sua meditação sobre a palavra, este diálogo com Adeodato traz questões fundamentais quer para a Lingüística quer para a Psicanálise, como a questão da adequação do signo ao que ele significa. Como a palavra se relaciona ao que ela significa? Segundo Lacan, quando Santo Agostinho reflete sobre a questão da verdade, desconhece que:

(...) é com a palavra que ele coloca em causa a palavra, e cria a dimensão da verdade. Toda palavra formulada como tal introduz no mundo o novo da emergência do sentido. Não é que ela se afirme como verdade, mas antes que introduz no real a dimensão da verdade. (Lacan, 1986, p. 341 e 342)

Para Lacan, a linguagem funciona como uma rede sobre a totalidade do real, inscrevendo sobre este o plano do simbólico.

Sendo enganadora, como pontua Santo Agostinho, a palavra se constitui como verdadeira para aquele que escuta. Já para aquele que diz, Lacan considera como para enganar e sustentar a mentira o sujeito apoia-se na verdade. De modo que, no exercício de escondê-la, empreende um aprofundamento mesmo da verdade a qual a mentira responde. É, preciso, pois, realizar um controle da verdade.

Isto para a mentira. Quanto ao erro, Lacan considera-o como a forma habitual da verdade, a maneira como esta se manifesta, tendo em vista que esta última não é nunca integralmente revelada. Assim é que as vias da verdade são por essência vias de erro (Lacan, 1986, p. 343) e o saber absoluto seria definível apenas como ideal. Os diversos discursos do humano não convergem para um só e único discurso, ao contrário, há mais assimetrias, distâncias e divergências entre todos eles.

E, tendo em vista o que foi discorrido acima sobre a característica própria da palavra e a complexa questão de suas relações com a significação que têm todo o interesse para a Psicanálise, não é difícil conceber que “toda emissão de palavra está sempre, até certo ponto, numa necessidade interna de erro.” (Lacan, 1986, p. 344)

Admitir o erro e o desconhecimento no qual está imerso o discurso do sujeito é mesmo parte decisiva e está na essência da descoberta freudiana – atestada nos atos falhos, nos sintomas, nas formações do inconsciente de modo geral. Lacan situa esse discurso justamente entre “o erro e a mentira”, atribuindo-lhe a ordem da “denegação”. O dispositivo analítico, então, ao possibilitar que a fala do sujeito possa fluir, permitiria a irrupção da verdade de dentro desse discurso:

O discurso, desligado de um certo número de suas convenções pela regra dita fundamental, põe-se a jogar mais ou menos livremente em relação ao discurso ordinário, e abre o sujeito a essa equivocação fecunda por onde a palavra verídica encontra o discurso do erro. (Lacan, 1986, p.368)

A equivocação consistiria, dessa forma, num desvio do discurso do sujeito. A partir ou apesar do que ele quer dizer e que aparentemente não sai dentro do “planejado”, sucedem equívocos súbitos, inesperados. O que ensina a Psicanálise desde Freud é que esses pontos da fala do sujeito, aparentemente desviantes de seu propósito racionalizante, tantas vezes na contramão do que vinha expressando, com toda a propensão à falta de sentido, são, em verdade, portas que se entreabrem na sua fala, criadoras de um sentido por onde se revela a verdade do sujeito. Para a finalidade da análise, que seria favorecer ao sujeito o encontro com a verdade sobre o seu desejo, estes atos falhados são mais do que bem vindos, sendo, desde esse ponto de vista, atos bem sucedidos.

É dessa constatação que podemos, então, discernir sobre a espécie de palavra para a qual o analista deve disponibilizar sua escuta:

Essa palavra, ele a diz para nós não somente pelo verbo, mas por todas as suas outras manifestações. Pelo seu corpo mesmo, o sujeito emite uma palavra, que é, como tal, palavra de verdade, uma palavra que ele nem mesmo sabe que emite como significante. É que ele diz sempre mais do que quer dizer, sempre mais do que sabe dizer. (Lacan, 1986, p. 346)

Aqui temos que essa *palavra* transcende o que seria estritamente referente à língua, o que está em consonância com o dito anteriormente a respeito dos gestos enquanto

linguagem. Quanto ao saber, esse discurso do desconhecimento, quando da irrupção da verdade, demonstra, por meio de uma equivocação fecunda, poder transportar um conhecimento o qual o sujeito não sabia deter e, menos ainda, sabia que dizia de si ao dizer. É aí que, na análise, entraria a função do analista:

a palavra verídica que se espera que desvelemos, não pela observação, mas pela interpretação (...) obedece a outras leis que não as do discurso, submetido à condição de se deslocar no erro até o momento em que encontra a contradição. A palavra autêntica tem outros modos, outros meios, que os do discurso corrente. (Lacan, 1986, p. 347)

São, enfim, a esses outros meios e outros modos dessa palavra, que Lacan, em seu Seminário 1, atribui máxima importância para os progressos do pensamento analítico, e que ao ocupar o centro de sua releitura da obra freudiana, convoca os seus alunos, os psicanalistas e demais simpatizantes da psicanálise.

A literatura de Clarice Lispector, do nosso ponto de vista, comungaria com uma palavra que também está à procura de seus próprios meios e modos, em contraste com um discurso mascarado, racionalista e da tapeação.

3.4 A escrita e o sonho

A noção de escrita se apresenta marcadamente na obra de J. Lacan seja em seus *Seminários* seja em seus *Escritos*. Propomo-nos a elucidar alguns recortes destas repetidas referências à escrita e ao *escrito*.

No capítulo *Símbolo e linguagem como estrutura e limite do campo psicanalítico* de seu escrito “*Função e campo da fala e da linguagem...*” (1953), ao remarcar a importância do retorno à obra de Freud no resgate do sentido da experiência analítica, Lacan pontua:

(...) que retomemos a obra de Freud na Traumdeutung, para ali nos lembrarmos que o sonho tem a estrutura de uma frase, ou melhor, atendo-nos à sua letra, de um rébus, isto é, de uma escrita da qual o sonho da criança representaria a ideografia primordial, e que reproduz no adulto o emprego fonético e simbólico, simultaneamente, dos elementos significantes que tanto encontramos nos hieróglifos do antigo Egito quanto nos caracteres cujo uso a China conserva. (Lacan, 1998, p. 268)

Em outro de seus escritos, *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), no capítulo *A letra no inconsciente*, salientará também que:

Na Ciência dos sonhos, trata-se apenas, em todas as páginas, daquilo a que chamamos a letra do discurso, em sua textura, seus empregos e sua imanência na matéria em causa. Pois esse texto abre com sua obra a via régia para o inconsciente. (Lacan, 1998, p. 513)

A aproximação entre sonho e escrita é assim explicitada nos *Escritos*, a partir do testemunho de sua presença na obra freudiana. Para Machado (1998), a análise que Lacan faz do sonho, partindo do texto de Freud, pode identificar “o lugar central ocupado pela escrita na operação do sonho” (Machado, 1998, p. 132) Nesse sentido, o discurso onírico é tratado como “um texto” no qual incidem deslocamentos sintáticos e condensações semânticas. (Lacan, 1998, p.269) Ou seja, segue as leis do significante.

De forma que, o trabalho do sonho, de transformação dos pensamentos inconscientes nos conteúdos do sonho, consiste em que o discurso do inconsciente se apodere dos “elementos esvaziados de sentido (na expressão de Lacan) e destituídos de valor (na expressão de Freud)”, os *Tagesreste* ou formas errantes, “ocas”, que Freud identifica com o alfabeto e Lacan com o material significante. (Machado, 1998, p. 134 e 135) Trata-se do processo de deslocamento do valor atribuído aos elementos oníricos, que corresponde “ao meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura” (Lacan, 1998, p. 515) como se encontra em “*A instância da letra no inconsciente...*”.

Nesse sentido, para Lacan, em Freud trata-se de ler o sonho *ao pé da letra*, tendo em vista a sua forma de rébus. Que quer isso dizer? Seria ater-se ao que chama de sua “estrutura literante” ou fonemática, a mesma por intermédio da qual se articula e se analisa o significante no discurso. (Lacan, 1998, p. 513)

O sonho deve ser lido e as imagens do sonho verificadas como material significante, o que não implica a significação. É precondição da função do sonho “o deslizamento do significado sob o significante, sempre em ação no discurso” (Lacan, 1998, p. 514) Esta se dá, como mencionado acima, por meio dos mecanismos de condensação e de deslocamento.

A condensação seria, assim, a “estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora” (Lacan, 1998, p. 515), função primordial na poesia. Já o deslocamento implica “o transporte da significação que a metonímia demonstra” (Lacan, 1998, p. 515), despistando a censura.

Já sobre a questão da figurabilidade presente no trabalho do sonho, Machado (1998) afirma que:

(...) essas ‘figuras que passeiam nos sonhos’ são falsas figuras, que visam a enganar o sonhador. Elas o seduzem e o levam muito longe da mensagem que elas conduzem. Uma figura é, em princípio, para ser vista; ela representa alguma coisa, como a silhueta do homem representa um homem. Mas as figuras do sonho ou do rébus não se destinam a serem vistas: elas esperam ser lidas. É o fato de serem legíveis que lhes fornece o estatuto de escrita. (Machado, 1998, p. 140)

A figurabilidade ou transformação do pensamento inconsciente em representações e imagens é, nesse sentido, também, parte do trabalho de censura, de mascaramento da verdade inconsciente, que só pode ser revelada pelas cadeias associativas no relato do sonhador, isto é, via simbólico.

É por conta da figurabilidade, que uma condição é imposta, no sonho, ao material significante, a qual Lacan chama de “consideração para com os meios de encenação”. Esta condição constituiria “uma limitação que se exerce no interior do sistema de escrita”, que é o sonho:

Digamos que o sonho se parece com o jogo de salão em que se deve, estando na berlinda, levar os espectadores a adivinharem um enunciado conhecido, ou uma variação dele, unicamente por meio de uma encenação muda. O fato de o sonho dispor da fala não modifica nada, visto que, para o inconsciente, ela é apenas um elemento de encenação como os demais. É justamente quando o jogo e também o sonho esbarrarem na falta de material taxêmico para representar as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese etc., que eles darão provas de ser, um e outro, uma questão de escrita, e não de pantomima. (Lacan, 1998, p. 515)

O que quer dizer que, tanto no jogo quanto no sonho, é a evidência da limitação da escrita neste contexto que atesta a sua presença lógica. É um enunciado que se trata de transmitir, e por isso a forma de um rébus (um jogo de representação de palavras ou frases por meio de desenhos ou sinais).

3.5 O escriba na análise

Além da sua importante aproximação com o sonho, outra referência à escrita encontra-se no capítulo *As ressonâncias da interpretação e do tempo do sujeito na técnica psicanalítica* de “*Função e campo da fala e da linguagem...*”. Ao refletir sobre a função do analista em sua relação com a duração da sessão e as suas conseqüentes “incidências subjetivas”, Lacan afirma sobre a situação da análise que “o analista participa como escriba”, desempenhando “um papel de registro” (Lacan, 1998, p. 314) do tempo em que lhe fala o analisando. Outras definições para o analista, segundo ele, seriam as de:

Testemunha que responde pela sinceridade do sujeito, depositário do processo verbal de seu discurso, referência de sua exatidão, garante de sua integridade, guardião de seu testamento, tabelião de seus codicilos (...) (Lacan, 1998, p. 314)

Neste trecho está implícito o trabalho do analisando. Deste modo, o mesmo também participaria da análise enquanto escriba – no papel de autor dos seus dizeres? O analista seria aquele que guardaria o testamento ou codicilos do analisando, porém, ao mesmo tempo em que exerce uma função específica para que – por meio da regra fundamental – o analisando fale o mais livremente possível.

Para o analisando, o corte da sessão efetuado pela escuta do analista ao seu discurso, produz, sem dúvida, efeitos. “A suspensão da sessão não pode deixar de ser experimentada pelo sujeito como uma pontuação em seu progresso” (Lacan, 1998, p. 314) afirma Lacan, trazendo como reflexão a questão da pontuação na escrita:

(...) na prática dos textos das escrituras simbólicas, quer se trate da Bíblia ou dos textos canônicos chineses: neles, a ausência de pontuação é uma fonte de ambigüidade, a pontuação colocada fixa o sentido, sua mudança o transforma ou o transtorna e, errada, equivale a alterá-lo. (Lacan, 1998, p.315)

Temos, então, que uma lógica da escrita – a necessidade da pontuação com suas marcações, separações entre as frases, espaços vazios, pontos finais – presta auxílio a uma reflexão sobre como procede a disposição da escuta do analista. Atuaria essa lógica como um recurso à fixação de sentido, ao rigor do que o analista acha oportuno – com base na ética psicanalítica que visa conduzir o sujeito ao encontro com o seu desejo - marcar para o analisando em determinada sessão. Desta marcação os efeitos podem ser vários e inéditos.

Encontramos também que, ao dar início ao texto “*A instância da letra no inconsciente...*”, Lacan traça brevemente alguns pontos de diferença entre o escrito e a fala, ao dizer que seu texto “ficará a meio caminho” entre eles. Haveria no escrito uma “prevalência de texto” que possibilitaria uma “concisão” a qual, para Lacan, “não deve deixar ao leitor outra saída senão a entrada nele”. “Que prefiro difícil”, diz ainda.

E ao introduzir *O sentido da letra*, capítulo posterior a essa marcação inicial, Lacan dirá que “Nosso título deixa claro que, para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente.” (Lacan, 1998, p. 498), definindo o conceito de letra como “o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Lacan, 1998, p. 498). O que estaria, mais precisamente, sob o nome de a letra?

Como esta sutil noção de letra está nitidamente ligada à noção de escrita, torna-se necessário, aqui, diferenciá-la do significante. Conforme Milner (1996) em *A obra clara*:

O significante é apenas relação: ele representa para e é aquilo através do que isso representa; a letra mantém, decerto, relações com as outras letras, mas ela não consiste apenas em relações. Sendo apenas relação de diferença, o significante é sem positividade: mas a letra é positiva em sua ordem. A diferença significativa sendo anterior a toda qualidade, o significante é sem qualidades; a letra é qualificada (ela tem uma fisionomia, um suporte sensível, um referente, etc.) o significante não é idêntico a si, não tendo um si a que uma identidade possa liga-lo; mas a letra, no discurso em que se situa, é idêntica a si mesma. (Milner, 1996, p. 104)

Como exemplo, temos o R,S,I, as maiúsculas da tríplice do Real, do Simbólico e do Imaginário, que tornaram-se verdadeiras letras as quais permitem calcular categorias clássicas da experiência como a inibição, o sintoma, a angústia, o gozo...(Milner, 1996, p. 105). Além de consistirem em três elos enlaçados borromeamente (um que se desliga faz com que os outros dois se separem), são absolutamente heterogêneos e idênticos a si mesmos, não se confundindo, portanto. Além de transmitirem aquilo de que são o suporte. Três elos ou letras por ser a ideia de letra o que os vincula e o tornam transmissíveis:

Tudo o que concerne à letra será dito num vocabulário do encontro, da cunhagem, do contato, do entre-dois. Esses vocabulários são múltiplos: a geometria da linha, a topologia, a lógica dos quantificadores puderam sucessivamente servir. Elas serviram

principalmente para articular a doutrina do matema, precisamente na medida em que o matema deriva da letra. (Milner, 1996, p. 105)

Ora, convém à transmissão justamente do que não é preciso, do que é carregado de ambiguidades, de abundâncias, um vocabulário que esteja entre-dois, que alcinhe e favoreça o encontro. Em *Lição sobre Lituraterra*, na qual Lacan discorre sobre a letra, faz ele questão de frisar que a mesma não é primária em relação ao significante, nem tampouco tem primazia em relação a este. Ela é antes um instrumento de simbolização que serve ao discurso, por exemplo, para mostrar o funcionamento da metáfora e da metonímia (isto é, das leis do significante) como efeitos de frase. (Lacan, 2009, p. 110)

Como veremos abaixo, a letra é marca significativa da literatura de James Joyce, autor sobre o qual Lacan dedica um de seus últimos seminários.

3.6 *Leiam Finnegans Wake* - A função da escrita em James Joyce

A discussão em torno da escrita que consta dos *Seminários*, em alguns momentos se torna preponderante, como em *De um discurso que não fosse do semblante* (1971), em uma reflexão sobre a escrita na língua chinesa e na apresentação do capítulo *Lição sobre Lituraterra*, que nos interessa mais diretamente.

Porém, será o seminário *O sinthoma* (1975-1976) que ganhará mais destaque aqui, tendo em vista a fundamental articulação da arte literária de Joyce com o elo do Real, por Lacan, abarcando a sua ideia de que a letra estaria do lado tanto deste como da escrita.

No capítulo IV, *Joyce e o enigma da raposa*, do livro sobre o qual agora nos detemos, é possível verificar que, para Lacan, Joyce seria o escritor da abundância de enigmas. O que seria isto?

Quando lemos o texto de Joyce, e sobretudo seus comentadores, o que impressiona é o número de enigmas que ele contém. Não somente são abundantes, como podemos dizer que Joyce joga com isso, sabendo muito bem que haveria joycianos durante duzentos ou trezentos anos. Os joycianos são pessoas que se ocupam unicamente da resolução de enigmas. No mínimo, isso leva a perguntar por que Joyce os colocou ali. (Lacan, 2007, p. 149)

Enigma (*Ee* – *E* maiúsculo índice e minúsculo) consistiria “numa enunciação da qual não se acha o enunciado” (Lacan, 2007, p. 65), assim como na “arte que chamarei de entrelinhas, para fazer alusão à corda”, ele o diz. (Lacan, 2007, p. 66) Ou ainda, “O enigma consiste na relação do grande *E* com o pequeno *e*. Trata-se de saber porque diabos tal enunciado foi pronunciado. É uma questão de enunciação. E a enunciação é o enigma elevado à potência da escrita.” (Lacan, 2007, p. 150)

É nesse sentido que a escrita de Joyce estaria repleta desse modo de enunciação desencontrada de seus enunciados. Sendo, portanto, um *saber fazer*, um artifício, uma arte que cede suas aberturas *entre linhas, letras e palavras*, fragmentando as frases, justapondo letras e palavras em “um processo exercido no sentido de dar à língua em que ele escreve um outro uso, em todo caso um uso bem distante do comum.” (Lacan, 2007, p. 73). E, afinal, a pergunta que fica: *por que isso?*

Lacan - que não se pretendia teórico da literatura - dirá, em dado momento, a qualidade detectada em si de uma “inexperiência” na língua a qual Joyce escreve, atribuindo-a não propriamente a uma possível ignorância sua na língua inglesa, mas ao próprio da inventividade do escritor com relação a esta, ou seja, o uso desta em Joyce. Pois o artifício joyciano consistiria em desarticular a língua, em recriá-la à sua maneira, subvertendo mesmo o código comum a todos, e, portanto, todos seriam como que forasteiros em suas terras. Seria assim preciso uma certa experiência - aliada a um pleno domínio do inglês – uma intensa prática de convívio com esse texto para que um leitor não fique diante dele tão desconcertado? Mas é que talvez a arte de Joyce consista em pôr em ação definitivamente o desconcerto diante da linguagem que nos antecede e ultrapassa a todos, como bem viu Lacan. Tanto é que Borges (2010) em comentário sobre a leitura que o mesmo faz de Joyce salienta que o psicanalista:

Observa que, na escrita de Joyce, é justamente porque escrita e letra se desprendem de seu funcionamento corrente de produção de sentido, em favor de um jogo em que os elementos gráfico-fonético-fonológicos ganham um novo estatuto, que o sinthoma acede ao que pode ser nomeado como o registro do real. Na escrita de Joyce, emerge o impossível ao nível do símbolo: letra, olhar e voz são solidariamente ligados na construção de homofonias translinguísticas, desde que o leitor pronuncie alto o que lê. Barulhos, sons, música, ocupam nos textos de Joyce um lugar preponderante. (Borges, 2010, p. 140-141).

Assim, talvez as experiências, o convívio, contribuam, sim, mas para um saber desconcertar-se frente às suas letras. Por exemplo, aumentando o volume do texto.

O simbólico ao tentar dar conta de representar o Real - ou seja, aquilo o que sobra irrepresentável pelo psiquismo - encontra um modo todo próprio em Joyce de condensação das letras. Fala-se na *letra* justamente por que não é o sentido possível extraído da cadeia significante o que é privilegiado na obra joyciana.

Entretanto, eis o que aponta Lacan sobre os comentadores de Joyce:

Naturalmente, eles encontram sempre uma razão: ele colocou isso ali porque, logo depois, há uma outra palavra, etc. Em resumo, é exatamente como em minhas histórias de ossobjeto, de mentira, de diz-mensão, e por aí vai. Mas no meu caso há razões, quero exprimir alguma coisa, me equivoco, enquanto, com Joyce, perdemos o latim, ainda mais porque, de latim, ele conhecia um bocado. (Lacan, 2007, p. 149)

O que quer dizer, que para Lacan, se trata menos de expressão em Joyce. Trata-se menos de acompanhá-lo na tentativa de uma compreensão do que de uma co-participação artística mesmo, de um leitor que aceite experienciar e conviver tanto com a sua aguda deformação lexical como com os efeitos desta *perdição* dos sentidos.

Na recomendação do próprio Lacan:

Leiam Finnegans Wake, vão notar que é alguma coisa que, não a cada linha, mas a cada palavra, joga com o pun, um pun particularíssimo. Leiam esse livro, não há uma única palavra nele que não seja feita tal como as primeiras com que tentei lhes dar o tom com 'putreprospira' [pours-père], feita de três ou quatro palavras que, pelo seu uso, faíscam, cintilam. Sem dúvida, é fascinante, ainda que, na verdade, o sentido, no sentido que comumente lhe damos, aí se perca. (Lacan, 2007, p.160-161)

O simbólico funcionando para ele em direção ao real faz de Joyce um escritor - se podemos dizer assim - não do simbólico com o encadeamento significante, não do Imaginário (ele não conta uma história imaginativa), mas do que, diante do real, propõe algo, predispondo-se à *invenção*. Por definição esse encontro não se faz senão pela mediação simbólica. Além do mais, trata-se de uma escrita, de um fazer com palavras. Palavra que, como já vimos, tem função criativa. Mas jamais abrange a totalidade e em sua relação com a significação limita-se a fazer retorno a uma outra, continuamente. "A coisa mesma" resta inatingível.

Uma vez mais temos por recomendação de Lacan:

Leiam as páginas de Finnegans Wake, sem procurar compreender. Isso se lê. Se isso se lê, como me fazia notar alguém que me é próximo, é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso. (Lacan, 2007, p. 161)

Apesar da suposta ilegibilidade do texto joyceano, é possível lê-lo. Ele está aí para isso. E o fato de que o gozo, diz Lacan, “é a única coisa do seu texto que podemos pegar” (Lacan, 2007, p. 163), nos lembra que estamos no campo mesmo do Real e de uma satisfação que se dirige a uma satisfação plena tomando a via da escrita.

Lacan chega a chamar o escritor, em *Joyce, o sintoma*, de aquele que é “desabonado do inconsciente”, ao mesmo tempo em que declara:

Eu disse que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. É estranho que se possa também chamar desabonado do inconsciente alguém que joga estritamente apenas com a linguagem, ainda que se sirva de uma língua entre outras (...) (Lacan, 2007, p. 162)

Foi essa estranheza certamente que fascinou Lacan. Joyce joga “*estritamente apenas com a linguagem*”, pois ao fazer uso da língua inglesa, como dissemos, ele a recria a seu modo e conforme é impelido a fazê-lo. Pois veremos mais abaixo como tal escrita não parte de uma mera escolha, mas de uma escolha de destino, uma escolha constitutiva para sobreviver enquanto sujeito.

No dizer de Lacan,

O faunesco da coisa repousa por inteiro na letra, a saber, em alguma coisa que não é essencial à língua, que é alguma coisa trançada pelos acidentes da história. Que alguém faça disso um uso prodigioso interroga por si o que diz respeito à linguagem. (Lacan, 2007, p. 162)

Em sua relação com a linguagem, e, portanto, com o desejo e com a falta, foi imperativo para ele mexer com ela ao ponto de transtorná-la. Como se ao deslocar tal transtorno languageiro para o texto escrito não ficasse ele mesmo abandonado ao Real. Assim, *desabonado do inconsciente*, mas não abandonado ao Real.

O que seria, então, escrever para Joyce? É esta a reflexão que Lacan faz no capítulo X, *A escrita do Ego*. Questão esta que muito nos interessa, lembrando nossa incidência sobre a pergunta: *Escrever por quê?* Lacan falará de uma “*lógica de sacos*

e de cordas” para mostrar o funcionamento de Joyce como escritor. (Lacan, 2007, p. 143) Seria esta uma lógica da letra? O saco ou esfera seria o continente do vazio. E a corda aquilo que amarra, enlaçando este conteúdo que é o vazio. “Em toda esfera, é preciso que imaginemos alguma coisa – que está, com certeza, em cada ponto da esfera – que enode com uma corda essa coisa na qual sopramos.” (Lacan, 2007, p. 142) Algo precisa conter o vazio. Seria assim a invenção joyceana a amarração de um sopro que enlaçaria os espaços vazios?

Para responder a essa pergunta, recorremos a instigante observação que Lacan faz de que em Joyce o ego cumpriria uma função particular, específica. Para ilustrar como o escritor “deixa cair sua relação com o corpo” (imperfeita para todos os mortais), conta a respeito do episódio, narrado em *Ulisses*, de uma surra que levava de alguns colegas. Chama especial atenção de Lacan o fato de Joyce não ter guardado rancor dos mesmos e, principalmente, ter metaforizado sua relação com o corpo. Parece que o efeito da surra levada tinha “*caído como uma casca*”, segundo seu testemunho, se desinteressando de seu corpo enquanto imagem, de certa forma, ao contrário de um ego narcísico. É assim que, em Joyce, a relação imaginária desliza, cai.

Neste sentido, a função do ego em Joyce teria assim uma função muito própria, diferente e tendo justamente a escrita como essencial. (Lacan, 2007, p. 143) É esse papel específico do ego e da escrita que corrigem uma falha no enodamento (ou enlaçamento), na interligação dos registros do Real, do Simbólico e do Imaginário em sua constituição subjetiva, impedindo que Joyce enlouqueça. É a essa conclusão que Lacan chega neste último capítulo de *O sinthoma*:

Joyce como escritor por excelência do enigma não seria a consequência da cerzidura tão malfeita desse ego, de função enigmática, de função reparadora? (Lacan, 2007, p.150)

Seria por isso, então, que, segundo o psicanalista, Joyce seria “o sintoma puro do que é a relação à linguagem” (Lacan, 2007, p. 162). Lembrando que “a falha exprime a vida da linguagem” (Lacan, 2007, p. 144) para Lacan. Repleta de enigma, a literatura de Joyce consiste mesmo no jogo das letras e palavras, na provocação das falhas próprias à linguagem.

3.7 Lituraterrar

É de um deslizamento feito por Joyce de *a letter* para *a litter* (*palavras homofônicas no francês*), ou seja, de uma carta/letra para um lixo, que Lacan opera sobre a literatura como *Lituraterra*, em *Lição sobre Lituraterra*, capítulo IV do Seminário 18 – *De um discurso que não fosse do semblante* (1971). Este trecho do seminário, referente à introdução de um número sobre Psicanálise e Literatura, também encontra-se publicado entre os seus *Outros escritos*.

Muito embora, etimologicamente, *litura* remeta à rasura, ao risco, à mancha e a alteração e não à letra ou *littera*, Lacan joga com estas palavras fazendo com que se aproximem por sua aliteração. É nesse sentido que abrirá o estatuto da letra como rasura, apagamento, resto ou vestígio. “*Litura, lituraterra*. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra” (Lacan, 2009, p. 113), afirma Lacan. Quer dizer, a letra não corresponderia à rasura de algo que tivesse sido inscrito antes, no sentido de um reescrever, mas consistiria na rasura do que não se escreveu anteriormente. Fazendo assim um litoral com um resto não escrito. Esta seria a pista de *lituraterrar*.

E ao trabalhar com a noção de letra neste momento de seu ensino, Lacan nos dirá:

(...) será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Por que este é diferente de uma fronteira. Aliás, vocês devem ter observado que essas duas coisas nunca se confundem. O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca. (Lacan, 2009, p. 109)

Neste sentido, a letra constituiria o limite, a borda entre gozo e saber, dois territórios distintos e inconfundíveis. Uma literatura que se atenha a essa tarefa de bordejar o campo do impossível, a *lituraterrar*, podemos dizer, não poderia ser considerada a mesma de antes.

A letra como lixo ou dejetos traduz, ainda, o pouco caso que Joyce faz desta. O texto de Joyce seria um jorrar de gozo, com o qual ele parece ter perpetuado o *joy* contido em seu nome. Este texto, do qual o leitor só pode pegar essa gozação (Lacan, 2007, p.163), é, entretanto, legível. De que maneira?

Joyce como aquele que encarnou o *sinthoma*, ou seja, aquilo o que há de mais singular em todo indivíduo, revoluciona a literatura, capturando o seu leitor não por

uma identificação (já que esta não seria possível, tendo em vista a sua radical singularização) mas por aparecer a este na realização de uma escrita em que se percebe que goza.

Seria este modo de fazer literário aquele que incomoda ao fazer pouco caso dos restos? Pois não há, neste texto, pretensão alguma de mover os restos para debaixo do tapete. *Lituraterrar* equivale mesmo ao risco, à rasura, a um grafismo entregue à polifonia e muito menos voltada para o sentido, sem a intenção, portanto, de encaixar sentidos numa transcrição das coisas do mundo. Diferentemente da literatura prescrita nos manuais de literatura, a qual se inclinaria a uma “acomodação dos restos” (Lacan, 2009, p.106) em prol de um acabamento dos sentidos. Lacan irá considerar esse deslocamento literário da *Literatura* para uma *Lituraterra*, como mais afinado com o seu pensamento.

É ainda um conto de Edgar Allan Poe, relatado no *Seminário sobre a carta roubada* presente nos *Escritos*, que Lacan descreve em *Lição sobre Lituraterra* como participando do seu desenvolvimento sobre a letra. No conto, uma missiva atravessa um percurso de desvios, sendo apoderada por vários personagens e produzindo certo efeito sobre eles. O conteúdo da carta não é revelado. Sendo assim, o que se destaca é que há uma elisão da mensagem desta carta, o que não impede que marque com a sua presença quando de sua passagem. Na verdade, “a carta roubada” permanece a maior parte do tempo exposta, enquanto os personagens creem que esta está bem escondida. Essa seria uma dimensão metafórica da introdução da noção de letra, segundo Machado (1998), que diz também:

Essencialmente vazia de sentido, não querendo dizer nada por si própria, ela é encarada como algo desprezível. O fato de ela não querer dizer nada não implica, entretanto, que não tenha valor, nem tampouco que seja destituída de características próprias. A consistência da letra se encontra justamente nessa sua estrutura vazia, cujas leis de funcionamento são colocadas em evidência, especialmente pelo uso que dela é feito na Psicanálise. (Machado, 1998, p. 152)

Além disso, Lacan afirma recorrer ao texto do escritor Poe como uma forma de demonstrar por onde a psicanálise faz furo (Lacan, 2009, p. 108). Ao trazer para o seu campo o conto de Poe sobre a *letter*, o método psicanalítico se depara com o enigma. “Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?” (Lacan, 2009, p.

109) O enigma com que a psicanálise se depara parece ser transportado pela via da letra:

O curioso é constatar que a psicanálise se obriga, como que de modo próprio, a reconhecer o sentido daquilo que a letra, no entanto, diz ao pé da letra, seria o caso de dizer, quando todas as suas interpretações se resumem ao gozo. Entre o gozo e o saber a letra constituiria o litoral. (Lacan, 2009, p. 109 e 110)

Assim sendo, a letra instaura uma função. Como havíamos dito anteriormente, a letra consiste neste lugar de interseção entre territórios heterogêneos. O gozo e o saber. O gozo e a verdade. Como o inconsciente estruturado como uma linguagem comanda a função da letra, é isso que interessa Lacan, a partir do exercício de exame do que, pela linguagem, convoca o litoral para o literal.

Para ele, “a escrita, a letra, está no real, e o significante no simbólico” (Lacan, 2009, p. 114), dizendo ainda que “a escrita não decalca o significante”. O que é muito interessante de se pensar, tanto para a distinção entre letra e significante, como para pensar o estatuto da escrita para a psicanálise lacaniana. A escrita não estaria subordinada à fala, além de se posicionar num diferente registro. Assim, a linguagem escrita não possuiria uma correspondência com a linguagem falada, tendo sua independência de produção.

Por fim, “o sujeito é dividido pela linguagem, mas um de seus registros pode satisfazer-se pela referência à escrita, e o outro, com o exercício da fala” (Lacan, 2009, p.117), diz Lacan.

3.8 A hipótese de *O inconsciente como uma escrita*

Uma investigação sobre a função da escrita na psicanálise lacaniana encontra-se no livro *Presença e implicações da noção de escrita na obra de J. Lacan (1998)*, já citado neste capítulo, da psicanalista Ana Maria Netto Machado. Neste, ela também desenvolverá sobre a escrita em seu contexto linguístico específico – no qual pontua a não existência de uma ciência da escrita, o que em muito dificulta os seus estudos – além de dentro da Psicanálise como um todo.

No percurso de Lacan, a autora apresenta os principais momentos em que aparecem as referências à escrita, acompanhando tanto os *Escritos* como os vinte e seis *Seminários*. Empreende uma leitura tão minuciosa que chega a declarar as vezes em

que se ateve em detalhes tidos como insignificantes e desprezíveis. Concluirá por uma marcante incidência de elementos *scriptológicos* - assim como chama - na obra do psicanalista francês.

Assim, o papel desempenhado pela escrita em Freud, na *Interpretação dos sonhos* (1900) é, para a autora, ampliado em Lacan, chegando a atingir a própria instauração do inconsciente. Do seu ponto de vista, tanto a instalação do sistema simbólico e do significante, juntamente com a constituição do sujeito, estão intimamente relacionados com o sistema de escrita. (Machado, 1998, p. 105)

De acordo com suas palavras:

O scriptológico está muito longe de funcionar como elemento acessório na obra examinada. Muito pelo contrário, ele se encontra situado, nas teorizações de Lacan, no coração dos mistérios da operação realizada pelo inconsciente. (Machado, 1998, p. 105)

Sabemos, porém, que o dizer de Lacan é seguramente o de que o *inconsciente é estruturado como uma linguagem* e não especificamente como uma escrita. É a partir dessa pontuação que a autora caminha, muito embora para demonstrar a sua leitura de que Lacan utiliza-se frequentemente de inúmeras referências à escrita ao abordar o tema do inconsciente, finalizando sempre por optar por uma conclusão de referência à linguagem em seu sentido geral. Esta característica detectada pela autora na obra lacaniana - que considera sintomática - é que parece movimentá-la em torno de sua questão, chegando a declarar como hipótese básica do seu trabalho a homologia entre a estrutura do inconsciente e a estrutura da escrita. (Machado, 1998, p. 106) Seguindo por esta via, argumentará que:

É justamente nos momentos, por sinal muito frequentes, em que o “texto” de Lacan se torna ambíguo com relação aos elementos linguageiros (língua, palavra, discurso, entre outros), que os elementos scriptológicos se apresentam para socorrê-lo. (Machado, 1998, p. 106)

Neste sentido, parece apontar os elementos referentes à escrita como sendo de base em relação aos ditos “linguageiros”, tendo em vista que viriam em socorro ao texto lacaniano no sentido deste exprimir melhor e com mais precisão sobre o que discorre. Além do mais e, principalmente, por pensar que tais referências eliminariam as ambiguidades que o empréstimo linguístico concedera ao corpo teórico da psicanálise.

Pelo viés em que segue a psicanalista, uma citação importante para ela seria aquela em que Lacan diz: “o inconsciente é estruturado como os juntamentos dos quais trata a teoria dos conjuntos são como as letras” (Lacan, 2008, p. 46 e 47.), retirada do seminário 20. Lacan, inclusive, no seminário 20, se aproximaria da linguagem da qual se trata no inconsciente da própria escrita, por intermédio da noção de letra. E comentando a citação acima, chega até mesmo a declarar que:

Ele compara a fórmula tradicional com uma nova, na qual os elementos de conjunção tomam o lugar da linguagem. Ora, esses elementos de conjunção são letras, logo, escrita. A partir daí, substituindo o último termo da frase, começa a ser possível, de maneira ainda tímida, sugerir que o inconsciente é estruturado como escrita. (entendendo escrita como esses elementos de conjunção, que são as letras e que, em outros momentos, Lacan designa também como “elementos taxiemáticos.”) (Machado, 1998, p. 118)

Retomando o início deste capítulo quando comentamos sobre o famoso aforismo lacaniano, trata-se de discernir nesse ponto de que linguagem se trata para a psicanálise. Ao se dedicar a essa delicadíssima questão a autora chega ao ponto de afirmar que:

Tanto o sintoma, como a verdade e o sonho são, para Lacan, escritos. A célebre linguagem, da qual Lacan diz que o inconsciente é homólogo em matéria de estrutura, e a não menos célebre palavra, sobre a qual sua obra não para de insistir, estão ambas implicadas na escrita. (Machado, 1998, p. 146)

A questão da legibilidade implicada nas formações do inconsciente, ou seja, o fato do sonho e do sintoma poderem ser lidos é outro argumento que traz a autora em defesa da sua hipótese de que estes têm estatuto de escrita. Entretanto, ela mesma cita Lacan afirmando que:

Sim, que o sonho seja um rébus, diz Freud, naturalmente não é isso que vai me fazer desdizer por um só instante que o inconsciente seja estruturado como uma linguagem. Apenas é uma linguagem no meio da qual apareceu a escrita. (Lacan, 2009, p. 110)

Sabe-se que Lacan disse e desdisse muitas coisas, tendo em vista que os seus seminários foram falados e não escritos. Procurar uma coerência para essa obra pode

se dar na contramão da maneira como foi originada e se assemelharia até a procurar uma estrita coerência do inconsciente.

Entretanto, não deixa de ser interessante para nós e motivo de estudo, a hipótese que levanta a autora, da implicação dos sistemas de escrita nas formações do inconsciente. É da lógica da escrita que está falando, da combinatória das letras que veiculam algo que pode ser lido. É a leitura fazendo escrita e não o contrário.

Considerações finais

*“Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada.
Mas uma coisa eu tenho certeza,
esse nada é o melhor personagem de um romance.”*

O Autor em “Um sopro de vida” (Pulsações)

Ao longo deste trabalho, tivemos como objetivo a construção de um diálogo em que participassem tanto a relação com a palavra e com a escrita na obra de J. Lacan, e o modo de realização da escrita poética de Clarice Lispector. De um modo geral, em toda a obra da escritora, seus personagens - origem de linguagem, e, portanto, imersos em sua extensão e complexidade - estão às voltas com o mistério do dizer e de suas múltiplas implicações. Pudemos ver que o mesmo tema tem importância fundamental para a psicanálise lacaniana.

Neste sentido, acompanhamos no capítulo dedicado ao livro *“Um sopro de vida”* (Pulsações), a pergunta sobre o ato da escrita que realiza o personagem Autor. As ideias associadas ao escrever agregavam novos sentidos ao que seria o fazer da escrita. A cada página tornando-se parte essencial da narrativa a interrogação sobre os limites de sua matéria prima que é a palavra. A palavra que é também o material básico da Psicanálise e que está no interior da constituição do sujeito do inconsciente.

Em seu desejo de escrever um livro o Autor inicia inserindo-o como primeiro objeto-personagem de sua trama, sendo as palavras as primeiras a serem interrogadas. Denuncia, assim, como em seu uso corrente as palavras se desgastam, perdem em sentido. É por isso talvez que não se contente com elas e vá atrás do que restou, da chamada “sucata” da palavra. Pretende com isto que a forma discursiva mude, não se acomodando no discurso comum e se aproximando daquilo o que pontuamos tratar-se de um discurso outro - do inconsciente. Para tanto, precisará de “outros modos”, “outros meios” que possibilitem mexer no que está “oculto” (p.15). Consequência, contudo, sempre prevista àquele que tenta escrever, já que “o mundo não está à tona” (p.15) e o desejo do escritor é trazer à superfície o que circula nos subterrâneos, atento às armadilhas da palavra nesta trajetória de procurar as palavras nas próprias palavras.

Nesta busca, o personagem que escreve, atesta ter chegado apenas “ao limiar da palavra nova” (p. 16), pois faltou “coragem para expô-la” (p. 16). O que não nos deixa esquecer o conceito de *letra* para Lacan, como sendo o que introduz um litoral entre

saber e gozo, aquilo o que faz borda com o Real. Isto é, *Lituraterrar* também pode ser verificado aqui, como essa maneira de contornar o irrepresentável em palavras, o que resta indizível. Que tenha faltado coragem para ir mais além, não deixa de ser uma maneira de continuar no limiar, insistindo. O que a literatura clariceana faz amplamente, introduzindo sempre novas significações a essa paragem. Incluindo sempre renovadas interrogações, escrever sendo uma contínua pergunta lançada sobre o ato em si mesmo e ao escritor que é permanentemente afetado, transformado, na duração do ato.

Com a nossa leitura descritiva do livro, concluímos com a prevalência desde o começo da narrativa de certa abordagem do Real por parte do personagem, quanto às suas hesitações em *escrever ou não escrever* o livro que deseja. Ele apresenta-se nitidamente descontente com as palavras que tem em mãos para cumprir a tarefa, a qual é tão difícil para quem faz e quem lê desde esse ponto de partida ou de pergunta: “Como escrever se as palavras se perderam?” Parece haver um reconhecimento do “erro” e do “desconhecimento” no qual está imerso o discurso comum, fazendo com que essa escrita resida no limite da palavra com o seu “mais além”.

Com isto, propõe-se a inventar, na habitação de sons que formam frases, por vezes, incompreensíveis, propensas ao enigma. Às vezes este movimento se basta em se anunciar, o personagem anuncia que escreverá de determinado modo, com tal liberdade, utilizando-se de uma polifonia ou outros recursos. A possibilidade de usos da língua chega a um intenso grau alusivo. Até se poderia pensar que esse personagem nunca se decide sobre, afinal, como escrever, ou mesmo para quem. Mas não se trata de um projeto que pode ser concluído previamente, a disposição é justamente para se abrir ao não sabido. Para que talvez não fique tão distante do que não foi possível alcançar, do que é impossível dizer e que mesmo assim busca se fazer presente. Ou, ainda, deixando o destino das palavras em aberto, de modo que o que se dizia não tenha que seguir uma racionalidade para simplesmente repercutir, fazer valer seu curso – que pode ser o desvio, alguns novos relevos.

Trata-se fundamentalmente de uma abertura à “equivocação fecunda”, por meio de uma ruptura com uma sequência lógica ou com os “bons modos” de um narrador tradicional. Isso sem que abandone definitivamente o sentido. Em verdade, esse encontrará terreno amplo de manifestação, no qual pode se estender, se desdobrar, mas jamais, no modo como essa literatura faz frente à dimensão do Real, o sentido é dispensado inteiramente. Muito embora, haja uma exigência feita ao leitor, que, se

quiser conviver com tal texto, tenha que sustentar tal aparente falta de sentido de “livro tão fechado que não dará passagens senão para alguns”.

Assim, não seria puramente à *letra* que esta escrita recorre. O que é diferente de *Finnegans Wake*, último livro de James Joyce que fascinou Lacan e por intermédio do qual se pôs a interrogar sobre o funcionamento do mesmo enquanto escritor.

Há, contudo, um elemento importante que aproxima o personagem Autor do escritor sobre o qual é dedicado *O sinthoma*. Trata-se da realização da escrita como uma fatalidade e uma maneira de salvar-se a si mesmo. Toda a dúvida em que se demora o Autor nos preâmbulos presentes em “*Um sopro de vida*” sobre continuar ou desistir, ou mesmo se, escrevendo, estaria a escrever verdadeiramente, é um acentuado testemunho - aliado às suas declarações – de que não escreve por escolha, mas por uma imposição interna. “Como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria” (p.13), declara.

Se em Joyce a escrita cumpre uma função essencial para que se constitua enquanto sujeito, o personagem Autor deste último livro de Clarice, à semelhança de tantos de seus personagens, apresenta uma intimidade com a escrita que vai muito além da literatura propriamente (não fosse assim, talvez não houvesse motivo para carregar a questão). Escrita e vida estão fortemente interligadas. O Autor é personagem que questiona a literatura mesma – “eu não faço literatura” (p. 16), lembra ele, trata-se da pergunta que é escrever, ou de seu reflexo – “eu apenas vivo ao correr do tempo” (p.16) apontando para uma realização de escrita que lhe é vital. “Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros” (p. 97) A criação por meio das palavras está intimamente relacionada com o que o faz existir enquanto ser de linguagem e com aquilo o que lhe é próprio desde o nascimento, ou seja, está ligada ao que lhe é veraz.

Havendo para essa *escrita* marcadamente a questão da relação das palavras com a verdade. Escrever seria como a libertação da verdade. “A palavra foi me obrigando a não mentir” (p. 40), afirma o Autor. Aproximando-se em muito daquela noção de palavra antes descrita partindo-se de Lacan e do objetivo constante da análise de liberar a fala do sujeito deixando escapar um “para além da fala” e de fazer o analisando “sentir prazer em dizer o verdadeiro”. Pensamos aqui poder articular a passagem pretendida no trabalho analítico de um “*discurso do erro*” para “*um discurso da revelação*” como a destinação do ato de escrever que se demonstra em “*Um sopro de vida*”, aberta que está a uma propícia equivocação.

Quando o personagem Autor questiona se está verdadeiramente escrevendo pergunta-se ele o quanto está desde este discurso que o analista almeja que o analisando atinja. Essa tarefa de aproximação da verdade de si mesmo não poderia ser feita sem medo e sem a marca do perigo que traz. Escrever, para o escritor que adere a essa busca, é tão perigoso quanto falar é arriscado para o falante que acaba dizendo mais do que gostaria ou pretendia, sem nem mesmo se dar conta.

Encontramos alguns nomes para a palavra que reside além do limite pelo qual é possível somente circular: “palavra nova”, “palavra secreta”, “palavra proibida”, “as verdadeiras palavras”, “o último segredo”, “palavra cheia de si mesma e fonte de sonho”. São essas maneiras de aproximação com o núcleo do indizível e sigiloso e que, supõe-se, se perde ao se tentar falar. Palavra tentando dar conta do Real. O que já estaria em si perdido?

Como fazer frente a essa dimensão lembrando com Santo Agostinho que para ele a palavra está situada no registro do *erro*, da *equivocação*, da *tapeação* e da *mentira*? Como ultrapassar, com palavras, com escrita, esta impotência que atribui aos signos?

Lacan, porém, dirá que “a palavra introduz no real a dimensão da verdade” (Lacan, 1953-1954, p. 341 e 342). Pensamos que é o que se dá aqui. Há um desejo de aproximação com o núcleo do Real, mas pelo meio não habitual da verdade se manifestar que são as vias de erro, e sim pelo seu oposto ou “inverdade” (p. 18 e 19). A via da invenção.

Neste sentido, tanto Joyce escritor quanto o Autor escritor de “*Um sopro de vida*” propõem-se a saída da invenção diante do que não se pode dizer e daquilo *o que não cessa de não se escrever*. A água joyceana jorra em condensações de palavras, no estilhaçar de significantes. O “rigoroso pleno de palavras” (p.40) que é o escritor na obra clariceana faz muito diferente, embora contendo aproximações com aquele.

O personagem Autor se duplica ao criar Ângela. O livro é o escrever dos testemunhos-diários de ambos, personagem criador e personagem criatura, em suas relações com a palavra e a escrita. A personagem criatura não poderia senão escrever também, quer dizer, assim como seu criador movimentar-se à procura de “íntima veracidade de vida” (p. 17), da verdade sobre si mesma. Para contornar o Real mais palavras, maior extensão do campo simbólico que foi potencializado.

Ângela surge para ajudá-lo, como diz, “a entender essa falta de definição da vida” (p. 19). Entretanto, seu criador constantemente põe em dúvida a capacidade de sua personagem realizar o objetivo de escrever um livro completo, o seu “*romance das*

coisas”. Chega mesmo a dizer que ela jamais será escritora. Nem o título de personagem ela mereceria, sendo mais “uma demonstração de vida além-escritura e além-palavra.” (p. 38) Quer dizer, Ângela encarna o acesso àquela fonte que estaria além das palavras como encerradas em significados e muito mais próxima da “pré-palavra” ou do barulho da “antipalavra”, de um poder fazer com a linguagem que, além do que se escreveu conserva o que *não pôde se escrever* no resultado do que se escreveu – isto é, a entrelinha, o vazio entre as palavras. Retomamos a sua questão: “Escrever existe em si mesmo? Não, respondo. É apenas um reflexo de uma coisa que pergunta.” (p. 16)

Tais reflexos serão ainda chamados de “trechos soltos” (p. 20), “restos de uma demolição de alma” (p. 12), “fragmentos de livro” (p. 12), “ruínas” (p. 12). O que atesta a afirmação lacaniana de que “só podemos chegar a pedaços de real” (Lacan, 1975-1976, p.119). É com o resto, o dejetivo, a sucata da palavra que se segue aqui em direção ao que não se pode ter em sua totalidade. Não na feitura de novos excessos, mas na secagem deles para não se ocultar o que se buscava dizer, neste lugar limite entre o que pode e o que não pode ser dito. Ora, se “os significados se esgotaram” (p.14), se estão gastos, não convêm prender-se ao uso comum destes. Ângela escolhe ficar com o “atrás do pensamento” não cedendo diante do fato de que “saem pobres palavras”.

O desejo de escrever um livro que se aproximaria de “realidade fugidia” que “quase, quase” (p.40) pega-se com a mão, é, assim, comparável ao ato de sonhar. “*O sonho acordado é que é a realidade*”, conta-se no primeiro capítulo. “*Como tornar tudo um sonho acordado?*”, deseja-se no segundo. Tanto livro quanto sonho se fazem de restos. Dos sentidos, a verdade é que deles só pegamos vislumbres. Como contar a história do livro depois? Como contar o que se sonhou quando se dormiu profundamente? Como diz o seu Autor:

Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. (p. 20)

Essência que talvez possa ser reconhecida, mas nunca alcançada. A busca por um meio mais direto de escrever e de se chegar à “coisa” propriamente, ao núcleo da dimensão do indizível - o Real - satisfaz-se apenas aos pedaços e sempre parcialmente. No *Livro de Ângela* às vezes:

Às vezes o pensamento que brota dá cócegas de tão leve e inexprimível. Tenho pensamentos que não posso traduzir em

palavras – às vezes penso um triângulo. Às vezes o meu pensamento é apenas o sussurro de minhas folhas e galhos. Mas para o meu melhor pensamento não são encontradas palavras. (p. 81)

Se, por um lado, para a personagem há palavras que não podem ser ditas salvo pela face de outras - aquelas as quais diriam sobre o verdadeiro - ao mesmo tempo pode afirmar a ausência total de palavras para chegar aonde se desejaria, ao pensamento mais puro e de mais difícil acesso.

Neste sentido, à procura por um escrever que não cessasse, que fluísse perpétua e ininterruptamente, “como tomado por mil demônios que escrevem” (p. 74) dentro de si é que essa escrita, ao tentar-se, se realiza, escrevendo-se à medida mesma da respiração, à medida desse sopro que vivifica com palavras aquilo o que não se alcança - e repetidamente não se alcança - com essas mesmas palavras.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

ARRIVÉ, Michel. **Linguística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hejlslev e Lacan**. São Paulo: Edusp, 2010.

BORGES, Sônia. **Psicanálise, Linguística e Linguística**. São Paulo: Escuta, 2010.

FABBRINI, Regina. Feminin(h)o: O impronunciável. In: CAVANI-JORGE, Lucia Ana.(org.) **A palavra voadora: Enlouquecidas Letras**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012, p. 173-188.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol.1: As bases conceituais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: A clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques (1953-1954) **O seminário “Os escritos técnicos de Freud”, livro 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1986.

LACAN, Jacques. **O seminário “O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise”, livro 2**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1997.

LACAN, Jacques (1966) **A instância da letra ou a razão desde Freud**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1998.

LACAN, Jacques (1966) **Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1998.

LACAN, Jacques. (1971) **Lição sobre Lituraterra**. In: **O Seminário “De um discurso que não fosse do semblante”, livro 18**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2009.

LACAN, Jacques (1975) **O Seminário “Mais, ainda”, livro 20**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2008.

LACAN, Jacques (1977) **O Seminário “O sintoma”, livro 23**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Ana Maria Netto. **Presença e implicações da noção de escrita em Jacques Lacan**. Ijuí: UNIJUÍ, 1998.

MANDIL, Ram Avraham. **Jacques Lacan no banquete joyciano**. Revista eletrônica Em Tese, v.4, p.11. Belo Horizonte, 27 dez. 1999. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/>

MARTENDAL, Alexandre. **A escrita no limiar do sentido**. São Paulo: Escuta, 2007.

MILNER, Jean-Claude. **A obra clara**. Lacan, a ciência, a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1996.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues. **Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector**. In: Em Tese, Belo Horizonte, v. 10, p. 29-34, dez. 2006.

MOSER, Benjamim. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

REGO, Claudia de Moraes. **Traço, Letra, Escrita – Freud, Derrida, Lacan**. São Paulo: 7Letras, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **As metamorfoses do mal**. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

SILVA, Sérgio Antônio. **A hora da estrela de Clarice**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANT’ANNA, Affonso Romano. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Edição crítica. Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 237-257.

VALLE, Ana Maria Lima. ***A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real.*** Rio de Janeiro, 2006. 104 p. Dissertação (Mestrado em Psicanálise). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.