

ALINE GUIMARÃES BEMFICA

O ESCRITOR COMO PASSAGEM:

UMA POÉTICA DO SILÊNCIO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALINE GUIMARÃES BEMFICA

O ESCRITOR COMO PASSAGEM

UMA POÉTICA DO SILÊNCIO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Casa Nova.

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2006

Para Luiz Carlos Drumond.

## AGRADECIMENTOS

À orientadora Vera Casa Nova, pela escuta afinada das inúmeras vozes que ecoam na escritura de Clarice Lispector e pelas intervenções pontuais que possibilitaram novos rumos para essa dissertação.

À professora Lúcia Castello Branco, pela sensibilidade de suas palavras pronunciadas nos seminários da Faculdade de Letras, por ter apontado a força da dura escrita e apresentado encantadoramente o escritor Maurice Blanchot.

Ao meu amor, Carlos Roberto, pela poesia do olhar, pela coragem de se aventurar comigo pelos lugares incertos da vida e pela presença gratuita nos momentos difíceis.

Aos meus pais: minha querida mãe, Cidinha, pela cumplicidade e amor que seus olhos transmitem; meu pai, Álvaro, pelas portas sempre abertas e ouvidos atentos.

À querida Alice, pelas sinceras palavras.

Ao amigo Wilson Grossi pelas pontuações na vida e nos textos.

A Cleonice Mourão pela companhia e pela magia do encontro.

Ao amigo João Felipe Gonzaga pela força e disponibilidade durante todo o percurso dessa pesquisa e pelas horas doces e amargas que uma amizade necessita suportar.

À amiga Débora Matoso, pelas valiosas interlocuções na vida que a cada dia procuramos escrever.

Aos companheiros de estrada Gustavo Alvarenga, Enrico, Groza, Lucas Roque, Patrícia Katahira, Guilherme Del Débio e Raquel Castanheira, pela paixão à leitura e pelas produtivas conversas tarde afora e noite adentro.

A Vênus Brasileira Couye, Adriane Pinto Coelho, Flávia Drumond Naves e Yolanda Mourão, pela presença literária nas manhãs de sábado.

À amiga Fabiana Cerqueira por suportar os “dias de contenção” e as angústias da vida.

Aos professores Marcelo Kraiser e Lúcia Castello Branco, que gentilmente aceitaram o convite de compor essa banca examinadora.

A Márcia Souza Bandeira por toda gentileza e disponibilidade.

Aos professores e funcionários da FALE e do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
RÈSUMÉ .....	7
INTRODUÇÃO: CLARICE AO PÉ DO OUVIDO .....	9
1 – A IMAGEM DO SILÊNCIO .....	23
1.1 - DESVIO À ESQUERDA: PEQUENO TRAJETO HISTORIOGRÁFICO NAS VIAS DA LINGUAGEM .....	32
1.2 - OS POSSÍVEIS NA LINGUAGEM .....	37
1.2.1 - PALAVRA SUPLEMENTAR .....	38
1.2.2 - PALAVRA RUIDOSA.....	43
1.3 - O CAMPO DO SILÊNCIO E DO RUÍDO.....	44
1.3.1 - LEITOR EM PROCESSO .....	46
2 – OS DESENLACES DA ESCRITURA.....	51
2.1 - DÍZIMA LITERÁRIA .....	57
2.2 - ESTÁGIOS ESCRITURAI.....	59
3 – A ERRÂNCIA DO OLHAR .....	68
3.1 - O OLHAR COMO OBJETO A SER CONTORNADO .....	78
3.2 - G.H. E SEU DUPLO.....	83
3.3 - ESPAÇO LITERÁRIO: EXPERIÊNCIA DO OLHAR .....	89
4 – A OUTRA NOITE.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117

## RESUMO

Esta pesquisa visa compreender as nuances da prática escritural de Clarice Lispector em *A Paixão Segundo G.H.*. Apresenta-se uma articulação dos mecanismos textuais utilizados pela escritora, privilegiando-se em sua tessitura a operação com os significantes num jogo escritural que ultrapassa os limites da representação, apontando para o fracasso da linguagem inscrito no corpo do texto.

Duas vias de acesso ao mundo de Clarice Lispector permeiam as considerações desse estudo na rede infinitamente traçada pela experiência literária: o olhar e o amor conduzem a leitora pelo universo labiríntico das palavras a desembocarem no campo do silêncio. A aventura de G.H. segue o percurso da experiência literária ao delimitar para a escritora um lugar de passagem nesse campo em que a imagem e a autoria se desfazem para advir à construção/desconstrução de sua rede textual.

## RÉSUMÉ

Cette recherche vise à comprendre les nuances de la pratique de l'écriture de Clarice Lispector dans *A Paixão Segundo G.H.*. Notre propos est de présenter une articulation des mécanismes textuels utilisés par l'écrivain qui privilégie, dans sa tessiture, l'opération sur les signifiants dans un jeu d'écriture dépassant les limites de la représentation, tout en montrant l'échec du langage inscrit dans le corps du texte.

Deux voies d'accès au monde de Clarice Lispector sous-tendent les considérations de notre étude dans ce réseau infiniment tracé par l'expérience littéraire : le regard et l'amour conduisent la lectrice vers l'univers labyrinthique des mots qui débouchent sur le domaine du silence. L'aventure de G.H. suit le parcours de l'expérience littéraire délimitant pour l'écrivain un lieu de passage dans un domaine où l'image et la fonction d'auteur se défont pour aboutir à la construction/déconstruction de son réseau textuel.

CLARICE AO PÉ DO OUVIDO

“Acontece que tudo o que eu tenho para dar a vocês todos é apenas a minha literatura.”

Clarice Lispector

“Clarice Lispector: essa mulher, nossa contemporânea, brasileira [...] não são livros o que ela nos dá, mas o viver salvo pelos livros, narrativas, construções que nos fazem recuar. E então entramos, por sua escrita-janela, na beleza assustadora de aprender a ler: e passamos, através do corpo, para o outro lado do eu.”

Hélène Cixous

Clarice Lispector, cujo nome de origem é Haia, nasceu em 1920, em Tchetchelnik, na Ucrânia. A família Lispector mudou-se para o Brasil e residiu em Recife onde Clarice passou a infância e a adolescência. Ainda menina, começou a escrever pequenos textos que nunca foram publicados e não contavam histórias, mas registravam formas de sentir e perceber a vida. Escritora, jornalista e tradutora enveredou-se, de todas as formas, pela via das palavras. Durante a sua vida lançou mão de sulcagens nas páginas em branco, ou em qualquer pedaço de papel que estivesse ao seu alcance, por intermédio de um lápis, um pedaço de carvão ou sua máquina de escrever:

Mas escrever [...] exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha eu mesma que me erguer de um nada, tinha eu mesmo que me entender, eu mesma que inventar, por assim dizer, a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo.<sup>1</sup>

Escrito em 1964, após oito anos de recolhimento, chegava as mãos de Fernando Sabino e Rubem Braga *A Paixão Segundo G.H.*, considerado o seu melhor livro: “Eu não poderia viver sem escrever. Mas passei uns oito anos de aridez. Sofri muito. Pensei que não escreveria nunca mais. Então veio de repente um livro inteiro, que é *A Paixão Segundo G.H.* Aí não parei mais”.<sup>2</sup> Não só a crítica debruçou-se sobre sua prática escritural a partir de

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1984, p. 286.

<sup>2</sup> LISPECTOR, 1984, p. 72.

vários ângulos – sobressaindo, entre as análises realizadas, a filosofia – mas a via do corpo passa a ser explorada concretamente:

É encenado, no teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, o primeiro espetáculo teatral baseado nos textos de Clarice Lispector. Resultado de uma vasta seleção de trechos de *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*, adaptados por Fauzi Arap.<sup>3</sup>

A presença de Clarice Lispector e de suas palavras tinha um efeito enigmático sobre aqueles que tiveram oportunidade de conhecê-la. Nas diversas entrevistas realizadas durante o tempo que exerceu o ofício de jornalista, iremos destacar da deliciosa conversa com Chico Buarque<sup>4</sup> (por quem tinha enorme apreço) – a resposta referente ao processo de criação.

O compositor aponta que depois de toda a pesquisa realizada, num momento inicial, nenhuma produção era possível, as palavras ganhavam o espaço da página num relance. Por vezes, ia dormir e num sobressalto acordava, e, intempestivamente, escrevia. Clarice compartilha com o compositor a mesma opinião sobre o processo de criação: às vezes as palavras lhe assaltavam de tal forma que optou por adquirir um caderninho, que carregava para todo lugar, a fim de que não perdesse as idéias que lhe vinham à cabeça.

Alguns motivos permeiam nossa escolha, dentre a vasta produção literária de Clarice Lispector, especialmente, pela obra *A paixão segundo G.H.*. A fim de clarearmos o percurso de nossa pesquisa e de nosso encantamento perante a escritora, faz-se necessário responder a duas perguntas chaves: por que Clarice Lispector? Por que as letras? Perguntas que me acompanharam; respostas que me vieram aos poucos – em cada seminário de teoria literária, em cada leitura, em cada sessão de análise, em toda palavra impressa nestas páginas.

Escrever sobre a prática escritural de Clarice Lispector requer situarmos, inicialmente, o lugar da leitora diante de sua escritura. No entanto, deixaremos as

---

<sup>3</sup> GOTLIB, 2004, p. 29.

<sup>4</sup> LISPECTOR, 1972.

conceituações do lugar que esta ocupa no texto literário para a seqüência dos capítulos dessa dissertação. Nesse momento, faremos um relato pessoal do que foi a experiência de adentrar no mundo de Clarice Lispector. Um lugar no qual se entra devagar, vagueando por labirintos de amor e abecedários no espaço. No espaço entre uma letra e outra, a inscrição de um nome por vir. A saída foi escrever, dar à palavra impressa em mim uma outra forma, um outro tom.

Se a primeira via de encontro com Clarice Lispector foram suas palavras, a segunda, e não menos importante, foi o corpo. Dançaríamos *A paixão segundo G.H.*. Seu texto foi disposto em fragmentos e cada componente do grupo de dança-teatro<sup>5</sup> escolheria um verbo que correspondesse ao seu encontro com as palavras pronunciadas pela escritora:

A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com ela como se fossem dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma idéia. Cada palavra materializa o espírito. Quanto mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos. [...] Todas as palavras que digo – é por esconderem outras palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei é porque a ousar? Só não sei porque não ousar dizê-la. [...] As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo. [...] Sempre quis atingir através da palavra alguma coisa que fosse ao mesmo tempo sem moeda e que fosse e transmitisse tranquilidade ou simplesmente a verdade mais profunda existente no ser humano e nas coisas. Cada vez mais eu escrevo com menos palavras.<sup>6</sup>

Nessa combinatória entre o corpo e a palavra, na qual foi realizada a introdução do verbo na seqüência do corpo, outros escritores compuseram nossa jornada, entre eles Vinícius de Moraes e Elisa Lucinda. O método de acesso ao corpo foi a técnica de contato-improvisação, no qual a respiração e a textura do corpo do outro em contato com nossa pele conduzia os movimentos. Essa combinação entre a palavra e a respiração aponta para uma das nuances do método escritural de Clarice Lispector: “Quando eu procuro demais um sentido – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que

---

<sup>5</sup> Aulas ministradas pela professora de consciência corporal e dança-teatro Carla Normagna, mestranda em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais, utilizando o escopo teórico de Rudolph Von Laban e Pina Bausch.

<sup>6</sup> LISPECTOR, 1999, *apud* BORELLI, 1981, p. 85.

existisse no além. O sentido me vem através da respiração e não em palavras. É um sopro.”<sup>7</sup>

O corpo em consonância com as palavras da escritora possibilitou uma experiência próxima à experiência literária, visto que colocava em cena o intervalo entre o que a palavra dizia e o que o corpo sentia. A dança surge no campo da vida a partir de um contato que antecede as palavras, um corpo que apenas ressoa: “Eu danço para tentar dizer o indizível”<sup>8</sup> – impossibilidade imposta.

Algo da ordem da escrita foge ao controle de Clarice Lispector. Escrever é como uma fatalidade: “Escrever, ler a mão, queimar a mão, escrever: eis um ciclo de fatalidades, um dos que constroem essa vida segundo Clarice Lispector”<sup>9</sup>. Uma escritora que impôs a força de sua escritura e fez ecoar, naqueles que sobre sua vida e sua prática escritural escreveram e nas diversas formas de escutar a sua voz, o encontro com o impronunciável.

Seja pela via do misticismo, ou do paganismo, ou da psicanálise, ou da crítica literária, ou na simples forma de ver o mundo, um ponto comum e crucial se apresenta – a impossibilidade da palavra abarcar o real e o que disso resta como saída: “Algo se mostra como irrepresentável e Clarice, a partir dos restos que sobram do material significantizável, realiza sua escrita em direção ao silêncio inerente à linguagem construindo um lugar para que o sujeito possa existir”<sup>10</sup>.

Descortinando a palavra, escavando o verbo, despindo seus personagens de suas amarras imaginárias, Clarice Lispector traça uma luta, uma guerra ímpar – todos ganham, todos perdem. Ganham a capacidade de se perder, perdem aquilo que demoraram anos construindo.

O romance de Clarice Lispector, escrito em 1964, realiza-se num espaço que vai da sala da cobertura de G.H., passando pelo corredor estreito até desembocar no quarto de

---

<sup>7</sup> LISPECTOR, 1978, *apud* BORELLI, 1881, p. 79.

<sup>8</sup> KATAHIRA, 2006.

<sup>9</sup> GOTLIB, 1995, p. 368.

<sup>10</sup> BRASIL, 2003, p. 55.

sua empregada Janair. G.H. era uma mulher culta, escultora, repleta de significantes que a situavam de maneira coerente com o espaço em que vivia. O ambiente é disposto como um lugar luxuoso, com objetos de extremo bom-gosto e que estabeleciam com a narradora uma relação espelhada.

No entanto, entre G.H. e o espaço a fronteira é apagada. Ela está tão dentro da vida que é a própria vida a se dispersar e construir, sucessivamente – aspecto este que se apresenta no corpo do texto desde o momento em que seus olhos depararam-se com um enigma, tendo como consequência a impossibilidade das palavras iniciais. Clarice Lispector começa seu texto com seis sinais de travessão, um tempo para G.H. se recompor, permitindo a ordenação do campo significativo e dos objetos conectados a sua percepção:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas do meu ambiente procuram a chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância, é um prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem saber porque mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento procede e promete o outro.<sup>11</sup>

G.H., como escultora, requeria a ordem das coisas em relativa harmonia, combinando textura, cor e mãos precisas. Ao arrumar sua casa, opta por iniciar a faxina pelo quarto de sua empregada Janair. Contrariamente ao que pensava, este não se encontrava abarrotado de coisas, de restos de alguém que não pertencia a sua casa. Ao abrir a porta do quarto de Janair, o primeiro susto: uma imensidão branca invadia seus olhos. Aquele quarto parecia um aposento a parte de sua casa, onde G.H. não era mais do que alguém que invadia um espaço neutro cujos moradores eram uma mulher, um homem e um cachorro desenhados a carvão na parede.

Inicia-se a saga de G.H. permeada por encontros inesperados com personagens que assolam seu corpo: a barata, a rainha africana, as inscrições na parede – até um ponto extremo em que G.H. é duplicada em cada um desses estranhos companheiros de viagem a

---

<sup>11</sup> LISPECTOR, 1964, p. 30.

percorrerem escombros de antepassados, favelas escondidas, ruínas egípcias, comungando num espaço atemporal no qual seu olhar não distingue mais entre ela e o outro, em que a dimensão tempo-espaco cronológicos foram subvertidos e engolfados por aquele quarto que era uma “teia de vazios”<sup>12</sup>.

Sua trajetória é de fragmentações e contornos em torno da perda de suas referências, em que fenômenos de despersonalização, divisão, deseroização, duplicação e entre outros se realizam no texto. Fenômenos que ora surgem como possibilidade de situarem G.H. sobre suas pernas mancadas, ora como a própria manifestação de sua condição cindida e devastada. A comunhão da personagem G.H. com o inexpressivo, com o silêncio inenarrável, caracteriza o extremo limite de sua linguagem:

O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E a medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitante à metamorfose da narrativa.<sup>13</sup>

Procuramos em nossa pesquisa articular as nuances textuais de *A paixão segundo G.H.* com o lugar da escritora, da força da escrita, do silêncio e do amor com outros momentos de sua obra, entrando em cena nesse diálogo seus textos *Água Viva*, *Um sopro de vida*, o conto *Amor*, e alguns recortes esparsos de outros momentos de sua produção literária – escolha que traça e demarca o advento da pergunta e a evanescência da palavra.

Não são poucas as pesquisas em torno da obra de Clarice Lispector e, especificamente, sobre a singular função desempenhada por sua prática escritural. Nesse momento, iremos limitar o trabalho de pesquisa em torno de sua obra, conscientes do risco que corremos de não trazer à luz outros trabalhos de extrema importância para uma compreensão mais aguçada das inúmeras nuances que sua escritura realiza.

Nossa escolha caminha no sentido de situarmos algumas teses e dissertações que trazem em sua tessitura os aspectos que privilegiamos em nosso estudo. Temos, por

---

<sup>12</sup> LISPECTOR, 1964, p.12.

<sup>13</sup> NUNES, 1995, p. 63.

exemplo, a dissertação de mestrado de Antônio Sérgio Silva (2001) na qual um dos aspectos destacados pelo autor é a escrita como potência, lugar do desejo, da elevação e da queda, assim como o paralelo traçado entre a prática escritural de Clarice Lispector e a passagem blanchotiana “do eu ao ele”<sup>14</sup> comparando-a à fita de Moebius.

Nesse campo do silêncio e do impronunciável, situa-se também a tese de doutorado de Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda (2005), que aponta, entre outras formulações, a impotência da palavra em alcançar a coisa: dimensão singular da escrita.

Gostaríamos também de destacar a tese de doutorado de Marcelo Kraiser (2002), ao analisar, entre outros aspectos, a dimensão do olhar, a partir de um ponto de perda, situando em um mesmo plano o ato de ver e o momento de conhecer – dimensão que iremos abordar no terceiro capítulo dessa dissertação.

Articulações com a psicanálise são realizadas, paralelamente, ao conceito de letra, desenvolvido por Jacques Lacan, em que podemos situar a dissertação de mestrado de Valéria Brasil (2003) na qual foi dada ênfase também à escrita como suplência, na contramão da representação. Daí, podemos entrever que a obra de Clarice Lispector insurge como causa de desejo, levando muitos pesquisadores a se debruçarem sobre sua prática escritural.

Diante de toda sorte de pesquisas que a escritura de Clarice Lispector possibilitou, podemos perceber, de um ponto a outro, a formulação de Maurice Blanchot<sup>15</sup> na qual o trabalho e a pesquisa literários contribuem para abalar os princípios e verdades abrigadas pela literatura. Trabalhos que fazem emergir a questão da linguagem e do ato de escrever não mais a serviço de um “fascismo” da linguagem, mas a força própria da escrita, “força aleatória de ausência”<sup>16</sup>, visto consagrar apenas a si mesma. Espaço percorrido pela

---

<sup>14</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

<sup>15</sup> BLANCHOT, 2001, p. 53.

<sup>16</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

escritura de Clarice Lispector ao romper, em sua narrativa, com uma linearidade do sujeito em direção ao outro, vivenciando pequenas mortes em seu caminho ao descobrir que “todo momento de achar é um perder-se a si próprio”<sup>17</sup>.

Iniciaremos nossa pesquisa ao redor da prática escritural de Clarice Lispector, realizando um percurso em torno de suas considerações sobre a literatura e a linguagem: “A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, o nosso pensamento está formando uma língua que se chama literária, e que eu chamo de linguagem de vida”<sup>18</sup>.

No primeiro capítulo, a fim de situarmos de forma mais consistente esses dois campos, optamos por traçar um diálogo com alguns escritores que trouxeram valiosas contribuições e críticas mordazes ao lugar que a literatura passou a ocupar dentro da história da linguagem, a saber: Michel Foucault, Roland Barthes e Maurice Blanchot.

Estes autores articulam a força da literatura e a impotência da representação em realizar um circuito fechado ao redor dos objetos. A fim de percorrer os caminhos e a potência da literatura, utilizaram-se de referências que delimitam como os homens foram estabelecendo seus vínculos com a linguagem e a forma como a literatura sofreu em seu corpo a impetuosidade do real, auxiliando nossos passos ao desembocarmos no enlace escritural de Clarice Lispector:

A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobre tudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la como gosto de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos.<sup>19</sup>

Em relação à obra de Michel Foucault, iremos nos ater às noções de Texto primitivo, representação e pensamento do *exterior*<sup>20</sup>, procurando delimitar, sucintamente, o

---

<sup>17</sup> LISPECTOR, 1964, p. 16.

<sup>18</sup> LISPECTOR, 1984, *apud* BORELLI, 1981, p. 68.

<sup>19</sup> LISPECTOR, 1984, p. 100.

<sup>20</sup> Michel Foucault irá delimitar o que denominou como “pensamento de exterior”, a partir da referência do “exterior” desenvolvida por Maurice Blanchot em *O espaço literário* (1987).

lugar que as práticas literárias, concomitantes à função da linguagem, ocuparam no período que se estende do século XVI ao contexto atual.

Por sua vez, Roland Barthes apresenta-se como uma preciosa referência, na medida em que aponta o jogo significante que a escritura possibilita, oferecendo à literatura um lugar subversivo, ao romper com um modelo que visa apreender a totalidade das coisas apresentadas aos nossos olhos.

Num trabalho de escritura, instaura-se a decepção infinita do escritor submetido ao fracasso da linguagem em dizer tudo, às voltas com um semi-dizer, um dizer não-todo, no sentido lacaniano do termo, posto que não haja respostas, somente questões. À literatura, é dada uma roupagem condizente com uma análise da linguagem e da construção textual frente ao inominável da vida, visto que para o escritor:

Com efeito, esta coisa não existe para ele de maneira real, tal como existe na realidade; ela existe a partir das palavras; são as palavras que nos fazem vê-la, que a torna visível, no momento em que elas mesmas desaparecem e se apagam. Elas nos mostram a coisa e, no entanto, desapareceram; não mais existem, mas existem sempre por trás da coisa que nos fazem ver e que não é a coisa em si, mas unicamente a coisa a partir da palavra<sup>21</sup>.

Inicialmente, nossa articulação entre a escritura de Clarice e as conceituações desenvolvidas por Maurice Blanchot leva em consideração o ato de escrever desvinculado dos princípios totalizantes, visto que a escrita “é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados”<sup>22</sup>.

Nosso principal objetivo é descobrir de que forma a escrita pode ser pensada como passagem para a escritora quando esta topografa o terreno da linguagem e insere na tessitura do texto a dimensão do silêncio, a fim de compreendermos as nuances dessa singular operação que se caracteriza pelo rompimento da relação de reciprocidade entre o

---

<sup>21</sup> BLANCHOT, 2001, p. 53.

<sup>22</sup> BLANCHOT, 2001, p. 9.

“eu” e o “tu”, dando lugar a esse “Ele”<sup>23</sup> que aí se manifesta: “Quando trabalho, não penso em mim nem em meu leitor. As idéias me vêm puras e, uma vez formadas, como uma criança que nasce, dou-lhes inteira liberdade”.<sup>24</sup>

Um outro relato de Clarice Lispector que tangencia a impossibilidade de um *eu* consciente de tudo o que diz no ato da escritura, delimitando o “momento de concepção”<sup>25</sup> das palavras sobre a página em branco, é apontado em suas considerações sobre o seu método de escrita:

A coisa vai fazendo-se em mim. Não escolho o momento, ela é que me escolhe. Inspiração? Não existe. A gente tem é que estar preparada para o momento que colhe a gente. O meu método de trabalho é estar com a ponta do lápis feita. O resto é quase orgânico, fora da minha deliberação, da minha alçada.<sup>26</sup>

O conceito de escritura assume a cena textual por meio de um contraponto que envolve Roland Barthes e Maurice Blanchot num diálogo estabelecido com Clarice Lispector. No entanto, antes de iniciarmos essa conversa, iremos considerar algumas formulações blanchotianas, a saber: espaço literário, palavra suplementar, domínio do escritor, ausência de tempo, privilégio do infinito e exterior. Articulações que nos parecem instigantes frente ao percurso em redor da prática escritural da escritora.

Nesse viés, abordaremos o discurso do *Texto*, formulado por Roland Barthes em sua íntima perspectiva com conceito de *espaço literário* desenvolvido por Maurice Blanchot. Iremos pautar a dimensão performativa da escritura na qual o escritor é dispensado por essa forma verbal rara de enunciação que é por si mesma. Clarice Lispector afirma que a atividade de escrever “deve exercer a ação por desnudamento”<sup>27</sup>, desenvolve sua escritura “recorrendo aos paralelos com os efeitos próprios da escultura, da pintura e da música, tenta ultrapassar os limites da linguagem”.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> BLANCHOT, 1987, p. 22.

<sup>24</sup> LISPECTOR, 1984, p. 33.

<sup>25</sup> LISPECTOR, 1984, p. 78.

<sup>26</sup> LISPECTOR, 1968.

<sup>27</sup> LISPECTOR, 1999, *apud* BORELLI, 1981, p. 72.

<sup>28</sup> OLIVEIRA, 1985, p.7.

Ao atravessarmos sua obra, somos conduzidos pelo jogo que a linguagem errante realiza, indo de lá para cá, rodopiando, criando arranjos simbólicos, diante disso que resta inatingível: “Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada”<sup>29</sup>. A escritora irá lançar mão de artefatos literários, desenvolvidos no corpo da dissertação, produzindo um jogo significativo que insere o leitor em um espaço singular - o espaço da ausência. Por meio da apropriação de restos que ganham corpo no texto sua narrativa instaura os pontos de inacessibilidade que irão compor a superfície da escritura, conduzindo-nos a percorrer esse espaço da ausência que sua literatura evoca.

No segundo capítulo, iremos adentrar na especificidade da escritura e no jogo que esta realiza com a linguagem, abordando, especialmente, as concepções de Maurice Blanchot e de Roland Barthes ao ofertar ao leitor a possibilidade de verificar em que medida o desfalecimento da linguagem corresponde à presentificação de uma prática da escritura:

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou<sup>30</sup>.

A partir da diferença existente entre a palavra e a coisa, a escritora se arrisca ao criar uma relação singular com a palavra, como se num instante fosse ela, Clarice, a própria palavra, e, ao mesmo tempo, se desfizesse no texto. Esse aspecto possui uma singular relação com o estatuto do *desastre*, formulado por Maurice Blanchot, da escritura como efeito de ruína, e possibilita uma conexão com o caráter infinito da repetição na operação escritural de Clarice Lispector, visto que ao buscar a captura da coisa, a escritora afirma retornar sempre com as mãos vazias.

---

<sup>29</sup> LISPECTOR, 1964, p. 18.

<sup>30</sup> LISPECTOR, 1984, p. 254.

No terceiro capítulo, abordaremos a perspectiva do olhar que aparece como pólo central em sua narrativa, fazendo-se necessário que reservemos a ele algumas considerações. Como arcabouço de referências e articulações com a escritura clariceana, iremos nos ater a algumas noções desenvolvidas em relação ao campo do visível e do vidente, trabalhados por Merleau-Ponty, assim como às referências do olhar e do informe, articuladas por Didi-Huberman.

No campo do informe, as construções, a tessitura da escritura, em sua evanescência, rompem a cena do texto, deixando apenas um rastro, mas retornando sempre ao mesmo ponto, o ponto original, decisivo e fundante de toda a narrativa no qual a escritura de Clarice realiza seu percurso. Por sua vez, o olhar clariceano funda-se a partir da errância, visto que não se fixa em uma só imagem ou sensação, ocasionada por seu encontro com a vida:

É que o mundo de fora também tem o seu “dentro”, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não mistura a si mesmo não o vive, e é quem realmente o considera “estranho” e “de fora”. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário<sup>31</sup>.

Partimos da observação que, nesse contato, uma re-dimensionalização do sujeito e do objeto se instaura, acoplando no texto a fala e o olhar do narrador/personagem e o retorno deste sobre aquele. Nosso objetivo é verificar o que possibilita a reversão desses lugares e como Clarice Lispector situa a criação de sua personagem G.H. a partir do que o olhar do outro lhe revela:

Narrador e personagem são aí inseparáveis; ligam-se entre si pelo indecifrável onomástico G.H., que as deixa no anonimato ao conferir-lhes precária identidade pública, abalada por um trivial incidente. Ao deambular em seu apartamento, G.H. ao passar do lado social e familiar ao obscuro e marginal, qual seja o quarto de empregada, é presa de violento sentimento de estranheza ao deter-se diante da barata esmagada por ela num acesso frenético.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> LISPECTOR, 1984, p. 83.

<sup>32</sup> NUNES, 1973, p. 83.

Um outro aspecto que iremos privilegiar é o estranhamento que a escritora vincula ao ato de escrever. Essa referência nos conduzirá à psicanálise e às considerações freudianas ao redor do fenômeno do duplo, contribuindo para nossa compreensão dos mecanismos textuais utilizados pela escritora: “A remissão ao passado que antecede a visão da barata produz na narrativa uma tensão permanente, sempre indicando a iminência do abandono das estratégias anteriores com que G.H. se situava diante da vida”<sup>33</sup>.

A partir dessas considerações, identificaremos pontos de contato entre a experiência do olhar e a experiência literária, ao circunscrever o jogo de aproximação e distanciamento entre a palavra e a coisa vista. O que é revelado a G.H. aponta para um ponto de perda a partir de onde seu olhar se realiza – dimensão do silêncio e do vazio, conduzindo-nos a colocar em equivalência os verbos: perder, escrever e olhar.

O quarto capítulo dedica-se a percorrer os labirintos do amor, articulando-o com a experiência literária, tal qual formulou Maurice Blanchot, buscando os pontos de encontro entre essas duas vias que se realizam ao redor do inapreensível. O amor está na boca dos poetas, dos filósofos, das pessoas cotidianas, nas igrejas, nas letras de música e em todas as manifestações de entendimento, representações e contornos que visam explicar sobre os seus benefícios e malefícios e seus mistérios. Entretanto, resta sempre um enigma.

Podemos verificar a presença do amor na vida de Clarice Lispector, levando em consideração que o amor é referência constante em sua produção literária, por exemplo, a partir de seu relato: “Meu Deus, como o amor impede a morte”<sup>34</sup>. Frase que ressoa em extrema conjunção com a literatura e a escritura ao apontar a força destas em sua vida: “Eu acho que, quando não escrevo, eu estou morta”<sup>35</sup>.

Falar sobre o amor, a partir de Clarice, nos reporta a um fracasso inicial e fundante e, talvez, verificarmos suas injunções ao campo literário ajude-nos a delimitar um “fazer

---

<sup>33</sup> MIRANDA, 2005, p. 68.

<sup>34</sup> LISPECTOR, 1984, p. 340.

<sup>35</sup> LISPECTOR, 1977.

amor” na relação da escritora com as palavras, enamoramento sensual, conforme aponta em sua relação com a escritura: “Para te escrever eu antes me perfumei toda”<sup>36</sup>.

Nesse espaço da linguagem e do amor, Roland Barthes destaca a dimensão da fascinação, enquanto Blanchot inscreve o fascínio, ponto extremo da linguagem - ponto de realização do amor? Linguagem que se realiza a si mesma, num instante do olhar e as imagens distantes, obscurecidas, restam como neblina. A escritura do amor oferece o silêncio.

---

<sup>36</sup> LISPECTOR, 1977, p.48.

## A IMAGEM DO SILÊNCIO

“No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:  
Eu escuto a cor dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos  
O verbo tem que pegar delírio.”

Manoel de Barros

“A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.”

Clarice Lispector

“A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesmo até o ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma.”

Michel Foucault

Falar o que já foi dito é uma forma de fazer ressoar a voz de Clarice Lispector. A voz que conduz a leitora no Texto<sup>37</sup> clariceano é dupla: a voz da natureza e a do homem se entrecruzam e convidam o leitor a transitar pelos mistérios do mundo. Essa constatação poderia soar piegas ou religiosa, e talvez não possamos desconsiderar essas duas possibilidades. No entanto, trata-se de um fato de operação lógica, no sentido da dimensão de efeito de real<sup>38</sup> que a lógica materializa: “Eu te escrevo para que além da superfície íntima em que vivemos conheças o meu prolongado uivo de lobo nas montanhas.”<sup>39</sup>

São demarcadas algumas características da operação literária em que a escritura realiza uma façanha particular, englobando questões caras à literatura e à linguagem, a saber: representação, imagem, real, realidade, materialidade, condensação, deslocamento, superposição, entre outras. Tentaremos abordar algumas delas, levando-se em consideração que a complexidade de sua escritura possibilita que se diga sempre menos e nada mais do que já foi dito.

A literatura tem sua própria história dentro da história da linguagem. As práticas literárias, no decorrer do tempo, vão adquirindo especificidades de acordo com a

---

<sup>37</sup> Discutido por Roland Barthes, em *O rumor da língua*, 1984, o discurso do Texto é um “campo metodológico” caracterizado pela disseminação dos significantes, possibilitando a pluralidade dos sentidos. No decorrer dessa pesquisa, utilizou-se essa referência sempre que realizada alguma consideração acerca da escritura de Clarice Lispector, na medida em que conforme afirma Roland Barthes: “a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura”.

<sup>38</sup> O conceito de real foi estabelecido a partir de Jacques Lacan. Embora o presente autor tenha feito referências a esse conceito em muitas passagens de seus seminários, iremos abordar aqui suas colocações no seminário “*Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*” – livro 11, realizado em 1964, no qual Lacan faz referência ao real como aquilo que escapole; e no seminário “*Real, simbólico, imaginário*”, realizado em 1974, como aquilo que é estritamente impensável. Este conceito vem subverter à psicanálise, a partir do momento em que instaura a dimensão do impossível como condição do sujeito, ponto de partida e limite da psicanálise.

<sup>39</sup> LISPECTOR, 1978, p. 159.

concepção de mundo e de sujeito. Dessa forma, a fim de percorrermos a prática escritural de Clarice Lispector, especialmente no título *A paixão segundo G.H.*, (embora suas considerações sobre o ato de escrever, literatura e linguagem, em outros momentos de sua obra, venham compor nossas investigações), e tecermos articulações com Roland Barthes e Maurice Blanchot, iremos nesse momento delimitar a forma como a linguagem é percorrida pela escritora e qual o lugar a literatura vem ocupar em sua vida-texto:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação é o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisaré com esforço traduzir sinais de telégrafos [...], e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.<sup>40</sup>

Faz-se necessário também tangenciarmos a transformação que as práticas literárias e sua relação com a linguagem sofreram no percurso que se estende do Renascimento à Modernidade. Nessa trajetória, Michel Foucault acompanha e conduz nossas elaborações, visto que, conforme afirma Machado<sup>41</sup>, a literatura e a linguagem aparecerão como questões fundamentais a este que buscou alternativas aos saberes sobre o homem na modernidade, criticando a linguagem como significação e possibilitando à literatura a nomeação de uma prática transgressiva da linguagem.

Tendo o estatuto da linguagem e da literatura como questão inicial, sabemos que nosso percurso é árduo, e uma possibilidade vislumbrada é o fato de que esses questionamentos poderão nos conduzir tão e somente a perguntas e respostas fugidias. Achar-se é um engodo, perder-se é um fato. Porque não achar apenas um meio de entrada, pergunta-se G.H.? A montagem humana é desarranjada no texto em busca do humano, núcleo do humano, acompanhando e remetendo à própria inserção do sujeito na linguagem, aos seus pontos de inacessibilidade.

---

<sup>40</sup> LISPECTOR, 1964, p. 21.

<sup>41</sup> MACHADO, 2006.

Clarice Lispector vincula o ato de escrever a uma forma de entrar na vida, de dar um sentido, um artefato facilitador, aspecto que sofre uma reversão no corpo textual apontando para um não-sentido que acompanha e possibilita a escritura – trajetória de recuo e perda, a linguagem como uma carne infinita que deverá ser humanizada pelo ato de um corte:

Eu estava vendo o que só agora teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido é o sentido. Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não o alcanço, como não quero porque não tenho garantias. A falta de sentido só iria me assaltar mais tarde.<sup>42</sup>

A dualidade da linguagem, entre o sentido e o que escapa, entre o que a palavra possibilita e a “coisa” que se apresenta, nos reporta à questão da representação e dos usos do nome como “sopro” de nomeação. Considerando o caráter destrutivo da linguagem representativa, ao matar com a palavra a coisa, contrariamente, a prática escritural de Clarice Lispector decanta a matéria-prima, trazendo à tona um sentido para que seja logo desfeito, sucessivamente: “Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.”<sup>43</sup>

A representação fracassa, e ganha corpo a multiplicidade dos nomes e as vozes do Texto. O uso da palavra possibilita certa apreensão do real, no entanto algo escapa, pois o que foi colocado em palavras está morto. Dessa forma, resta à escritora colocar-se a trabalho outra vez nessa busca incessante, sendo este o ponto central que se manifesta no movimento de sua literatura. Esse circuito pode ser exemplificado por meio da entrada de G.H. no quarto de sua empregada Janair e o seu esforço de arrumar a melhor forma num espaço em que não havia por onde começar:

---

<sup>42</sup> LISPECTOR, 1964, p. 35.

<sup>43</sup> LISPECTOR, 1973, p.12.

Embaraçada ali dentro de uma teia de vazios, eu esquecera de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar. O quarto não tinha um ponto que pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado.<sup>44</sup>

Clarice Lispector serve-se da experiência de acordar de manhã na casa de um estrangeiro. Experiência apropriada à entrada na linguagem: covardia com uma pessoa que vive e que exige a persistência de um ato de coragem ao entrar, entregar-se à desorientação, continuar sempre do lado de fora, entrando a toda hora. Ponto central ao qual sua escritura se dirige ao submeter-se ao erro que rondar esse ponto de inacessibilidade requer, “aquele onde errar é tarefa sem fim”<sup>45</sup> a conduzir a escritora em sua aventura escritural:

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo do delírio e do erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.<sup>46</sup>

Esse jogo de tentativas fracassadas que a escritora realiza frente ao inominável, com o objetivo de capturar a palavra suficiente para dizer o mundo, remete à persistência de um ato de entrar na linguagem, e pode ser vinculado ao conceito de *privilegio do infinito*<sup>47</sup> em que o escritor, no momento em que escreve, ao se dispor ao fluxo significante, está dispensado, pois suas palavras já não lhe pertencem, visto situarem-se nesse lugar exterior ao sujeito, conduzindo-o a se lançar infinitamente num trabalho em que o inacabado conduz o movimento da mão que escreve: “De modo que se encontra agora de novo como no início de sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do qual não pôde fazer uma permanência”.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> LISPECTOR, 1964, p. 45.

<sup>45</sup> BLANCHOT, 1987, p. 19.

<sup>46</sup> LISPECTOR, 1964, p. 109.

<sup>47</sup> BLANCHOT, 1987, p. 17.

<sup>48</sup> BLANCHOT, 1987, p. 18.

Dessa forma, nesse retorno incessante em que as palavras não se sustentam, a escritura de Clarice Lispector realiza dois movimentos aparentemente contraditórios: presença e sopro. No momento em que a palavra ganha a espessura do traço do lápis, algo se *escreve*, porém, no momento seguinte, no qual a palavra se perde na frase, restando apenas um rastro, algo se *inscreve*. Os significantes adquirem para a leitora a consistência do tempo presente e, num segundo momento do seu olhar, perdem sua materialidade no movimento da frase, remetendo-a a um terceiro tempo, no qual foi arrastada para dentro do jogo.

Assustada por ter perdido sua condição humana, G.H. buscará uma forma para o horror que a envolveu, levando-a a recorrer à ordem do pensamento, devido a sua condição de conter e organizar o que está sempre se esvaindo. No entanto, o pensamento também não se sustenta e a saída utilizada será cortá-lo em pedacinhos, fragmentar a representação. O percurso de sua linguagem vai da nomeação ao “estilhaçamento do silêncio”<sup>49</sup>:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegaram a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir uma altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu tiver antes construído uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez, e a dos outros, e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem.<sup>50</sup>

Clarice Lispector manuseará a tessitura da vida, G.H. comerá o fruto proibido – experiências que carregam em seu bojo a proximidade da morte pois, ao buscar na linguagem um ponto de ancoramento, percebe que encontrá-lo não seria fértil e úmido e sim um grande desencontro. Os verbos perder e encontrar são os guias pelo vivo mundo de Clarice: “Escrever é sem aviso prévio. Eis, portanto, que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> LISPECTOR, 1964, p. 25.

<sup>50</sup> LISPECTOR, 1964, p. 75.

<sup>51</sup> LISPECTOR, 1978, p. 29.

Diante desse desamparo, suas mãos seguram a mão de alguém – uma mão decepada – esta mão será dispensada, mas lhe é fundamental nesse início de seu trajeto em direção à “clareza natural do que existe”<sup>52</sup>. G.H. articula o risco dessa experiência com a morte, ausência última de si, e em sua travessia conduz o leitor a um lugar de fracasso, posto que a síntese da história é que esta não tem fim:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la irei sozinha. Por enquanto preciso segurar essa tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto, teus olhos e tua boca. Mas embora decepada essa mão não me assusta.<sup>53</sup>

É fundamental que o Texto se encerre, porém, se essa mão que lhe é dada for a do leitor, podemos pensar que é realizada uma trapaça: a princípio, este caminho tem volta, até porque sua mão será solta. No entanto, o leitor está agora preso nas armadilhas da trama textual e essa mão decepada é o que resta desse atravessamento ao qual leitor e escritor foram submetidos:

Ah! Mas a quem peço socorro, se tu também – pensei então em direção a um homem que já fora meu – se tu também não me servirias mais agora. Pois como eu, tu quiseste transcender a vida, e assim a ultrapassaste. Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem tí, a quem eu quis pedir socorro.<sup>54</sup>

O nome cede lugar ao amor. Amor cego? Neutro? Cala-se. A escritora não quer precipitar um sentido, embora, em alguns momentos, sua busca seja concretizar o que sente – fato de impossibilidade, a pobreza da coisa dita: “Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?”<sup>55</sup>

Se a vida é vista como algo estranho que se apresenta ao sujeito perdido entre a mudez dos sinais, resta-lhe dizer o silêncio. G.H. vive um dilema: dizer é a possibilidade como impossibilidade. O que não significa dizer o impossível, que não se diz, mas

---

<sup>52</sup> LISPECTOR, 1964, p. 18.

<sup>53</sup> LISPECTOR, 1964, p. 18.

<sup>54</sup> LISPECTOR, 1964, p. 82.

<sup>55</sup> LISPECTOR, 1964, p. 21.

contorna-se, e, devido ao seu requinte literário, podemos nos questionar se em sua escritura o impossível não se materializa:

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se essa história não existe, passará a existir. Pensar é um ato, sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.<sup>56</sup>

Vilma Arêas responde à possibilidade de sua escritura materializar ou não o impronunciável, afirmando que Clarice Lispector realiza sua prática escritural “esbarrando sempre naquele limite da materialidade que não se submete à racionalização”<sup>57</sup>. O narrador-personagem circula na trama da linguagem, a narrativa clariceana recua e se desdobra ao descobrir um império em que prevalece a “continuação de uma interrupção”<sup>58</sup>, no qual o silêncio se faz escutar:

Esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo e sem fim.<sup>59</sup>

Sendo assim, a escritora é aquela que está fadada a uma busca incessante – condição essa com a qual Maurice Blanchot irá se ocupar, ao demarcar uma questão central que possibilita a realização de uma escritura: a indagação direcionada à linguagem que se fez literatura. Se escrever parte de uma interrogação, algo surge como ato de escritura: “Escrever existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação”<sup>60</sup>.

A linguagem surge como uma busca que não cessa embora permita certa organização dos seres humanos. Escrever é transmitir algo que se revela entre o leitor e o Texto. O que se transmite e, principalmente, o que não se transmite, atravessam o corpo

---

<sup>56</sup> LISPECTOR, 1964, p. 11.

<sup>57</sup> ARÊAS, 2005, p. 20.

<sup>58</sup> LISPECTOR, 1964, p. 23.

<sup>59</sup> BLANCHOT, 1987, p. 18

<sup>60</sup> LISPECTOR, 1978, p. 16.

do escritor e o do leitor. A relação de transmissão é um mecanismo que acontece por meio de engrenagens e roldanas, uma maquinaria topológica.

### 1.1. Desvio à esquerda – pequeno trajeto historiográfico nas vias da linguagem

A escrita ocupa a cena da vida, e as palavras registram os acordes da literatura e do mundo. Mais do que registrar buscou-se delimitar e certificar o que os homens disseram e pensaram de sua experiência. Esse fato, tão manifestado hoje pela ciência e suas considerações encefalotópicas, encerram a feiticeira literatura como prisioneira da significação.

Seguimos em direção ao século XVI e XVII, do Renascimento à Idade Clássica, a partir de onde Foucault faz referência à linguagem vinculada, respectivamente, à idéia de um *Texto primitivo* e à representação. No século XVI, a linguagem trazia em seu bojo uma convergência absoluta entre “as palavras e as coisas” na medida em que “as línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação”<sup>61</sup>. Nessa relação com as coisas do mundo, uma infinidade de suposições circularia até atingirem as coisas em sua vertente natural “na promessa de um texto efetivamente escrito, que um dia a interpretação revelará por inteiro”<sup>62</sup>.

Na categoria da representação, o significante teria uma correspondência direta com aquilo que significa, sem, no entanto, referir-se a uma analogia com as coisas do mundo, visto que “a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos”<sup>63</sup>. Nesse momento, os textos serviriam à crítica literária, pelo viés da decifração, conforme nos afirma Foucault:

Tais modos de decifração provém de uma situação clássica da linguagem – aquela que reinou no século XVII, quando o regime dos signos se tornou

---

<sup>61</sup> FOUCAULT, 2002, p. 51.

<sup>62</sup> FOUCAULT, 2002, p. 60.

<sup>63</sup> FOUCAULT, 2002, p. 59.

binário e quando a significação foi refletida na forma de representação; então a literatura era realmente composta de um significante e de um significado e merecia ser analisada como tal.<sup>64</sup>

Esta configuração que dispõe, em um mesmo plano o significante e o significado, irá mudar inteiramente a partir da literatura do século XIX, época em que a teoria da representação desaparecerá como fundamento geral de todas as ordens possíveis. Se outrora a representação oferecia ao homem uma resposta a sua origem, situando-o num tempo presente e na totalidade do que pode ser representado ou, um pouco anteriormente, como uma busca que um dia irá cessar no encontro com o *Texto primitivo*, na idade Moderna a literatura oferece ao homem a dispersão de sua própria origem. Dessa forma, a linguagem só pode realizar o movimento de um retorno infinito no qual o homem é lançando no espaço onde coexistem seus ancestrais:

Reencontrar a origem, no século XVIII, era recolocar-se o mais perto possível da pura e simples reduplicação da representação... pensava-se a origem da linguagem como a transparência entre a representação de uma coisa e a representação do grito, do som, da mímica que a acompanhava. [...] No pensamento moderno, tal origem não é mais concebível [...] Não é mais a origem que dá lugar à historicidade; é a historicidade que, na sua própria trama, deixa perfilar-se a necessidade de uma origem que seria ao mesmo tempo interna e estranha: como o vértice virtual de um cone onde todas as diferenças, todas as dispersões, todas as descontinuidades fossem estreitadas até formarem não mais que um ponto de identidade, a impalpável figura do Mesmo, com o poder, entretanto, de explodir sobre si e de tornar-se outra.<sup>65</sup>

Por sua vez, Roland Barthes afirma que a literatura é tomada como objeto no momento em que a escrita clássica explode e aquela vem a tornar-se uma problemática da linguagem, posto que deixa de se curvar a uma ordem natural das coisas, em toda a sua transparência social, para ser tomada como objeto de “uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça”.<sup>66</sup>

A partir do século XIX, a literatura não irá ter como objetivo alcançar a palavra final e nela encerrar a sua verdade. A prática literária, nessa busca da palavra que finda um sentido

---

<sup>64</sup> FOUCAULT, 2002, p. 61.

<sup>65</sup> FOUCAULT, 2002, p. 455.

<sup>66</sup> BARTHES, 2004, p. 5.

único, aparece como contrária ao movimento da literatura, visto que coloca um ponto final ao definir um *Texto* já escrito como única inscrição possível.

A prática escritural de Clarice Lispector, num processo de decomposição que arrasta consigo a escritora e a leitora, estabelece com a linguagem uma relação dentro e fora, topológica, no sentido mesmo de uma prática do espaço. Sua escritura oscila entre a captura das coisas do mundo pelas palavras e a dispersão das imagens e dos sentidos desconstruídos no ritmo das significações que se realizam como jogo de presença e ausência, de aparecimento e desaparecimento, num movimento de resistência e sopro:

[...] A realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.<sup>67</sup>

Com o passo dado no texto, Clarice Lispector possibilita que se manifeste o descompasso da vida. Por exemplo, o fato de G.H. ser vista como uma escultora situava seu ser perante os outros; no entanto, essa palavra não dizia de si a não ser como resquício, remetendo-a ao inexpressivo. Em sua condição humana, a personagem sofre uma reversão na medida em que já não é ela quem ocupa a cena da vida, mas esta irá tomar-lhe o corpo. As palavras tornam-se signos fugidios, visto que Clarice Lispector irá dispor-se ao enigma da linguagem ao enveredar-se pelos diversos caminhos que tangenciam o real: “Eu tinha agora uma sensação de irremediável. E já sabia que, embora absurdamente, eu só teria chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável.”<sup>68</sup>

A literatura, para Clarice Lispector, testemunha uma “cerimônia de iniciação da palavra”<sup>69</sup>. Em sua escritura há um retorno constante a um ponto inatingível, apontando para sua linguagem em fracasso. Não se encaixam a palavra e a coisa, e essa dessemelhança

---

<sup>67</sup> LISPECTOR, 1964, p. 176.

<sup>68</sup> LISPECTOR, 1964, p. 47.

<sup>69</sup> LISPECTOR, 1964, p. 18.

será potencializada: camadas subterrâneas e povos do Egito invadem o edifício luxuoso onde reside G.H. No cotidiano, lugares e pessoas comuns são deformados no corpo textual e quarto no qual entra G.H. torna-se uma passagem dura, estreita e irremediável:

Não foi eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma mudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura da parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto.<sup>70</sup>

Diante dessa particularidade que a dimensão do poético instaura, qual seria o direito ou o valor da literatura? Questão difícil, nos dirá Blanchot, visto seu caráter de ilegitimidade, impostura e nulidade. Seu caráter de ilegitimidade é direcionado à própria questão do seu significado: respostas não se sustentam e as perguntas se tornam incessantes. No entanto, as respostas viriam talvez com a própria prática da escritura, no que tem de movimento tardio e sempre por vir. Esse movimento aponta a dimensão da impostura da literatura, ou seja, a produção de algo que é um engodo, que por mais que dite alguma coisa, num segundo tempo, já disse outra, não disse nada do que pretendia e sempre mais. Esses dois aspectos encerram o caráter de nulidade da literatura:

O trabalho foi um fracasso, ela não se incomoda: ele está plenamente realizado, pensa ela, pois o fracasso é sua essência, seu desaparecimento faz com que ele se realize, e ela se alegra, o insucesso a satisfaz [...] O silêncio, o nada, isso é a essência da literatura, “a própria Coisa”.<sup>71</sup>

Ao deparar-se com o limite do real, a literatura volta-se para uma problemática da linguagem que, ao ser questionada constantemente, ao dizer sempre menos do que se propôs, deixa vestígios. Nesse sentido, Blanchot irá fazer referência à doença das palavras como sua saúde, do equívoco e do mal-entendido como possibilidade de entendimento.

Trabalhar na via da dissonância e do equívoco pode ser pensado a partir de uma operação sobre a linguagem que consiste em seguir sua própria trajetória, o que equivale à

---

<sup>70</sup> LISPECTOR, 1964, p. 49

<sup>71</sup> BLANCHOT, 1997, p. 298.

referência do *exterior*<sup>72</sup>. Se um retorno ao interior, à subjetividade do escritor ou do leitor, delimitaria a linguagem alojando seu ser numa “espécie de certeza central”<sup>73</sup>, uma leitura possível é que o pensamento do exterior trabalha na vertente do movimento da cadeia significante que, num jogo de um significante para outro, decompõe o sentido, persistindo apenas como um rumor de algo que está por vir:

Não sei o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. [...] Tenho uma voz. Assim como me lanço no meu traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.<sup>74</sup>

A vida e a escritura, exteriores ao sujeito que é atravessado e por elas realiza sua passagem, remetem a dois momentos da narrativa de Clarice Lispector, duas possibilidades a partir da imposição da matéria bruta sobre G.H. Uma das vias que, inicialmente, o narrador-personagem irá utilizar é a referência ao outro, possibilitada pela imposição da cultura de um olhar subjugado e não interrogativo sobre o sujeito, conforme relata G.H.:

Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.<sup>75</sup>

A outra via do olhar demarca a ausência de um sentido que finda para o sujeito um lugar coerente e calmo no mar de significantes da linguagem – olhar que age sobre o sujeito e que o conduz a ver a partir de um ponto de perda. A tessitura das palavras pela via do equívoco é um operador que produz efeitos de real, instante de coisa e seu negativo. O equívoco é o que possibilita a dissociação da palavra e da coisa:

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

---

<sup>72</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

<sup>73</sup> BLANCHOT, 1987, p. 18.

<sup>74</sup> LISPECTOR, 1977, p. 22.

<sup>75</sup> LISPECTOR, 1964, p. 28.

coisa viva sem qualidades nem atributo, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insipidez: o gosto agora não passava de um travo: meu próprio travo.<sup>76</sup>

Algumas características correspondentes ao ato de escrever, delimitadas por Blanchot, permitem traçar uma linhagem de pensamento, posto que escrever envolve a quebra do vínculo que traça uma relação de correspondência entre aquele que enuncia e a palavra, entre um que escreve e outro que recebe a mensagem, assim como a retirada da palavra da via da representação e sua condição incessante e interminável. A vida perde sua ordenação corriqueira e ganha a cena da escritura.

## 1.2. Os possíveis na linguagem

“Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura. O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá se manifestar.”

Clarice Lispector

Na citação acima, se explicita o fracasso da linguagem, no sentido mesmo em que ela não representa o que acomete o sujeito ao se manifestar como devir. O balbucio, a gagueira e a vontade de alcançar uma palavra que dissesse o que não foi dito ocupam a cena textual e, se o fato literário perde sua importância e plenitude, a literatura, por sua vez, apresenta-se como possibilidade de que este grito mudo e seco do silêncio se faça ouvir.

A prática da escritura, ao exercer uma operação na linguagem, des-amaranhando suas amarras verbais e desfazendo os nós que impedem sua fruição, possibilita o fracasso da representação, assim como um deslocamento dos saberes e dos lugares que as práticas literárias teceram, trazendo para a cena literária a potência da linguagem, ao colocar em trânsito uma prática da ausência como extremo da literatura.

---

<sup>76</sup> LISPECTOR, 1964, p. 86.

Espaço em que prevalece o tempo imemoriável do silêncio, tempo das palavras que correm ao sabor das letras. A aventura escritural de Clarice Lispector realiza-se por meio de espasmos instantâneos, impossíveis de serem contabilizados, situados na dimensão ilimitada da ausência de tempo. Falando pelas suas mãos, os significantes lançam a escritora entre fragmentos incompreensíveis que se concatenam a outros fragmentos, formando uma imagem que será captada pelo leitor:

Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me faria supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida iria se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado.<sup>77</sup>

Clarice Lispector brinca de buscar a palavra certa que não existe, brincadeira de esconde-esconde entre o objeto e a palavra. Encontra-se sempre às voltas com o que poderia ser e já não é — o “é” apenas no instante em que escapole, realizando um deslizamento em direção a esse ponto obscuro — “vácuo da linguagem”<sup>78</sup> — lugar onde a escrita realiza seu percurso apontando para o infinito e para o suplemento.

### 1.2.1. A palavra suplementar

“Mas como essa palavra suplementar cria o risco de romper o equilíbrio — e onde encontrar a força para exprimi-la? Onde encontra ainda um lugar para ela? — ela não é pronunciada e a tarefa permanece inacabada. Escreve-se somente o que eu acabo de escrever, finalmente nem isso se escreve.”

Maurice Blanchot

Praticar um ato suplementar: ângulos de abertura em que a linguagem adquire um estatuto de dispersão apontando para o indizível - dispersão da homogeneidade, da linearidade dos sentidos, do tempo. A “diversidade das sucessões”<sup>79</sup> é percorrida também pela pontuação do texto ao dimensionar o peso do tempo dos significantes sobre o leitor.

---

<sup>77</sup> LISPECTOR, 1964, p. 23.

<sup>78</sup>BEDRAN, 2000, p. 87.

<sup>79</sup> FOUCAULT, 2002, p. 160.

A pontuação utilizada por Clarice Lispector, a respiração de suas frases, condiz com a visão de Roland Barthes e a importância que lhe é atribuída na forma como esta se distribui, o jogo que realiza, deixa sempre um espaço possibilitando uma abertura para que o leitor faça seu jogo: “Agora um pedido, não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim.”<sup>80</sup>

Sua criação literária realiza-se a partir do processo de tradução do desconhecido para uma língua desconhecida. A escritura não se realiza sem a palavra; no entanto, realiza uma façanha sobre esta ao deslocar o significante do significado. A frase, estando a morrer, se encadeia a outra frase e morre no ponto final. Mas, recomeça-se outra, o texto não tem fim – o leitor escreverá outras palavras dando continuidade ao que o ponto final pensou aplacar:

A linguagem confere à perpétua ruptura do tempo a continuidade do espaço, e é, na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas. Com a linguagem a monotonia confusa do espaço se fragmenta, enquanto se unifica a diversidade das sucessões.<sup>81</sup>

Blanchot, ao colocar a linguagem em jogo, demarca duas direções opostas para as quais nosso olhar pode se dirigir: uma continuidade absoluta da linguagem ou uma exigência de descontinuidade radical, própria à linguagem, nunca totalmente descontínua, somente no instante, num intervalo que “sempre se cava e cavando-se se preenche”.<sup>82</sup>

Dessa forma, a descontinuidade da linguagem delimita a possibilidade da pluralidade das palavras numa relação de infinitude que não exclui o caráter de continuidade implicado no ato de escrever, necessário ao entendimento e à produção de um sentido; da mesma forma, não cai na inércia de uma descontinuidade circular, mas sim elevada à enésima potência:

---

<sup>80</sup> LISPECTOR, 1984, p. 74.

<sup>81</sup> FOUCAULT, 2002, p. 160.

<sup>82</sup> BLANCHOT, 2001, p. 35.

Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar. Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar.<sup>83</sup>

As elaborações blanchotianas estão em consonância com a prática escritural de Clarice Lispector, contornam aquilo que não se lê, que é somente o que possibilita o ato de ler, um intervalo interposto entre a escritora a leitora, entre a palavra e o que ela diz e, ao mesmo tempo, não diz: “[...] como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?”<sup>84</sup>

Vilma Arêas irá delimitar essa façanha particular realizada pela escritora por meio da expressão “fulgurações fragmentadas” visto que, por intermédio da “técnica de desgaste”<sup>85</sup>, torna-se possível que o Texto siga em frente, ininterruptamente, agindo sobre a leitora e conduzindo-a ao estado pulverizado da escritura. O corpo da escritora é invadido por lufadas de mal-estar, júbilo, sono, descaso, horror, medo e alegria devido ao arrebatamento conseqüente a sua passagem pela escritura. Essa orientação que seguimos refere-se à inscrição barthesiana diante do movimento elíptico da frase “a escritura passa pelo corpo”<sup>86</sup>, cujo caráter insuportável, afirma: é a elipse, figura que representa a “assustadora liberdade da linguagem”<sup>87</sup>.

É possível uma articulação desta referência com a visão de Maurice Blanchot, na qual a linguagem é um “o astro de duas faces”<sup>88</sup> tal qual “a borboleta é uma pétala que voa”<sup>89</sup>. O significado é deslocado a partir do significante e o sentido é absorvido pela aproximação entre a borboleta e a pétala - a condição “natural” de ambas é subvertida e a palavra cede lugar à escritura. Dessa maneira, a liberdade da linguagem é dispor não da

---

<sup>83</sup> LISPECTOR, 1973, p. 76.

<sup>84</sup> BLANCHOT, 2001, p. 37.

<sup>85</sup> ARÉAS, 2005, p. 15.

<sup>86</sup> BARTHES, 2003, p. 93.

<sup>87</sup> BARTHES, 2003, p. 93.

<sup>88</sup> BLANCHOT, 1997, p. 51.

<sup>89</sup> LISPECTOR, 1978, p. 57.

relação significante para um significado, mas da relação de contingência entre um significante e outro significante. O que é produzido não aponta para o sentido, mas para a fusão da imagem com o tempo da pétala que da rosa despetalada e branca foi ao chão. A prática escritural de Clarice Lispector oficia a linguagem enquanto devir, pois, durante seu percurso, adia a palavra, cede lugar ao silêncio, adia o sentido, deixa o leitor em suspenso:

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia diante de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não se vêem na escuridão. Que se espere.<sup>90</sup>

Não há uma forma, o campo da linguagem é aberto para a multiplicidade, ao libertar-se de suas amarras estruturais. A escritura, ao colocar em cena a impossibilidade de uma linguagem totalizante, inscrita no próprio corpo do Texto, faz da cisão existente entre a palavra e os objetos a serem apreendidos sua matéria de linguagem. Se não é possível apreender as coisas pela ordem da representação, uma possibilidade de circunscrevê-la é entrar no jogo que os significantes conduzem, fazendo associações livres no texto, ou como disse Clarice Lispector “o que salva é escrever distraidamente”<sup>91</sup>.

A operação de nomeação teria a função de dar um suporte à falta de um significante que organizasse a forma em si. Mas esse nome não se sustenta por muito tempo, pois que a fonte da palavra é o silêncio e esta se cala, o silêncio: “Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem meu nome”:<sup>92</sup>

Nesse campo aberto pela multiplicidade das vozes da escritura clariceana, a leitora é absorvida pelo Texto e, ao mesmo tempo, é expelida. Retorna pelas brechas que foram escavadas, hiatos de sentido - operação que acompanha o foco e a impossibilidade da busca da escritora. Ela quer a grande resposta e descobre que só haverá a grande pergunta e a

---

<sup>90</sup> LISPECTOR, 1974, p. 102.

<sup>91</sup> LISPECTOR, 1973, p. 20.

<sup>92</sup> LISPECTOR, 1964, p. 145.

palavra feita de terra: “Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na primeira era da vida”<sup>93</sup>.

Este é um dos aspectos de seu manuseio escritural, escrever pelas beiradas, por superposição de camadas estratigráficas. Escrever é tocar o que é imundo e perder as idéias, um choque com o momento que ela chamará de *já* e que não tem palavras. Seu Texto torna-se assim o espaço imemorial das práticas literárias que operam na linguagem e que culminam, neste título, num desfalecimento da forma e na condição impotente da palavra em fechar esse “ininterrupto lento rangido de portas que se abrem continuamente de par em par”<sup>94</sup>.

Escrever, segundo a autora, conjuga perda, salvação, prolongamento do tempo, dividindo-o em partículas – a força do real conduz a narrativa de Clarice Lispector a se lançar na interminável aventura ao redor do vazio:

Parece que vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza. Eu sabia que entrar não é pecado. Mas é arriscado como morrer. Assim como se morre sem saber para onde, e esta é a maior coragem de um corpo. Entrar só era pecado porque era a danação de uma vida, para a qual eu depois não pudesse talvez mais regredir. Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões não haveria diferença entre mim e a barata. [...] Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada.<sup>95</sup>

Nessa relação que se instaura entre a escritora, a palavra e a coisa bruta, a linguagem, no sentido de uma presença real e evanescente, ao ser manuseada tem como efeito a produção de um Texto literário por meio de uma triangulação amorosa estabelecida entre a leitora, a escritora e o Texto. Inseparáveis, tecem, sabe-se lá a partir de quantas mãos, a história de seu corpo subvertido pelo objeto e seus desvios. A palavra em suspensão suplementa o espaço oco da linguagem:

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante

---

<sup>93</sup> LISPECTOR, 1964, p. 69.

<sup>94</sup> LISPECTOR, 1964, p. 79.

<sup>95</sup> LISPECTOR, 1964, p. 81.

a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura.<sup>96</sup>

A palavra suspendida no Texto: espaço singular em que se realizam operações de deslocamento, interrupção dos sentidos, cortes, suplementos feitos de restos e ruínas que serão rearranjados em sua superfície. A autora trapaceia com a linguagem ao esquivar-se dos significados a partir do jogo com as palavras. Nessa reversibilidade infinita, por meio da escritura, do saber como enunciação, as palavras “são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias e sabores: a escritura faz do saber uma festa”.<sup>97</sup>

### 1.2.2 A palavra ruidosa

O jogo textual de Clarice Lispector, em relação à aproximação às coisas do mundo, realiza-se por meio de um escoamento significativo que o movimento de escrever busca capturar e que conduz sua escritura num tempo que se materializa: “Escrevo-te na hora mesma em si própria”<sup>98</sup>. Sua escritura abarca o *em si* pela via do ruído, ao permear o inconcluso, ao sentir as palavras, transfigurando a realidade. Se a imagem não pode ser capturada em sua plenitude, Clarice Lispector irá fabricá-la, construí-la artesanalmente com restos de sílabas e sons que corroem sua carne, aproximando-se não da concretude da imagem, mas do movimento que forma a imagem. Esse artifício utilizado pela escritora possibilita que o instante seja por ela capturado para em seguida ser invadida por outras imagens, conduzindo-a a recomeçar a escrever.

Se a escritura trabalha na contramão de uma homogeneidade alucinatória entre o objeto e a palavra, o faz a partir de uma significação circulante e ruidosa, na qual a linguagem entra em processo de desfalecimento, de corrosão, ao realizar-se nesse registro

---

<sup>96</sup> FOUCAULT, 2002, p. 64.

<sup>97</sup> BARTHES, 2004, p. 72.

<sup>98</sup> LISPECTOR, 1973, p. 24.

inicial em que está presente a dissociação entre a palavra fundada no conhecimento e a coisa.

Clarice Lispector topografa o terreno da linguagem auscultando o fluxo dos sulcos das inscrições das coisas no mundo. Topografar refere-se à minuciosidade de uma ação sobre um *corpus*. Cada resquício, as impurezas do barro, pedras e seixos, e a umidade são rearranjadas num tempo em que os objetos rumorejam ao circunscrever o vazio, ofertando um espaço para que se ouça a voz do silêncio. Dessa forma, iremos articular o conceito de *espaço literário* abordado por Maurice Blanchot com o discurso do *Texto*, formalizado por Roland Barthes, buscando situar os pontos em que esses dois teóricos instauram a escritura como desfalecimento da forma.

### 1.3. O campo do silêncio e do ruído: o Texto como Espaço Literário

**“O *Eu* que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um *Ele* sem rosto” \***

“É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponto que mal nos liga ao improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. Os ouvidos se afiam, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembranças de palavras. Se és morte, como te alcançar.”

Clarice Lispector

O silêncio é uma referência constante nas considerações clariceanas. Sua escritura contorna e afirma sua dimensão cortante ao possibilitar que ele ganhe a cena textual situando o leitor no *espaço literário*. Este espaço circunscrito pelo ato da escritura irá ser abordado também por Roland Barthes, possibilitando aqui um contato entre esses três escritores.

Barthes faz referência a uma linguagem que fala por si só ao desvincular-se do poder e da síntese totalizadora a qual os homens almejam por medo de se perderem no

---

\* BLANCHOT, 1987, p. 20.

vazio, delimitando, assim, o lugar do Texto pelo movimento de uma travessia no qual prevalece a circulação dos sentidos e a disseminação dos significantes. Esse campo de passagem próprio ao Texto arrasta consigo a escritora e a leitora em direção a um atravessamento pela escritura, na qual “a voz perde sua origem”<sup>99</sup>, quem fala não se refere à autoria — a voz que ressoa é a do Texto, no qual a escritura de Clarice Lispector se realiza: “Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única”.<sup>100</sup>

Destruir uma possível origem que situa o autor como suporte para as palavras implica um questionamento constante da linguagem. Na escritura de Clarice Lispector é a própria linguagem que se interroga ao deparar-se com sua insuficiência em dizer o real. A “morte do autor”<sup>101</sup> acompanha o ato da escritura na medida em que sua presença não antecede à produção textual, mas ali se realiza, através da trama significativa.

A perda da autoria no Texto clariceano pode ser pensada em íntima correspondência com a entrada de G.H. no quarto de sua empregada Janair, ou por meio dos objetos que ecoam através de seu corpo e a conseqüente desorganização do território corriqueiro em que vivia — mas, especialmente, na singular transformação que acontece nesse aposento:

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta [...]. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto — e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. [...] E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de ela. Ali entrara um eu ao que o quarto dera a dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo.<sup>102</sup>

Podemos entrever aqui o que Blanchot aponta como *solidão do escritor*, esse “Ele” que fala no lugar do “Eu”, força atuante do agora presentificada a partir da perda do ser,

---

<sup>99</sup> BARTHES, 2004, p. 58.

<sup>100</sup> LISPECTOR, 1973, p.44.

<sup>101</sup> BARTHES, 1984, p. 57.

<sup>102</sup> LISPECTOR, 1964, p. 60.

região do espaço literário, da impessoalidade. O “ato só de escrever”<sup>103</sup> irá referir-se a esse tempo em que a escritora é corrompida pelo rumor do silêncio, sopro da palavra ainda não pronunciada, que, ao ser lançada na página em branco, não faz mais que requerer outra, e mais outra. À escritora, fadada ao insucesso, resta-lhe seguir em frente, ligando e religando pontos de sentido, referências que se desfazem no corpo do Texto.

### 1.3.1. Leitor em processo

“Ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa ciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases.”

Roland Barthes

O lugar do leitor é enfatizado por Roland Barthes a partir de uma interrogação à leitura. Se outrora havia uma primazia do autor, na concepção barthesiana, a escritura só se manifesta por meio de um leitor, que, atravessado pela palavra literária, pôde, enfim, escrever. Temos assim dois atravessamentos que transbordam a relação, inicialmente escravizada do leitor e do escritor: o leitor, atravessado pelo Texto, serve como passagem para que o escritor lance na página em branco as palavras que o atravessam. A escritura em sua dimensão de corte possibilita ao leitor dizer o que leu de uma outra forma - a força da literatura sobre os corpos.

O Texto sofre uma transformação, outras idéias, outras imagens, outras associações integram-se a esse plano inicial. O escritor, o leitor e o texto assumem o lugar de passagem. Nesse movimento, um suplemento de sentido é imposto e, da mesma forma, é logo pervertido. No entanto, conforme afirma Barthes, isso não implica uma anarquia visto que as associações que se realizam numa topologia que engloba o leitor, o escritor, a vida e o texto seguem uma ordem semântica, gramatical, sem a qual o Texto literário se faria

---

<sup>103</sup> Nesse momento, Blanchot faz referência ao “ato só de escrever” a partir da experiência de Mallarmé, instaurando no contexto da escritura o desamparo e o horror correspondentes à entrada nesse terreno da linguagem em que as certezas foram abolidas, restando ao escritor se aventurar na estrada do devir.

ilegível. No entanto, corrompê-lo com outros corpos, com nosso corpo, é a possibilidade de invenção que cabe ao leitor.

Ao referir-se a esse transbordamento da leitura, Roland Barthes questiona-se se a leitura não seria um “campo plural de práticas dispersas”, “estilhaçar de idéias, de desejos, de gozos, de temores”.<sup>104</sup> A leitura adquire assim o sentido da multiplicidade, em que corpo e linguagem se confundem; a leitura passa pelo corpo e este perverte a ordem da leitura.

Esse corpo transformado pela leitura conduz o leitor ao ato. Este deve, a partir de agora, se colocar a trabalho, permitindo que se desenrole a cadeia de desejos. O lugar que a leitora ocupa na prática escritural de Clarice Lispector realiza-se a partir de aproximações e afastamentos, ler e escrever é desejar: “Eu nunca sei de antemão o que vou escrever. Tem escritores que só se põem a escrever quando têm o livro na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei no que vai dar. Depois vou descobrindo o que eu queria.”<sup>105</sup>

O Texto – lugar no qual a escritura realiza uma operação singular ao praticar um exercício do símbolo, ao frustrar os sentidos esperados por meio do jogo de imagens, idéias e luminosidades. Nesse jogo, o tempo da enunciação, tempo da atualidade, a escritora como Texto serve de passagem para a heterogeneidade das coisas do mundo. Isso não quer dizer que a escritora não disponha de técnicas e artefatos de linguagem ou que não fará uso destas, no entanto, está submetida aos seus efeitos, e é nesse sentido que está morta:

O escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente.<sup>106</sup>

G.H. sucumbe a um Outro que fala por ela. Desorganizam-se a ordem do eu e do tu, misturam-se os lugares de quem fala, de quem sente. Alguns personagens invadem a cena, conduzem à errância, instauram o espaço do literário: mortos e sussurros de

---

<sup>104</sup> BARTHES, 2004, p. 31.

<sup>105</sup> LISPECTOR, 1984, p. 33.

<sup>106</sup> BARTHES, 2004, p. 62.

antepassados ecoando remotamente, trazendo à tona o Texto, barthesiano por excelência, em sua junção de fragmentos heteróclitos, clichês e pompas, palavras recalçadas da cultura, seguindo o ritmo interno do tempo da frase no espaço.

Clarice Lispector realiza a experiência literária na medida em que escreve esse instante entre o escritor e a palavra impressa, instante no qual, conforme afirma Blanchot, a linguagem não é o poder de dizer, e sim pura ausência a se presentificar.

A experiência de G.H. é a descoberta do enigma como fundamento da procura e a impossibilidade da resposta. O quarto da empregada Janair reflete a exterioridade de um interior pretensamente conhecido. A condição corriqueira do quarto em que Janair residia é subvertida e este será nomeado de “império” (autoridade/comando), “deserto” (solitário) e “sarcófago” (que corrói as carnes). Significações estas que ocupam o lugar do quarto, como Texto, em que se realizam movimentos contínuos de desabamento e escavação:

Até aquele momento eu não havia percebido totalmente a minha luta, tão mergulhada estivera nela. Mas agora, pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cedera. E, agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim mesma gravada na parede.<sup>107</sup>

A prática escritural de Clarice Lispector realiza-se nesse lugar em que não se busca um deciframento, mas um des-lindamento, ao esmiuçar a trama tecida entre a palavra e a coisa. Em suas considerações sobre o ato de escrever, Clarice Lispector relata não saber revestir uma idéia com palavras e afirma que o que atrapalha a escrever é ter que usar palavras, resta então prolongar o tempo, dando a cada partícula significante o tempo de uma vida insubstituível. Nessa busca incessante, manifesta-se a dispersão da linguagem, visto que o trabalho das associações significantes a exaurem ao propor sentido para evaporá-lo, possibilitando, assim, a instauração do leitor na polissemia do Texto.

---

<sup>107</sup> LISPECTOR, 1964, p. 65

A escritura irá instaurar a ordem da significância, a abertura do leque significante no “tempo da enunciação”<sup>108</sup>, visto que não situa mais o sujeito como aquele que sabe, mas como aquele se abandona ao Texto, lugar no qual a atividade de significância segundo as regras de transformação, combinação e deslocamento fazem-se presentes.

Os significantes se desdobram para além do significado, e este é corrompido, dando lugar à dança das palavras. Aquele que enuncia conduz o leitor à descoberta desse espaço onde “isso fala”, na medida em que o eu sai de cena para advir um “ele sem rosto”.<sup>109</sup> Dessa forma, para que o Texto se realize por meio da escritura, o escritor teve que se dispor à intimidade do risco demarcado por Blanchot como fator letal ao qual expõe a experiência literária:

A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E, terminara eu também toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu presente e meu futuro contínuo — e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então, até eu, também lá estavam. Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte.<sup>110</sup>

Se a necessidade de escrever é concomitante ao vazio que se abre em cada inscrição, Blanchot irá afirmar que ao abordarmos o espaço literário, entre uma palavra e outra, entre o que se tenta apreender e que não se encontra disponível pela linguagem — o silêncio — possibilitando à escritora realizar seu percurso escritural ao desviar-se do objeto em questão: “olhar na noite o que a noite dissimula, a outra noite, a dissimulação que aparece”.<sup>111</sup>

Clarice Lispector se abandona ao Texto e os significantes seguem seu curso colocando à parte a escritora. Por vezes, temos a impressão de sermos aquele corpo que ali se inscreve, tamanha é a contundência da cadeia metonímica que arrasta o leitor. Os sentimentos e a descrição dos objetos são colocados no plano horizontal, na superfície do

---

<sup>108</sup> BARTHES, 2004, p. 58.

<sup>109</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

<sup>110</sup> LISPECTOR, 1964, p. 65.

<sup>111</sup> BLANCHOT, 1987, p. 25.

Texto, de forma que o leitor é convidado a olhar uma cena corriqueira por meio de inúmeros pontos de vista.

Em relação ao manuseio dos significantes numa prática escritural, Roland Barthes recorre às “árvores-alfabetos”<sup>112</sup>, sendo a palmeira, devido ao repuxo de suas palmas, a que possui o efeito maior da escritura: a inflexão. O significado de inflexão refere-se ao verbo curvar-se, desvio e modulação da voz – processo de decomposição e não de destruição. *Abater*, *desmantelar* e *desmoronar* são verbos que acompanham a tarefa do escritor.

A escritura de Clarice Lispector abate o verbo e desmantela o sentido, fazendo desmoronar nossas certezas, possibilitando um passo a menos na ordem e na estruturação das frases e um passo a mais em direção à seqüência de letras que esclarecem para o leitor o permanente trabalho de lapidação com a matéria bruta da vida.

---

<sup>112</sup> BARTHES, 2003, p. 53.

## OS DESENLACES DA ESCRITURA

“Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da largueza de me deixar de ser. Não porque eu não encontre o nome do nome e o torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela”.

Clarice Lispector

Em sua trajetória, G.H. busca entender o que havia lhe acontecido, no entanto, desde o início, sabe que esta busca está fadada a errância que a impossibilidade da forma conduz. G.H. é direcionada por diversos olhares que culminam no olhar morto das fotografias. Ao experimentar a vida, descreve os objetos que a circundam contradizendo a forma inicial imposta pela cultura. Como um espectador em terra estranha, recusa a cumplicidade com o mundo, tornando-se cúmplice daquilo que a vida oferece antes de qualquer tematização. Realiza um ato de rebeldia sobre suas idéias pré-concebidas, ao ser tocada pelos objetos em seu corpo:

Uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revela-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo. Fotografia é o retrato do côncavo, de uma falta, de uma ausência? <sup>113</sup>

Ver a partir da perda das referências imaginárias e narcísicas não será sem conseqüências: uma luz golpeia sua face, um vazio seco e um desenho na parede branca. G.H. percebe que os contornos das imagens grafadas são invólucros que deixam entrever um vazio, traços finos que lembram exatamente seu corpo, ela era quem estava na parede, “olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada”<sup>114</sup>, G.H. era uma escrita.

A linguagem segue seu curso burlando a ordenação do pensamento na medida em que Clarice Lispector acompanha seu ritmo, segue uma direção; na seqüência, desvia, retorna ao que foi dito, insere pontos novos de articulação, pára, respira, deixa que a respiração conduza sua escritura, relembra os becos de sua infância remota, retorna para a cena textual. Esse ritmo frenético de sua escritura conduz a leitora a vivenciar os banhos de mar em que seu corpo todo é tomado, a vergonha de ter vestido tantas máscaras, se esquecer de quem era, lembrar-se e ir embora.

---

<sup>113</sup> LISPECTOR, 1964, p. 31.

<sup>114</sup> LISPECTOR, 1964, p.40.

O pensamento blanchotiano clareia essa nuance da obra da autora ao situar o ato de escrever na ordem de um rompimento do pensamento sobre a linguagem, da palavra sobre a escrita, atingindo, assim, um limite da linguagem – visto que transgride a lei do sentido e subverte a palavra, colocando-a na série significante em processo metonímico: “Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda Lei e sua própria Lei.”<sup>115</sup>

A interrupção dos significados alicerça a prática escritural de Clarice Lispector e se realiza a partir da escansão da cadeia significante, possibilitando a ampliação do foco de visão e interrompendo o instante, não sua metamorfose, processo de instante. Conforme articula Barthes, a realização da prática da escritura fundamenta-se na impossibilidade da representação *versus* a dimensão da significância, apontando-nos a singularidade de uma prática que se apóia na desconstrução de um saber. Por meio de um trabalho na linguagem e não sobre a linguagem, o saber é disseminado atingindo seu estado plural.

O ato de escrever revela uma trajetória que vai do inominável às palavras e das palavras ao inominável: movimento sempre inicial, desvio perpétuo. Nesses espaços impostos ao corpo do texto pela errância de sua linguagem, nesse abismo de letras a serem articuladas num tempo seguinte pela leitora, um novo mundo se abre. A escritura clariceana segue o curso do “desfalecimento da forma”<sup>116</sup> posto que:

A escritura então não nomeia o inominável, não designa o inominável como se fosse um objeto do mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola.<sup>117</sup>

Privilégio dos restos – economia da linguagem que se reduz ao traço e ao apagamento. Subtrações, multiplicações e divisões condenam suas palavras a se entrechocarem, baterem de frente, saírem de cena, retornar do fundo do palco, realizando

---

<sup>115</sup> BLANCHOT, 1997, p. 39.

<sup>116</sup> PRADO, 1989, p. 26.

<sup>117</sup> PRADO, 1989, p. 25.

sulcagens na página escrita, no corpo do amante, até, enfim, se calarem, cravadas na lembrança de sua impessoalidade:

Este final, impossível de ter continuidade, termina com a estaticidade perplexa diante do insólito e do inesgotável pela palavra, que é afinal o que a narradora parece querer mesmo contar: a sua estupefação diante da visão de um mundo que é impossível de ser narrado, ou seja, a poética do render-se à inevitabilidade dos limites do poético.<sup>118</sup>

Podemos articular, num enlace com Nádía Gotlib, que a redenção como condição da escritura na obra de Clarice, corresponde à concepção foucaultiana de uma diferença radical entre as coisas e as palavras que restam para designá-las. Libertar-se da escravidão do pecado da palavra, da culpabilidade da palavra última, em direção não mais à verticalidade de sentidos possíveis, mas ao sentido elevado à potência do infinito, horizontalmente. No texto clariceano, a palavra se lança e age sobre o sujeito, colocando em cena, por meio da literatura, o poder da palavra – esta que carrega a vida e a morte no instante em que gera a vida, tornando ausente o mundo que representa.

Depositemos nesse momento um pouco mais de atenção ao redor da palavra. Não há como questionar seu poder. Seja no texto ou na vida. Ela guia nossas escolhas, nossas fixações em encontros malogrados, as despedidas intermináveis, o amor da mãe por seu filho. No entanto, a escritora realiza nesse jogo perigoso, em que a morte e a vida são os competidores, uma jogada de mestre, abandona seu corpo ao poder da palavra e se faz palavra: “Vou a esse encontro nua e descalça e com mãos vazias, à mercê de mim mesma”<sup>119</sup>.

Diante dessa incompatibilidade estrutural entre a palavra e a coisa, Clarice Lispector irá situar sua liberdade de escrever vinculada a um ato de percepção que como tal não tem forma. O pensamento visa à transmissão a partir de uma significação dada a uma percepção. O sujeito exclui o ato de perceber em prol do sentido, evocando um alcance

---

<sup>118</sup> GOTLIB, 1995, p. 89

<sup>119</sup> LISPECTOR, 1977, p. 43.

limitado da forma: “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa.”<sup>120</sup>

A liberdade que Clarice Lispector quer atingir com sua escritura consiste em deixar que os objetos traspassem seu corpo sem, no entanto, direcioná-los. Segue o fluxo do pensamento em toda a sua expansividade, ao buscar escrever “com o corpo todo”<sup>121</sup>. Os ângulos são ampliados na medida em que, conforme delimita Merleau-Ponty, a evidência das coisas, fundamentada na constância das relações, pode direcionar-se a partir de um certo ponto de vista, ou de outro. Se na constância das relações, Clarice Lispector se deixa levar pela inconstância de seus atos, extrapola o fundamento de uma só possibilidade de relação entre as coisas. Seu corpo irá ocupar a cena textual como um operador que ultrapassa o ato do pensamento, possibilitando, após esse distanciamento de suas organizações, a liberdade da imaginação, visto que dissocia a rede que organiza o campo simbólico:

No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias. São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. A “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra.<sup>122</sup>

Usar as palavras implica destruir, ainda que parcialmente, a intensidade pela qual foi acometida em seu encontro com o silêncio. Sua perdição é apreender, por intermédio da palavra, esse encontro que a fez calar e sentir a mais fina felicidade, posto que “é como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera”<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> LISPECTOR, 1964, p. 140.

<sup>121</sup> LISPECTOR, 1973, p. 12.

<sup>122</sup> LISPECTOR, 1973, p. 84.

<sup>123</sup> LISPECTOR, 1969, p. 77.

## 2.1. Dízima literária

“A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real.”

Clarice Lispector

O uso da linguagem na escritura clariceana, como as considerações realizadas apontam, confirma e ultrapassa a impossibilidade de acesso ao real que nos abate. Ao relatar que só trabalha com achados e perdidos, restos de sua formação humana, Clarice Lispector se lança no interminável da linguagem, desarticula os signos, liberando-os das significações definitivas e deixando-os soltos ao ritmo da máquina de escrever. Com esse procedimento a narradora pretende capturar a coisa num instante em que ela se oferece ao seu olhar, dispondo a linguagem numa rede infinita de imagens que escoam pelas suas mãos, inscrevendo o instante e seu intervalo.

A literatura, ao instaurar o espaço da ausência, aponta para o interminável. Existem, por exemplo, números que em sua divisão deixam restos, algarismos que se repetem indefinidamente, realizando a potência e a abertura em seu escoamento constante, demarcando a ausência de tempo. Por outro lado, essas dízimas remetem a uma dívida impagável, tal qual a relação do escritor com o Texto. Dívida que se materializa em ato de escritura, posto que o escritor vá com sua outra mão parar a mão que escreve, sabendo desde já, que esse será seu eterno tormento.

Quando Clarice Lispector comenta que seu livro *Água Viva* continuará para sempre, está afirmando que a escritura não tem fim e que a matéria de que é feita ultrapassa os limites do livro. O que a autora escreve continua como se caminhasse sozinho, independente do escritor, de sua vontade, de seu poder de dizer não. No entanto, se escrever é ser atravessado, é também refletir e, Clarice Lispector, submetida a essa exigência, pontua seus textos, deixando entrever a infinitude por onde suas palavras ecoam:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante.<sup>124</sup>

Maurice Blanchot irá vincular o ato de escrever ao interminável e ao fascínio. Um murmúrio constante sopra aos ouvidos, o grito silencioso ronda o corpo da escritora. Fascinada, deixa-se embalar pelas vozes do mundo fazendo-se passagem. No entanto, afirma Blanchot, “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”<sup>125</sup> sendo a saída da escritora impor, a seu modo, silêncio a esse murmúrio.

No texto clariceano a linguagem reivindica a sua liberdade. Antes de ser dado o primeiro grito pelo *infans*, no instante em que as bocas se abrem para tentar dizer e não conseguem, a linguagem questiona a linguagem no jogo do texto e as palavras de caridade e de orgulho, de qualquer significação, entram em declínio. O texto não se satisfaz. A lei da linguagem, “lei que manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo”<sup>126</sup>, não oferta à dignidade ao silêncio e quando essa norma da significação e da representação, essa fronteira composta de palavra e forma é atravessada, abre-se à fenda, o vácuo de linguagem, o nada clariceano: zona desconhecida, lugar da “ausência de forma” atualizado na criação artesanal de Clarice Lispector, cuja linguagem, ao deparar-se com o inominável, teve de se sustentar com os fragmentos do ritual de repetição no qual se desdobra.

Para que algo se escreva no corpo do Texto e se inscreva na superfície do corpo, a escritora deve se abster de si para que o Outro fale e, ao mesmo tempo, colocar-se no instante em que captura o silêncio e a coisa que se abre em imagem. Dessa maneira, a literatura trabalha via operação dizimal e seu movimento é na linguagem para produzir linguagem.

---

<sup>124</sup> BLANCHOT, 1987, p. 15.

<sup>125</sup> BLANCHOT, 1987, p. 17.

<sup>126</sup> LISPECTOR, 1964, p. 30.

## 2.2. Estágios escriturais

“Primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras chamadas aqui “o grau zero da escrita”, pode-se facilmente discernir o movimento mesmo de uma negação, (...), como se a Literatura, tendente há um século a transmutar a sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse pureza a não ser na ausência de todo o signo, propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem Literatura.”

Roland Barthes

O lugar ocupado pela literatura na história, assim como o estatuto do leitor e do escritor, são articulados por Roland Barthes aos estágios de solidificação progressiva que a escritura ao atravessá-los possibilitou uma mudança de foco, assim como a liberdade da literatura. A escritura, nesse momento de seu ensino, está situada entre a língua e o estilo. É uma outra realidade formal – denominada por Barthes como a *terceira dimensão da forma* – que insurge como um ato de solidariedade histórica, uma função, destinação social, relação entre criação e sociedade – a forma captada em sua dimensão humana, a moral da forma.

Esse atravessamento não significa um rompimento. Atravessar as verdades impostas pelo contexto social vigente não significa deixá-los de lado, mas sim possibilitar uma circulação com outros campos do saber, instaurando a impermanência da forma instituída.

Ao demarcar os usos possíveis na linguagem, Roland Barthes situa a ciência como aquela que a instrumentaliza na busca de uma lógica sobre o real, sem restos na operação. Podemos articular essa nuance das práticas científicas com o risco de um fechamento da literatura, posto que o autor irá referir-se a essa possibilidade, a esse risco, a partir do momento em que a literatura se impõe como Literatura, ao invés de possibilitar, em sua condição enigmática, que alguma coisa seja indicada diferente a uma referência forma/conteúdo.

A reciprocidade forma/conteúdo remete a um circuito fechado que se apresenta, diria Roland Barthes, fascistamente, sobre uma relação fatalmente fracassada na qual a

literatura foi escravizada pelos regimes totalitários da linguagem. Contrariamente, o que faz dela uma prática especial, literalizante, são seus artefatos de produção de equívocos, instaurando o espaço de ausência e incompletude numa familiaridade negativa em que se entrevê a primazia do informe.

Podemos articular que a escritura de Clarice Lispector dispõe-se na linguagem transpondo o seu limite, na medida em que o xenomorfismo do lugar e das coisas ocupam a cena literária a partir dessa condição e somente nesta. O céu e o solo da linguagem perdem suas referências de contenção, e a junção dessas duas ordens do mundo realiza-se no campo extremo da percepção polimórfica. As palavras não reduzem o objeto ao contorná-lo, instaurando uma negatividade própria à relação estabelecida entre a coisa e a palavra e a impossibilidade de diferenciação entre forma e fundo.

A questão da negatividade é um dos pontos centrais da escritura de Clarice Lispector: ser negativamente. A imagem do não-ser como aproximação da verdade. Ao deslocar a orientação do objeto sobre a palavra, ou da palavra sobre o objeto, a escritura se instaura a partir de uma negatividade da função referencial, por meio de um esforço de desvencilhamento que a linguagem literária realiza em sua “busca de um mundo adâmico onde a linguagem não mais seria alienada”<sup>127</sup>, instaurando, assim, a proposta de uma escritura – *escrita no grau zero*.

Barthes requisitará da psicanálise o conceito de inconsciente<sup>128</sup>, a partir de onde irá desenvolver alguns deslocamentos na noção de escritura, entrando em cena, nesse

---

<sup>127</sup> BARTHES, 1988, p. 16.

<sup>128</sup> O conceito de inconsciente foi formulado por Sigmund Freud, em 1915, em “A História do movimento psicanalítico – artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos”, no volume XIV. Conforme delimitado na nota do editor, este é o ponto culminante da obra freudiana, na medida em que vincula as sutilezas da operação psíquica à linguagem dos processos mentais. Seu interesse era explicar os fenômenos que acometiam os seres humanos e que, se não fossem levado em consideração, deixariam em aberto uma série de lacunas que mereciam especial observação. Diante do vasto texto freudiano, a fim de verificar a importância deste para Roland Barthes, não temos a pretensão de realizar um percurso ao redor do conceito de inconsciente, mas sim dispor de alguns pontos fundamentais que remetem à condição de uma prática da escritura, a saber: pensar a categoria do inconsciente significa levar em consideração as lacunas existentes no psiquismo, ou seja, que não há uma continuidade psíquica; algo que desconheço e que se apresenta em mim deve pertencer a outrem; o fato de nossa percepção externa estar vinculada aos nossos órgãos sensoriais, ou

momento, o corpo do escritor e a energia libidinal que circula por todo ele. Clarice Lispector também demarca o lugar do inconsciente em sua prática escritural, conforme podemos verificar em suas palavras: “No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando a medida que trabalho”<sup>129</sup>. Em sua travessia encontra-se o sujeito da escritura, este que fala de dentro da linguagem:

Às vezes elaboro um trabalho durante anos, sem sentir. O único sintoma são as frases que me vêm de repente, já prontas, no táxi, no cinema ou no meio da noite, revelando que algo está crescendo dentro de mim. Mas, ao contrário do que muitos pensam, não escrevo em transe e não sinto nenhum espírito me insuflando idéias. A inspiração vem dessa longa elaboração inconsciente. Escrever para mim é um aprendizado. Assim como viver é um aprendizado.<sup>130</sup>

Roland Barthes inicia *O prazer do texto* negando, a qualquer um que lhe faça a vista, um pedido de desculpas e, sequer, explicações. O desvio do olhar é somente o que tem a oferecer – um homem dejetado, excluído – no qual coabitam a falta de lógica e a contradição, e que permanece mudo – um contra-herói, irá denominá-lo Barthes. Curiosamente, este homem é o leitor do texto no momento em que está entregue ao seu prazer – palavra pequena e usual, é verdade. No entanto, não deixará de causar turbulências, conforme explicita o autor ao relatar a não existência de uma palavra francesa que abarcasse, ao mesmo tempo, o prazer e o gozo.

---

seja, passa pelo corpo, a constituição do núcleo do inconsciente por impulsos carregados de desejo e as operações de deslocamento e condensação.

Diante das características do psiquismo e dos processos inconscientes desenvolvidos por Freud, desembocamos num ponto x também para a literatura, visto que a operação literária será vinculada à um rompimento com a esfera da representação, especialmente, na prática escritural de Clarice Lispector. A partir de Barthes, entra em cena uma operação singular que a escritura possibilita ao trabalhar, predominantemente, via operação metonímica. Parece-me curioso que Clarice Lispector situe sua escritura em busca do “atrás do pensamento” e que trabalhe com resíduos e pelas margens, realizando operações de condensação e deslocamento, circunscrevendo a elaboração barthesiana de algo que atravessa o escritor. Realiza sua escritura a partir de restos de uma ordenação corriqueira de idéias, situando o leitor em lugar estrangeiro e incômodo, visto que causa seu desejo ao trabalhar a partir de pontos de perda e desconstruções no texto no qual a escritora inscreveu seu corpo.

O trabalho de extenuação, de destruição da categoria discursiva, conforme afirma Roland Barthes, é o que possibilita uma prática da escritura. Extenuar significa enfraquecer ao extremo, exaurir, prostrar. Clarice Lispector ao condensar e deslocar os significantes, ao margear as coisas impossibilitando seu fechamento numa ordenação certa entre a palavra e a coisa, realiza a escritura a partir do momento que atinge o limite do impronunciável. Nesse sentido, quando se refere ao fato de que usar as palavras irá interferir em sua apreensão das coisas do mundo, demarca exatamente esse ponto de impossibilidade de captura total desses traços mais remotos que marcaram o corpo de sujeito e que conduziram sua busca.

<sup>129</sup> LISPECTOR, 1984, *apud* BORELLI, 2004, p. 94.

<sup>130</sup> LISPECTOR, 1984, p. 760.

Roland Barthes classifica as diferenças entre os textos de prazer e os textos de gozo. O primeiro, vinculado a uma acomodação do sujeito às palavras que lhe dão um habitat natural, encaixando-se perfeitamente ao texto. Já nos textos de gozo, a escritura desfaz a nomeação, transpõe o limite do dizer, quebra a unidade moral – o Texto como significância, como lugar em que situamos a prática escritural de Clarice Lispector, cujas características textuais aí se enquadram, ao realizar uma escritura em que seu corpo está incluso.

No entanto, para que esse texto seja possível, é necessário, conforme afirma Barthes, um trabalho progressivo de extenuação cuja estratégia é a destruição da sua categoria discursiva. Cabe a escritora, exaurir o sentido, enfraquecer a rede de ordenação referencial palavra/coisa fazendo surgir, assim: “Um novo estado filosófico da matéria linguageira; este estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada”.<sup>131</sup>

Coisa de linguagem tal qual a escritura de Clarice Lispector busca o “*ℓ*” da coisa, conforme afirma, nove anos após a aventura de G.H. pelos sombrios e alegres labirintos do olhar. Seu objetivo é capturar o que está interdito pela palavra, dar lugar a esse “*é da coisa*” que ganha corpo ao atravessá-la. Dessa forma, em sua escritura, ora os significantes se materializam, ora deslizam no Texto. Espaço de rupturas e cortes. O leitor é movido por esse lugar de perda que dele se apodera e que instaura o conceito e a diferenciação entre o que Barthes denominou textos de gozo (fruição) e textos de prazer:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> BARTHES, 1987, p. 43.

<sup>132</sup> BARTHES, 1987, p. 20.

Diante dos deslocamentos teóricos que a noção de escritura sofreu, o objetivo “único” da escritora será, a partir de agora, esgotar uma tarefa. O ato de escrever dá-se a conhecer como ato. De acordo com Clarice Lispector, cuja escritura nomeio *escrita do ato*, não significa que a palavra seja natural, a vertente da palavra explorada no instante é da ordem da natureza, mas não é natural. A Natureza é ato de criação e é por essa via que a escrita se dá a ver como “acontecimento”. Parece-me pertinente uma articulação da escritura como acontecimento com a referência circunscrita por Blanchot na qual, “acontecimento” é como “abrir a vida ao morrer”<sup>133</sup>.

A escritura de Clarice Lispector conjuga, assim, vida e morte, continuidade e descontinuidade:

Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e nesse próprio instante perecível. Minha liberdade pequena e enquadrada me une à liberdade do mundo – mas o que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias? Estou asperamente viva. Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? é uma morte sensual.<sup>134</sup>

Barthes não desconsiderará que a escritura se realiza no seio de uma estrutura social, não retira de cena a língua tal como foi fixada pela cultura, mas coloca-a lado a lado com a margem outra em que se entrevê a morte da linguagem, instaura e delimita um espaço formado a partir do compromisso entre elas. Compromisso entre morte e vida, morte da palavra para que a coisa viva a partir do jogo significante, espaço em que se encerra o jogo da dialética do desejo.

A escritura produz um sujeito em constante mutação e o escritor se lança na “pluralidade das entradas, na abertura das redes, no infinito das linguagens”<sup>135</sup>. O engajamento do escritor com a linguagem possibilita uma significação circulante que não

---

<sup>133</sup> BLANCHOT, 1987, p. 45.

<sup>134</sup> LISPECTOR, 1973, p. 24.

<sup>135</sup> BARTHES, 1953, p. 76.

tem ponto de partida nem de chegada – referência presente também na noção blanchotiana de escritura do desastre, limite e desfalecimento da linguagem, visto o caráter de ruína e dispersão presentes em suas elaborações sobre o lugar e a função da escritura: “Não dizemos que o escritor retorna à origem da linguagem, mas que a linguagem é para ele a origem”<sup>136</sup>.

Recortamos e colamos aqui algumas referências demarcadas por Blanchot em relação ao estatuto do desastre: ilimitado sem contemplação; soberania do acidental; desorientação do absoluto. O desastre se afirma como aquilo que fala por meio do escritor, repetição da singularidade do extremo por intermédio do “declínio da palavra”, finito que se prolonga sem cessar até o infinito pelo rodeio ambíguo da repetição.

A repetição é a repetição do mesmo a desdobrar-se e é, nesse sentido, que o Outro que fala é sempre e radicalmente Outro, conforme aponta Clarice Lispector: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu.”<sup>137</sup> O que se desdobra é a falta constitucional que se interpõe entre o que quer dizer o escritor e o que as palavras possibilitam, conduzindo a escritora a se refazer em palavras a partir desse hiato, assim como a inscrever esses pontos de falta, possibilitando que se articulem aí efeitos de real ao colocar em cena esse “Outro que se anuncia calando-se”<sup>138</sup>.

A escritura de Clarice Lispector repete o desdobramento dos pontos de perda. A escritora é surpreendida pelo ato de escrever, lança-se no “tempo da ausência de tempo”, em que seu ser não está presente para que o ser da linguagem se manifeste. Sendo assim, o desastre é a força da escritura, permitindo que o silêncio se inscreva. Se ler é transpor um abismo, ao realizar uma interdição no texto lido, torna-se possível escrever – escritura que se realiza sempre a partir de um Outro que fala: escrever sem poder, desastre, extenuação, desfalecimento, rumor, murmúrio.

---

<sup>136</sup> BARTHES, 1988, p. 62.

<sup>137</sup> LISPECTOR, 1984, p. 385.

<sup>138</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

Se a linguagem desconfia de si mesma, Blanchot nos aponta o recurso de multiplicação das palavras até o infinito sob o pretexto de corrompê-la. No entanto, o desconhecido da linguagem permanece incógnito – real que não se pode mostrar ou dizer. Cabe então ao desastre, à escritura como desastre, que a linguagem tome corpo, e não sentido, fenômeno ao qual o escritor deve estar atento, pois, escrever a escritura impõe uma ausência de sentido, o desastre do pensamento. Esta é, conforme afirma Blanchot, a dificuldade de um comentário da escritura, visto que produz significação, não podendo suportar um sentido ausente. Dessa forma, só o desejo, que é falta, pode guiar o escritor.

O desejo aparece como fundamento da prática escritural de Clarice Lispector e é registrado em cada ponto de desconstrução que a tessitura do texto literário possibilita ao se apresentar como potência que atravessa o escrever. Espaço da deriva no qual o saber se dá a ver como efeito de saber.

O “saber-fazer” com a linguagem é sempre por vir, sempre a des-fazer. Blanchot faz referência à palavra *corpo* e às palavras que poderiam referenciá-lo: mortal, imortal, irreal, imaginário, fragmentário. Se a palavra corpo fixa um sentido para a sociedade, contrariamente ele só existe para além de seu sentido. A verdade última perde sua potência sobre a referência do verdadeiro ou do falso, deixa de se impor, possibilitando ao saber sua busca contínua. Nesse momento, Blanchot questiona-se: existiria uma exigência de descontinuidade que não se deva ao contínuo, assim como uma ruptura? A resposta é cortante: ao repetitivo não cabe mais distinguir entre ser e não-ser, verdade e erro, morte e vida, pois um remete-se ao outro.

É dessa forma que a escritura de Clarice Lispector irá devolver a linguagem ao seu ser em que uma voz nos conta que escreve “redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma”.<sup>139</sup> Se a

---

<sup>139</sup> LISPECTOR, 1973, p. 43.

nomeação, não permite à escritura se des-enrolar, a saída é a suspensão do sentido num ato de deliberada negativa da razão.

Clarice Lispector trabalha no registro do corpo e do inconsciente como reservatório das pulsões, especificamente a partir do olhar, objeto que iremos recortar de sua prática escritural e que nos possibilita pensar a escritura como um enovelamento singular na captura do humano. O corpo que inscreve o corpo:

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.<sup>140</sup>

Ao colocar o corpo em cena, Clarice Lispector realiza sua busca em direção à captura do humano. Processo lento, tumultuoso e que exige a remoção dos nomes, a prevalência dos fatos, a linguagem das crianças. Se para humanizar a vida teve que cortar em pedacinhos a carne infinitesimal, antes desse procedimento, G.H. foi avassalada pela visão dos loucos. Pegar o humano com as mãos e humanizar a vida situam-se em planos diferentes. O ato de escrever humaniza a vida exatamente por ter como matéria a ser lapidada, cortada e suturada a carne infinita que apenas os loucos e os insones seus sonhos testemunharam.

Ao escrever o intervalo, realiza o tempo presente da elaboração de um corpo que sai do barro e que antes de chegar a uma definida forma sofreu fenômenos de arredondamento, alisamento, cortes laterais, excêntricos, diagonais. Cada estágio de elaboração prevalece sobre a forma em si. A forma, se por um momento, é a sua preocupação, o é apenas como uma defesa, um artifício para lidar com o absurdo que é o devir.

Seu trabalho realiza-se levando em consideração o “caráter natural” das palavras, como se as palavras nascessem ao mesmo tempo em que as coisas. No entanto, Clarice

---

<sup>140</sup> LISPECTOR, 1964, p. 14.

Lispector, paradoxalmente, irá frisar que a construção de um texto literário verifica a desnaturalização das palavras, “a palavra pescando o que não é palavra”<sup>141</sup> e suas mãos grossas, compostas de camadas e camadas de palavras impregnadas em sua superfície, alisam, pacientemente, a coisa bruta; as camadas se afinam, o trabalho recomeça:

“Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do Sabbath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepia. Finjo que durmo, mas no ginete o silêncio respira. Não diz nada mas respira, espera e respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido em sua trovoadas.”<sup>142</sup>

Um outro estratagema utilizado por Clarice Lispector, considerado por Maurice Blanchot, como uma “defesa” a sua entrada no espaço literário, embora desde o início a escritora já deixe claro que esta referência se perdeu e se encontra no Texto só para enganar a leitora ou a escritora, é a criação de sua personagem G.H. : a expressão de um corpo que foi devastado pelo olhar, que sucumbiu à vida, que implorou perdão.

É evidente a tentativa de G.H. de salvar a sua relação com o mundo recorrendo às suas lembranças que se tornaram remotas devido à perda das referências de mundo, de gosto, de mulher. No entanto, após ter perdido as idéias, G.H. não saberá mais o que uma mulher vê, suas convicções perdem a finalidade última de dar um suporte a quem entrou num deserto, sucumbiu à falta de palavras e fez disso a sua escritura: “Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora.”<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> LISPECTOR, 1984, p. 385.

<sup>142</sup> LISPECTOR, 1964, p. 127.

<sup>143</sup> LISPECTOR, 1964, p. 79.

A ERRÂNCIA DO OLHAR

“Só porque  
erro

encontro  
o que não se  
procura

só porque  
erro  
invento  
o labirinto

a busca  
a coisa

a causa da  
procura

só porque  
erro  
acerto: me  
construo

margem de erro  
margem de liberdade”

*Errância* - Orides Fontela

“Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida”.

Clarice Lispector

“O olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade.”

Maurice Blanchot

Para prosseguir na vida, G.H. teve que experimentar, ainda que por instantes, a nudez da morte – experiência que acompanha o ato do olhar instaurando a indeterminação entre o sujeito que narra e o objeto. Esta nuance escritural da narrativa clariceana nos conduz a pensar em uma operação particular realizada pela escritora na qual o objeto passa a narrar à história em consonância com o narrador, visto que G.H. é falada pelos olhos de outrem. Assim, uma questão a ser analisada é a relação estabelecida entre aquele que vê e o que retorna da cena textual sobre o olhar, acoplando o olho que vê e o sujeito que é visto.

O olhar de Clarice circunvê os objetos e as sensações, assim como circula além do espaço da cena em que a personagem se encontra. Outras imagens, “flashes” que se transformam em relato, suplementam o pequeno quarto em que se passa a experiência de G.H.. A partir do momento que seu olhar se realiza em errância, uma nova linguagem é revelada num regime de signos que articula e desarticula idéias e pensamentos ao esbarrar todo o instante na inapreensibilidade do real.

Segundo Vilma Arêas, a partir dessa visão inicial e instantânea que conduz seu ato de escrever, o objetivo de Clarice Lispector seria “transformá-la em escrita”<sup>144</sup>, e esse ato “supunha a recomposição paulatina dessa visão, o que se dava em desordem”.<sup>145</sup> Transcodificar o que é visto em escrita, por meio da desordem, requer desconectar, parcialmente, a visão instantânea de seu campo de percepção da via da linguagem. Clarice,

---

<sup>144</sup> ARÊAS, 2005, p. 35.

<sup>145</sup> ARÊAS, 2005, p. 35.

em um primeiro momento, não se entrega às palavras. Inicia seu texto com sinais de travessão que apontam para um momento anterior, impossibilitado de ser recoberto pelas palavras; seu corpo é tomado pelo olhar, outras sensações lhe invadem e, apenas em um segundo tempo, as palavras irão materializar o que seu corpo vivenciou:

Velozmente eu me desviava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas. <sup>146</sup>

Os objetos são articulados ao campo do olhar e surgem no campo da imagem como risco de vida, ao contracenarem com uma única voz que irá se valer das vozes mudas do mundo, ressoando – o canto da morte e da vida; a escritura como efeito de um ato do olhar refletindo que a imagem não está garantida pela via da especularidade:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu continuarei me deixar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo do que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Porque ver é uma tal desorganização? <sup>147</sup>

Ao ver, o que perdeu G.H.? Uma terceira perna que não servia para nada, apenas para que ela fizesse de si mesma uma coisa encontrável, sustentada pelo viés da nomeação. A idéia da criança que vê seu corpo organizado e o sente desconectado, utilizada incansavelmente pela psicanálise <sup>148</sup>, e que irá apreender o mundo a partir dessa perda da suposta garantia da *gestalt* corpórea, ajuda a dimensionar o olhar clariceano: olhar que fragmenta as proposições inserindo pontos de sentido ao marcar e escandir o sentido

---

<sup>146</sup> LISPECTOR, 1964, p. 103.

<sup>147</sup> LISPECTOR, 1964, p. 13.

<sup>148</sup> A esse respeito, ver Jacques Lacan, especialmente, no Seminário *A relação de objeto*. Livro 4 (1957): “Sobre o complexo de Édipo”; “Sobre o complexo de castração” e *Escritos* (1966): “O estádio do espelho como formador da função do eu”.

“lógico” do olhar: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas.”<sup>149</sup>

Diante da suposta ordenação do visível, G.H. não irá fazer uso da existência de um “olhar gestáltico”<sup>150</sup>, ou seja, daquele que permite um trânsito seguro, orientador do sujeito no mundo delimitando os espaços *figura e fundo*, assim como indicador para o sujeito de um saber suficiente sobre si mesmo. A tênue linha que separa esses espaços foi apagada, e Clarice Lispector encontra-se, assim, submetida à dispersão da imagem, cuja consequência é a impossibilidade de delimitação da superfície do seu olhar em perspectiva ideal com o que emana da superfície do espelho. Dispersão a se propagar no ato da escritura, manifestando-se como uma prática que territorializa as modalidades do visível além do campo visual:

O que é um espelho? Não existe a palavras espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. – Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá - la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. [...] – Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir pra sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. [...] Ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. [...] Quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha.<sup>151</sup>

O que reflete em seu olhar não é a imagem invertida do objeto, mas a imagem infinita do espelho. Suas palavras acompanham o fluxo dessa inexistência de uma imagem que fixa para o sujeito um ponto de ancoragem oferecido, ainda que precariamente, pelo viés do espelhamento.

---

<sup>149</sup> LISPECTOR, 1964, p. 66.

<sup>150</sup> KRAISER, 2002, p. 96.

<sup>151</sup> LISPECTOR, 1978, p. 13.

O ficcional, diferentemente da realidade, acompanha o movimento do olho que vê e não vê, a relação estabelecida entre o objeto e o olhar é a regente da trama, direcionando a construção de sua narrativa: “o que eu via era a vida me olhando”<sup>152</sup>. Os objetos ganham vida: a inscrição na parede, a indiferença de Janair, a noiva negra. No entanto, esses vários olhares se condensam num ponto focal, ponto de perda, a conduzir G.H. ao desfalecimento de sua linguagem organizada, outrora por um ideal de mulher de bom gosto:

Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora eu provavelmente chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de eu nascer eu já havia perdido as minhas origens.<sup>153</sup>

Em sua narrativa, a linguagem vai ganhando a consistência do instante e corrompendo a ordem “natural” entre a coisa e a palavra. Este aspecto é demarcado por Clarice Lispector como condição limite: “quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa”<sup>154</sup>. A apresentação dessas duas instâncias é contornada a partir de sua estrutura cindida – condição primeira da ordem da vida e de sua inscrição em nossa organização psíquica, e que será utilizada como via poética:

De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois [...] Entre duas notas de música existe uma nota, entre os dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir.<sup>155</sup>

Dessa forma, o significante e o objeto, deslocados a partir do olhar, ultrapassam o sentido e instauram o leitor no espaço do Texto. A experiência moderna das práticas literárias traz para a cena cotidiana o horror ao tocar o que não é para ser tocado, instaurando o espaço literário como o espaço do olhar.

---

<sup>152</sup> LISPECTOR, 1964, p.57.

<sup>153</sup> LISPECTOR, 1964, p. 28.

<sup>154</sup> LISPECTOR, 1973, p. 9.

<sup>155</sup> LISPECTOR, 1977, p. 98

Esse lugar que a escritora ocupa no Texto pode ser pensado paralelamente a sua tarefa, apontada por Blanchot, como aquela que ilusoriamente quis apreender a palavra final e, no entanto, encontra-se pelas brechas. Eis que se manifesta o inatingível como mola propulsora de sua escritura.

Escrever seria dispor a linguagem sob o fascínio, falar a partir da ausência e, conseqüentemente, dirigir-se à sombra dos acontecimentos e não a sua realidade, encontrar-se aquém da imagem, ver o mundo e a si mesma não como reflexo, mas como superposição de materiais heterogêneos que apontam para a infinitude na qual a escritora se perdeu para achar o que a vida lhe imprimiu no corpo.

A escritura clariceana tangencia um lugar de luz e sombras após a retirada da palavra do curso do mundo, fazendo-a delirar. Sombra que se refere à escuridão, às trevas. Nesse lugar, onde as almas dos mortos habitam, Clarice passeia. Talvez fosse melhor dizer sombreada - acreditamos que talvez a escritora concordasse que os verbos “macular, manchar, inflamar”, “tornar, à maneira de sombra, menos claro ou menos branco, escuro ou mais escuro”<sup>156</sup>, condissesse mais com a sua procura. Por não achar e fazer disso a condição de sua “vida escrita”<sup>157</sup>, é que sombrear nos parece pertinente, pois mantém o intocável:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho.<sup>158</sup>

O olhar convida a pensar o mundo como enigma diante da ausência de uma percepção crível, instaurando uma metamorfose que tem como suporte a relação entre as coisas e o corpo. A partir dessa relação, torna-se possível um acesso ao mundo por um recuo à margem do mundo, levando em consideração que o sentido é repleto de lacunas e

---

<sup>156</sup> FERREIRA, 1999, p. 1882.

<sup>157</sup> BRANDÃO, 2006.

<sup>158</sup> LISPECTOR, 1964, p. 176.

possibilitando, assim, uma crítica ao conhecimento absoluto do objeto e a ascensão da dimensão da perspectiva do olhar.

Em alguns momentos da tessitura de Clarice, um olhar repleto de significações conduz o narrador/personagem a refletir sobre sua condição humana; em outros, situam-na no plano da identificação aos olhos de outrem. Se G.H. havia sido uma representação, uma imagem criada que corresponderia exatamente ao seu ser, ao entrar em contato com esse silêncio inexpressivo, sua imagem se quebra, o ato de ver é concomitante à dissociação de sua referência a um plano imaginário que o olhar do outro conduz, abrindo espaço para a circulação do desejo o qual move a escritura e nela se realiza, possibilitando a desarticulação dos signos:

[...] Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.<sup>159</sup>

Inicialmente, em primeira pessoa, um eu se faz presente como tentativa de organizar o caos. No entanto, no decorrer da narrativa, G.H. torna-se falada pelas outras vozes do Texto, a narradora passa a falar de G.H. como um *outro* em sua exterioridade. Essa passagem em primeira pessoa é explorada por Didi-Huberman de uma maneira que nos parece fundamental, visto estar vinculada à experiência do olhar: em primeira pessoa é realizada a operação, a aprendizagem sobre a “inelutável modalidade do visível”.<sup>160</sup>

A partir dessa travessia do olhar um “ela” pode advir. Se, conforme afirma Gilles Deleuze, as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária, o espaço literário é construído no percurso de G.H. em que o escritor cede lugar à terceira pessoa que fala por ele por intermédio desse ponto de perda.

---

<sup>159</sup> LISPECTOR, 1964, p. 42.

<sup>160</sup> JOYCE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998a.

A forma como G.H. é apresentada nas páginas da vida atinge seu ponto culminante ao ser arrebatada pelo informe e é nesse momento que, diante do vazio emanado dos olhos da barata em direção a G.H., esta é conduzida a uma total desorganização de seu eu e ao inexpressivo – fato que ocorre no momento em que seus olhos deparam-se com um olhar que não vê e tudo vê.

Nesse instante, em que seu eu se desfalece, os “eles” e “elas” ganham a cena textual, os significantes passam a agir freneticamente no lugar do narrador/personagem. Esse outro mundo a se abrir para G.H., instaurando a perda de suas referências conduzidas por um ato de olhar que “esclarece” a construção que é viver, conduz o narrador/personagem a falar de G.H. como aquela que é observada na cena:

Essa ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se a falha foi necessária.<sup>161</sup>

Podemos conectar a experiência de G.H. com o recorte que Didi-Huberman realiza da escrita de James Joyce em relação ao olhar da mãe moribunda sobre Stephan Dedalus, remetendo-o a um ponto de perda: “Seus olhos sobre mim para redobrar-me.”<sup>162</sup> O que se abre, a partir da percepção do olhar da mãe, é um mundo com outra cor e outro ritmo. A recusa ao pedido da mãe a lhe implorar algo, contudo enigmático, é devido à petrificação ao ser visto a partir dessa espécie de vazio. Condição paralela à que G.H. se encontra, visto que seu eu atravessa uma sensação de morte para dar lugar a outras vozes do Texto. A referência que o olhar do outro instaura foi abolida e os acréscimos de significações perderam-se entre as coisas: “O opaco me reverberava nos olhos. O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede até eu finalmente encontrar o que eu sempre tivera, e para isso tinha precisado morrer antes”.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> LISPECTOR, 1964, p. 35.

<sup>162</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 34.

<sup>163</sup> LISPECTOR, 1964, p. 137.

Didi-Huberman irá pensar o olhar a partir da abertura para um vazio constitucional, visto a cisão que estrutura o que chega até nós e a forma como apreendemos. A hipótese desenvolvida é que tudo que passa através dos olhos, insurge em nosso psiquismo de forma fragmentada, na medida em que o ato de olhar só se realiza por intermédio do par olhar/ser olhado.

Tal como entre a coisa e a representação existe um espaço silencioso que a literatura de Clarice Lispector encampa e instaura no corpo do texto, uma cavidade se apresenta também como um intervalo no ato de olhar, gerando uma série de significações por parte do sujeito. No entanto, aquém dessas significações que ocupam um segundo tempo da realização do visível, o que permanece e delimita a escritura clariceana é esse vazio que se abre remetendo o sujeito a um completo abandono.

Falar que a cisão estrutura nosso acesso à linguagem significa considerar a possibilidade de um enodamento e não uma superposição totalizante na medida em que só é possível a produção de uma escritura retornando e fazendo do espaço da falta a possibilidade de escrever. Nesse sentido, escrever a falta é deixar que o silêncio fale e se cale no corpo do texto.

Caminhar pelas ruas desertas desse outro mundo que se abriu por meio de duras e estreitas passagens será de uma solidão extrema a se desdobrar: “Era como se eu já tivesse morrido e desse, sozinha, os primeiros passos em outra vida.”<sup>164</sup> Nesse desmoronamento de suas organizações, não irão findar os escombros que restam, e, contrariamente, emerge na superfície uma planície tranqüila onde fala o “silêncio dos ventos”<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> LISPECTOR, 1964, p. 66.

<sup>165</sup> LISPECTOR, 1964, p. 69.

### 3.1 O olhar como objeto a ser contornado

“O olhar não é forçosamente a face do nosso semblante, mas também a janela através da qual supomos que ele nos espia. É um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto.”

Jacques Lacan

A condição dividida do sujeito é potencializada diante do encontro com o objeto, representado pelo quarto, por Janair, pela escritura na parede. O olhar desses sobre G.H. possibilita que a personagem realize uma trama com a linguagem, disposta em intervalos e reticências. Os objetos situam-se no ponto extremo de seu olhar, subvertendo o espaço do visível e instaurando um campo de visibilidade<sup>166</sup>, visto que a cada movimento de seu olhar as coisas sofrem uma torção que o narrador-personagem acompanha, fazendo-se de passagem para as coisas do mundo.

O mundo é ampliado, e a ordem é subvertida: a devastação é a consequência desse encontro a nos conduzir à problemática apresentada por Didi-Huberman, referente ao ato de ver suportado por uma obra de perda, a fim de clarear a operação literária de Clarice Lispector. Didi-Huberman tomará como referência o jogo freudiano do carretel em que as brincadeiras realizadas pelas crianças em tenra idade possibilitam um ato de simbolização primordial, situam um lugar para a ausência, fazendo aparecer e desaparecer o objeto, ir e vir do carretel. Tendo como fundo a ausência, a criança passa a olhar a partir desse ponto, fazendo do objeto um “objeto ritmicamente agido”<sup>167</sup>.

Clarice Lispector realiza o jogo ritmado do objeto em um lugar limite no qual “a lente não devassa a escuridão, apenas a revela mais ainda”<sup>168</sup>. Defronta-se com a

---

<sup>166</sup> Segundo Merleau-Ponty, o campo da visão e do visível envolvem-se mutuamente, realizando um intercâmbio entre si, instaurando um campo de visibilidade. Utilizará como referência as imagens indefinidas que se formam quando dois espelhos são colocados frente a frente, realizando-se em um espaço que não pertence nem a um nem ao outro, mas que percorrem seu caminho em direção ao infinito.

<sup>167</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80.

<sup>168</sup> LISPECTOR, 1964, p. 16.

“experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente [...]”.<sup>169</sup>

Esse vazio que se abre irá conduzir à ampliação do foco para outros aspectos da cena. Por exemplo, o apartamento é visto em suas sombras, penumbra e luzes úmidas. Os significantes acompanham o ritmo da cena no campo da escritura a partir da perda. Vai-e-vem de imagens e palavras situando o leitor no jogo do olhar. Clarice Lispector pára no ato de ver e dimensionaliza o espaço:

Ficarei perdida entre a nudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxerga-se o quê? um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa se tornar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível?<sup>170</sup>

Didi-Huberman aponta que o olhar se enquadra na morte para incluí-la na vida, ao realizar um domínio sobre o abandono, possibilitando, assim, o nascimento do símbolo e a humanização do desejo. Podemos entrever nesse percurso a realização de G.H., ao ir se distanciando e aproximando do instante em que seu corpo é submetido à ordem das palavras, das pontuações do texto: “[...] cada vez que mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio.”<sup>171</sup> Esse silêncio a que chega G.H. acontece em vista de ter sido apanhada pela cena do olhar, no ato no qual se realiza. É a partir dessa captura que sua linguagem se desfalece e que a conduz a esse ponto da inacessibilidade das coisas. Clarice Lispector inclui o olhar, o amor, a falha e a nudez, e realiza o desencontro em sua narrativa. Em alguns momentos, a impossibilidade cede lugar à dúvida: começar a arrumar, não ter o que arrumar e, numa tentativa de iniciar a suposta faxina, o encontro inesperado com a barata:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, a matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já

---

<sup>169</sup> LISPECTOR, 1964, p. 26.

<sup>170</sup> LISPECTOR, 1964, p. 21.

<sup>171</sup> LISPECTOR, 1964, p. 47.

seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade<sup>172</sup>.

O olhar não é mais desviado, ao realizar o ato de ver, há um encontro com “a visão de uma mudez tão forte como a de uma miragem”<sup>173</sup>, seguida de um estado de imobilização em que G.H. é cravada na parede. G.H. é uma escrita, em que Janair, a barata e o mural eram os escritores:

Olhei para o quarto onde eu me aprisionara, e buscava uma saída, desesperadamente procurava escapar, e dentro de mim eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede sem sequer poder me impedir, sem querer mais me impedir, fascinada pela certeza do imã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuava até a medula de meus ossos, meu último reduto.<sup>174</sup>

Os verbos olhar e ser são justapostos nas indicações ao leitor: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha”.<sup>175</sup> Por outro lado, relata que ao escrever não escreve palavras, mas vê palavras e as arranca das profundezas da terra: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser”<sup>176</sup>.

A escritora afirma que, ao transfigurar a realidade, um acontecimento muda a ordem de sua relação com o Texto. Essa realidade outra irá criá-la, lançá-la por entre a orgia das palavras. O processo de escrever e de pintar envolve uma entrega às coisas do mundo para que as cores e as sílabas ganhem vida. Para Clarice Lispector, a escultura possibilita manusear a forma das coisas e a pintura inventa cores para dizer a vida:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente o momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.<sup>177</sup>

---

<sup>172</sup> LISPECTOR, 1964, p. 57.

<sup>173</sup> LISPECTOR, 1964, p. 30.

<sup>174</sup> LISPECTOR, 1964, p.64.

<sup>175</sup> LISPECTOR, 1973, p. 16.

<sup>176</sup> LISPECTOR, 1973, p. 34.

<sup>177</sup> LISPECTOR, 1973, p. 69.

Ao referir-se ao pintor Appelle, Didi-Huberman afirma que os contornos de sua pintura se põem a flutuar: “o quadro, antes inacabado, parece, agora, acabado: mas no sentido do homicídio. Ele não oferece nada mais que uma grande superfície de indecisão.”<sup>178</sup> Nesse instante de desfiguração, Afrodite, deusa do amor, deixa de ser representada para emergir como pura origem, essa coisa informe. Afrodite Anadiômena emerge na superfície, instantaneamente, desaparecendo: “Palavra de fluxo, palavra de refluxo. Pois é bem este o quadro de Appelle”<sup>179</sup>.

Rítmico rumor da obra que Afrodite Anadiômena explicita com seu movimento de aparecer e desaparecer – isso que nos causa e fascina. O desejo se instaura a partir de um olhar não correspondido, não-todo: “A certeza que tenho de estar vinculado ao mundo por meu olhar já me promete um pseudomundo de fantasmas, se o deixar errante”<sup>180</sup>.

Em seus encontros em sonhos com Afrodite, o agrimensor do visível, aquele que mede o que pode ou não ser olhado, é chamado a olhar. Ela sacia a sua sede dando-lhe um olhar que tudo vê e que será denominado por Afrodite como “o olhar do vigilante”: todos os ângulos, os mínimos detalhes, os sulcos de cada inscrição. O insuportável para o agrimensor do visível está em “procurar a fina palavra da imagem”<sup>181</sup> e esta o remeter ao “enigma de todas as outras”<sup>182</sup>.

Aspecto forte da escritura de Clarice Lispector, em que o visível pode tornar-se o espedaçamento do que se dá a ver posto que as palavras não lançam seu véu sobre a linguagem que segue seu ritmo incessante e faz da escritura uma “experiência de procura e de perda como registro da errância e do olhar”<sup>183</sup>.

A estória contada por Didi-Huberman situa a impossibilidade de uma apreensão total do objeto. Esse mergulho em direção à vida só é suportado e possibilitado pela

---

<sup>178</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

<sup>179</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

<sup>180</sup> MERLEAU-PONTY, 1992, p. 132.

<sup>181</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

<sup>182</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

<sup>183</sup> BARTHES, 2004a, p. 16.

errância, num jogo em que a linguagem avança e recua diante do objeto, denominado por Didi-Huberman de “jogo anadiomênico”<sup>184</sup>. Dessa forma, num primeiro momento, aquele que olha, aquele que escreve, tem a ilusão de que ver é ter e, no entanto, ver é perder, é sentir que algo nos escapa.

Essa cisão aberta entre o que vemos e o que nos olha engendra uma operação na qual a coisa permanecerá interdita a partir da desorientação que nasce de um limite que vacila, se apaga. Limite situado entre a realidade material e a realidade psíquica, zona de litoralidade: “Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos”<sup>185</sup>.

Quando o mundo provoca o nosso olhar instaura-se o sentimento de estranheza, inapreensibilidade do olhar, reconhecimento do olho como aquele que rege<sup>186</sup> e que conduz a um questionamento sobre o estatuto da representação e a função reguladora da forma, visto que “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado por toda a parte.”<sup>187</sup>

Roland Barthes especula o lugar da escritura e a operação que tal prática pode produzir, na qual abrevia-se o “jogo pessoal do nosso eu”<sup>188</sup>. O escritor, ao realizar o ato de escrever, perde. Barthes afirma que tudo o que delimita o outro como referência está abolido, barrando o sujeito em sua vertente imaginária de um eu organizado e completo – dimensão cortante da escrita e devastadora do olhar.

Um mundo é olhado, e, por sua vez, lança sobre G.H. um olhar. A barata, o olhar da rainha africana, possibilita o olhar de G.H. A vertente do duplo é trabalhada por Didi-Huberman a partir do paradoxo do ato de ver, ato de ver que só se manifesta abrindo-se em dois, ou seja, o que vemos só vive pelo que nos olha, e nós existimos a partir desse

---

<sup>184</sup> Conforme relata o autor, essa expressão é referente ao “atributo dado a Vênus *anadiómēna*, que significa saída das águas” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

<sup>185</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30.

<sup>186</sup> LACAN, 1985, p. 74.

<sup>187</sup> LACAN, 1985, p. 73.

<sup>188</sup> BARTHES, 2004, p. 10.

olhar. Entre a representação do mundo e o que retorna do real existe uma hiância que nos remete a uma divisão mais profunda – o que causa o olhar e o que nele fracassa: “A dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê”<sup>189</sup>.

Nesse sentido, podemos verificar a dimensão de devastação implícita na construção textual de Clarice Lispector, nessa relação especular com o outro, primeira possibilidade a partir do olhar, explorada por Didi-Huberman. Ruínas, escombros e fragmentos – a palavra ressoa nesse deserto aberto pela experiência literária, e podemos entrever aqui, seqüencialmente, o segundo aspecto do olhar ser dilacerado por nós mesmos:

E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo.<sup>190</sup>

Se a nomeação realiza alguma coisa a qual diria do ser do sujeito, o caminho, contrariamente, é o abismo, restos da organização de um “eu”; num movimento de arrumar a casa, a expressão da experiência literária – a casa vazia, a forma que não existe, a prisão dos objetos na medida de um “eu” organizado, a vida, a morte, o horror escancarado num intervalo de olhar: “Era a enorme flor se abrindo, tudo inchado de si mesmo, minha visão toda grande e trêmula.”<sup>191</sup>

### 3.2. G.H. e seu duplo

“Onde na parede eu estava tão nua que não fazia sombra.”

Clarice Lispector

Estranhar para Clarice Lispector é deparar-se com algo fora do corpo e, ao mesmo tempo, pertencente ao corpo; ou externo ao olhar e íntimo ao sujeito. O sangue jorrado do corpo da narradora era seu e por isso a atraía e a afastava. Por sua vez, a barata aparece aos olhos da narradora como algo estranho, distante de sua vida burguesa e, ao mesmo tempo,

---

<sup>189</sup> MERLEAU-PONTY, 1992, p. 129.

<sup>190</sup> LISPECTOR, 1964, p. 76.

<sup>191</sup> LISPECTOR, 1964, p. 118.

alguns pontos de contato entre uma e outra são dualizados até o extremo em que G.H. é a própria barata.

O uso da palavra para a escritora irá situar-se nessa mesma dimensão, “essa coisa estranhamente familiar, mas sempre remota”<sup>192</sup>. Dessa forma, o narrador é tomado pelo estranho, sendo esta uma outra condição de sua criação: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida”<sup>193</sup>.

Ao referir-se à linguagem, Maurice Blanchot irá delimitar o seu valor de uso como um artifício utilizado para possibilitar que torne familiar “o insólito que tomamos por rotineiro”<sup>194</sup>, o sujeito entregue às palavras acredita estar próximo às coisas do mundo por meio de uma dissimulação própria à linguagem que “faz-nos crer que o imediato nos é familiar, de modo que a essência deste nos parece, não como o mais terrível, o que deveria perturbar-nos [...], mas como a felicidade tranqüilizadora das harmonias naturais ou familiaridade do lugar natal”<sup>195</sup>.

O tema do estranho é explorado por Sigmund Freud na vertente de sua natureza desconhecida e que, no entanto, remete a algo há muito e desde sempre familiar ao sujeito. Diante da constatação de que o significado da palavra *estranho* está vinculado não só ao que assusta, mas também ao que é conhecido do sujeito, Freud realiza uma pesquisa em torno de alguns casos individuais que causam estranheza, buscando operar uma definição que ultrapassasse a equação “estranho” = “não familiar”<sup>196</sup>, e, para tal, irá tomar como exemplo bonecos de gesso que exalam vida e pessoas vivas que parecem mortas<sup>197</sup>; e um exame do uso lingüístico: *heimlich*, pertencente à casa, íntimo e ao mesmo tempo, escondido, oculto e *unheimlich*, misterioso, secreto, da ordem do horror. O horror vinculado a um enigma.

---

<sup>192</sup> LISPECTOR, 1977, p. 66.

<sup>193</sup> LISPECTOR, 1973, p. 76.

<sup>194</sup> BLANCHOT, 1987, p. 56.

<sup>195</sup> BLANCHOT, 1987, p. 56.

<sup>196</sup> FREUD, 1919, p. 239.

<sup>197</sup> FREUD, 1919, p. 239.

Uma outra definição de *unheimlich* é “tudo o que deveria ter permanecido oculto mas veio a luz”<sup>198</sup>. Em relação à palavra *heimlich*, Freud demarca o seu desenvolvimento na direção da ambivalência na medida em que, ao mesmo tempo em que significa pertencente à casa, aparece como algo afastado dos olhos, estranho, até coincidir com seu oposto, *unheimlich*.

O fenômeno do duplo encontra-se intimamente ligado a esse ponto de estranheza que acomete o sujeito fazendo vacilar sua ordenação no campo da realidade. Em suas elucubrações sobre este fenômeno, Freud irá fazer menção às operações de *duplicação*, *divisão*, *intercâmbio do eu* e *repetição das mesmas coisas* como atividades realizadas por nosso psiquismo diante de alguma coisa que não foi conectada de forma satisfatória à vida do sujeito – fenômenos presentes na trajetória de G.H. e que poderão nortear nosso percurso ao redor de sua prática escritural, na medida em que têm certa correspondência com o lugar ocupado pelo escritor.

A devastação que G.H. sofre no corpo do texto conduz Clarice Lispector à duplicar sua imagem que foi arrebatada por esse mundo de fragmentos e palavras nuas – operação que possibilita que sua escritura não se encerre diante do horror ao qual sucumbiu:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuaram se estremecendo e se mexendo.<sup>199</sup>

As conceituações freudianas em torno do fenômeno do duplo caminham em duas direções: como uma defesa contra a destruição do ego visto que “tais idéias brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo”<sup>200</sup> e, por outra via, como um “estranho anunciador da morte”<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> Conceito fornecido por Shelling e trabalhado por Freud (1919).

<sup>199</sup> LISPECTOR, 1964, p. 65.

<sup>200</sup> FREUD, 1919, p. 252.

No texto de Clarice Lispector, o lugar que G.H. ocupa em sua relação com a barata, ao mural que foi desenhado na parede, evidencia esses dois aspectos da criação dos duplos: realizar uma defesa contra o horror que é a coisa viva e inatingível, conforme relata que “o que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz meu avesso ignorado”<sup>202</sup>; e, por outro lado, anuncia a fragmentação de seu ser, a “morte” de G.H., cujas iniciais foram apagadas.

Ao se deparar com a barata e esmagá-la com a porta do armário, G.H. vivencia o despedaçamento de seu corpo, a despersonalização de seu eu. A barata insurge como um duplo de G.H. que irá adquirir a consciência de um sabor de ser: “Eu estava toda com sabor de aço e azinhavre”<sup>203</sup>.

Além das repetições no início de cada capítulo da última frase pronunciada por G.H., repetem-se também as sensações de perda dos referenciais de um corpo unificado, da palavra representativa, assim como o roubo da cena tecida por G.H. pelos seus estranhos companheiros. Estes, ou melhor, o olhar destes sobre G.H. irão ser os responsáveis pela sua divisão na medida em que, ao situarem-se como seu duplo, possibilitam um intercâmbio de seu “eu” a um “ela” que fala em seu lugar.

O segundo aspecto apontado por Freud em relação ao fenômeno do duplo insurge e se presentifica, mais uma vez, no encontro com o inexpressivo, na impossibilidade de nomeação, na perda das referências:

Chego a altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo que eu tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais uivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> FREUD, 1919, p. 261.

<sup>202</sup> LISPECTOR, 1964, p. 77.

<sup>203</sup> LISPECTOR, 1964, p. 54.

<sup>204</sup> LISPECTOR, 1964, p. 177.

O que é estranho aos olhos do sujeito anuncia a morte, na medida em que remete o sujeito a um ponto em que nada pode ser feito das palavras. Anuncia a morte como desamparo, conduzindo a escritora a utilizar estratégias de sobrevivência que se dissolvem no corpo do texto.

A palavra em seu peso inercial, cortante, dizendo tudo e nada ao mesmo tempo – o estranho, o olhar. Um outro aspecto da construção textual de Clarice Lispector que nos parece correspondente com as teorizações freudianas é o fato de seus personagens estarem às voltas, todo o tempo, com o que escapole, com o que é impossível de apreender pela via da palavra. Freud menciona uma “repetição involuntária”<sup>205</sup>, referente às idas e vindas do sujeito que “sem querer” retorna sempre ao mesmo lugar. Seu objetivo é seguir adiante; no entanto, acaba surpreendido quando olha a sua volta e encontra a mesma paisagem inicial. G.H. circula entre as imagens que se formaram, realiza sua procura em torno da matéria de que são feitas as coisas e “encerra” sua trajetória com mais seis sinais de travessão e a constatação cruel de que seria impossível dizer a vida sem que a palavra mentisse por ela.

A fim de clarear para o leitor os procedimentos textuais utilizadas por Clarice Lispector, iremos apresentar algumas passagens que evidenciam as operações apontadas por Freud em relação ao fenômeno do duplo e também outros fenômenos escriturais, a partir da relação entre G.H. com o mundo naquele quarto – que era o deserto, e, também, Constantinopla:

◆ *retorno as coisas mesmas*: “E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas abri os olhos, estava não sobre escombros, pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranqüila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade”<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> FREUD, 1919, p. 255.

<sup>206</sup> LISPECTOR, 1964, p. 69.

◆ *intercâmbio do eu*: “Pior: a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada que obedecíamos”<sup>207</sup>.

◆ *duplicação*: “Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim”<sup>208</sup>.

◆ *desintegração*: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia a minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia”<sup>209</sup>.

◆ *incorporação*: o objeto neutro – “o preço de atravessar uma sensação de morte”; “eu estava comendo a mim mesma”<sup>210</sup>.

◆ *despersonalização*: “A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. [...] Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim”<sup>211</sup>.

◆ *deseroização*: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho [...]. A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se a minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome”<sup>212</sup>.

Diante desse “malabarismo” textual, Clarice abre as portas da escritura para a multiplicidade dos mundos humanos, ofertando-se ao apagamento a que o escritor é convidado ao realizar o ato de escrever. As estratégias escriturais que podem ser articulados como uma defesa à entrada no espaço do literário, ao mesmo tempo que apontam o

---

<sup>207</sup> LISPECTOR, 1964, p. 97.

<sup>208</sup> LISPECTOR, 1964, p. 65.

<sup>209</sup> LISPECTOR, 1964, p. 75.

<sup>210</sup> LISPECTOR, 1964, p. 33.

<sup>211</sup> LISPECTOR, 1964, p. 174.

<sup>212</sup> LISPECTOR, 1964, p. 175.

inatingível, são engolfadas pela disposição metonímica dos significantes que por meio dos equívocos e dos lapsos no decorrer de sua escritura, possibilitam a abertura ao campo do silêncio.

### 3.3. Espaço literário: a experiência do olhar

“Nem sempre tenho forças para atravessar esse deserto sangrento, mesmo sabendo que, se me forçar a me doer todo entre as paredes, mesmo sabendo que desembocarei para a luz aberta de um dia trêmulo de sol macio.”

Clarice Lispector

Se aquele que escreve, escreve porque ouviu o inaudível, podemos articular que aquele que escreve é quem olhou o interminável, ainda que desviasse seu olhar para não morrer, tal qual o personagem Orfeu ao voltar seu olhar para Eurídice. Linguagem que provém do silêncio ao silêncio retorna: “Ponto em que a realização da linguagem coincide com seu desaparecimento”<sup>213</sup>.

O olhar de Clarice Lispector para as coisas do mundo estabelece o espaço do literário, na medida em que “é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade”<sup>214</sup>, instaurando a impossibilidade cravada no próprio seio do olhar diante do caráter insuportável da solidão. Dessa forma, escrever e olhar se conjugam: cabe a G.H. apalpar com o olhar as coisas do mundo<sup>215</sup>, eludindo que o visível é muito mais que o correlato da visão, “o visível à nossa volta parece repousar em si mesmo”<sup>216</sup>.

---

<sup>213</sup> BLANCHOT, 1987, p. 38.

<sup>214</sup> BLANCHOT, 1987 p. 18.

<sup>215</sup> O fenômeno de “palpação com o olhar”, ao qual se refere Merleau-Ponty, implica que aquele que vê seja inserido na cena do olhar como um dos visíveis. Podemos entrever nessa passagem a duplicação do visível e do vidente. O fenômeno do duplo se manifesta na medida em que o sujeito aparece na cena “visto de fora”, o seu olhar olha sobre ele como se fosse visto pelo outro.

<sup>216</sup> Merleau-Ponty irá realizar um percurso ao redor da modalidade do visível de forma extrema. Durante seu percurso, oscila entre a possibilidade de uma visão que se constitui em seu próprio centro, circunscrevendo totalmente o objeto, e à impossibilidade dessa verificação total das coisas do mundo. Delimita um abismo entre esses dois campos, descentrando-os.

O que se apresenta aos olhos do sujeito ilude a leitora situada no espaço textual, no qual já não sabe quem comanda a cena. A relação que guia as palavras e a leitora parece ser a mesma: um fundo de olhar em que horizontes se abrem para fazer ecoar “diversas regiões do mundo colorido ou visível”<sup>217</sup> – mundo em que Clarice Lispector foi iniciada ao tocar. Os atos de tocar e olhar são colocados no mesmo patamar pela autora – tocar e ser tocada; olhar e ser olhada.

O espetáculo do visível pertence ao olhar e ao tocar como partes totais que não se superpõe, mas se inter-relacionam. Ver supõe uma distância que, paradoxalmente, é sinônimo de proximidade, sendo esta a reviravolta singular que o ato de olhar presentifica ao trazer o objeto para a cena do mundo, afastando-o de sua significação última e fracassada. A espessura do olhar e do corpo afasta a coisa e aproxima suas diversas facetas sob a mira no olhar.

Uma imagem é aberta ao olhar de G.H. visualizando novas paisagens que se aglutinam e se dissipam. A violência do olhar sobre as coisas e seu retorno sobre o corpo do vidente realiza uma operação em que “ao mesmo tempo que abraça a coisa [...] entrevê o que cai fora do olhar”<sup>218</sup>. O que resta desse movimento conduz a outros planos de contatos a partir de um entrelaçamento singular entre o vidente e o visível, redes de imagem conectadas por um ponto de inacessibilidade existente entre o sujeito e o objeto refletem a idéia do fenômeno conhecido como reversibilidade<sup>219</sup>.

O olhar de G.H., que estava preso no espaço do quarto, realiza inflexões e desvios, mas é capturado pelo jogo escritural. O que é visto, no decorrer da narrativa vai modificando a percepção corporal de G.H., “a vida secreta da noite em breve se reduzia na

---

<sup>217</sup> MERLEAU-PONTY, 1992, p. 129.

<sup>218</sup> ASSOUN, 1999, p. 95.

<sup>219</sup> Merleau-Ponty irá realizar um exame do corpo oscilando entre a via da unificação das coisas do mundo e o olhar, e a hiância que se apresenta entre o visível e o vidente. Esse fenômeno de reversibilidade irá deixar claro para o autor (contrariamente a sua primeira constatação) de que este retorno do visível sobre o vidente só existe a partir de uma “subtração incessante”, na medida em que essa reversibilidade não consegue acoplar totalmente o sujeito e o mundo dos objetos.

boca ao gosto de um pesadelo que some”<sup>220</sup>. Da mesma forma, o sabor e o som de um canto gregoriano aparecem no corpo literário encenando o corpo da escritora no espaço textual:

E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo.<sup>221</sup>

Sucumbir ao olhar é enveredar-se pelas portas que se abrem ininterruptamente; sucumbir à palavra é fazê-la acompanhar o movimento do corpo em relação ao efeito do visível, até chegar ao limite do tempo que exige o agora em sua inacessibilidade, a hora da vida, esta que “também não tem palavras”.<sup>222</sup>

Não existe palavras que perpetuem a coisa vista, mas que são perpetuadas por ela ao serem ampliadas pelo jogo de aproximação e distanciamento, possibilitando a abertura para uma dimensão que não mais poderá ser fechada. Inserido nesse espaço, o corpo de G.H. passa a mensurar a realidade das coisas vistas por meio de um desdobramento que é o princípio e o “fim” de sua escritura:

Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona – e que já não me é feia nem monótona. Passei pelo roer a terra e pelo comer o chão [...]. [...] Há, e quero ver se também já posso prescindir de cavalo bebendo água, que é tão bonito. Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito; e poderei prescindir do céu se movendo em nuvens? E da flor? Não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo.<sup>223</sup>

Abarcada por essa experiência, G.H. submerge em uma profundidade que torna possível suas inúmeras visões e que acusam o limite de nossa visão, sua impossibilidade, posto que estejamos mortos no olhar do Outro, visto que ele nada diz ao ser olhado mais de perto e, no entanto, diz-nos quem somos.

---

<sup>220</sup> LISPECTOR, 1964, p. 78.

<sup>221</sup> LISPECTOR, 1964, p. 77.

<sup>222</sup> LISPECTOR, 1977, p. 78.

<sup>223</sup> LISPECTOR, 1964, p. 157.

Seu corpo é enovelado pelo visível ao apalpar suas sensações, ao sondar as palavras, ao percorrer os labirintos do olhar, autorizando que a linguagem se faça “carne a ser cortada” pelos arranjos textuais que sustentam um sentido, tal qual se sustenta o ato de olhar antes que se feche e de novo se abra para o que não se sustenta mais, visto que a palavra se inscreve em uma zona de silêncio. Esta condição é perpetuada na escritura de Clarice Lispector, ao relatar seu retorno do mundo das palavras e das coisas sempre com as mãos vazias, com o inatingível.

A OUTRA NOITE

“Costuro o infinito sobre o peito.  
E no entanto sou água fugidia e amarga.  
E sou crível e antiga como aquilo que vê:  
pedras, frontões no todo inamovível.  
Terrena, me adivinho montanha algumas vezes.  
Recente, inumana, inexprimível.  
Costuro o infinito sobre o peito.  
Como aqueles que amam”.

Hilda Hilst

“Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sol de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida.”

Clarice Lispector

“Tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra.”

Maria Gabriela Llansol

No espaço do amor, iremos recortar da fina tessitura de Clarice Lispector, expostas na citação que inicia este texto, as expressões “susto de amor” e “neutro artesanato de vida”. Esses recortes vêm dar-nos indícios do caminho percorrido pela escritora nesse campo onde reina o perigo, o vazio, o passo impossível de ser dado, a poeira da palavra diante do amor.

Para a palavra “susto”, temos a significação, “temor provocado por notícias ou fatos imprevistos” e, ainda, “sobressalto”<sup>224</sup>. Se o amor toma de surpresa o sujeito arranjado em suas constatações certas sobre a vida, a mulher e o encontro, podemos fazer uma leitura, guiada por Clarice Lispector, apontando para o lado oposto do amor o qual completa e garante aos olhos de outrem as suas significações falidas.

Por sua vez, a palavra “neutro” é utilizada várias vezes no decorrer de seu Texto. Inicialmente, parte de uma interrogação sobre o que teria visto: “amor neutro?”. A essa questão só lhe resta o silêncio manifestado no deslizamento dos significantes, visto que aquele é um “elemento vital que liga as coisas”<sup>225</sup>. A criação e a impessoalidade do escritor são vinculadas à força dessa neutralidade que é sentida como uma ameaça, posto que pode

---

<sup>224</sup> FERREIRA, 1999, p. 1911.

<sup>225</sup> LISPECTOR, 1964, p. 100.

abalar todo o texto da vida: “Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra”<sup>226</sup>.

Alguns mitos, em sua estrutura, vêm realizar a manifestação do amor, aponta Octavio Paz, ao apresentar Eros e Psiquê numa relação que ultrapassa os códigos dos deuses, visto que Psiquê é humana – uma mulher mortal que realizará a descida ao reino dos mortos, tal qual Orfeu em direção a Eurídice.

No entanto, Psiquê voltará à luz e terá em seus braços seu amante. Contrariamente, Orfeu verá dispersar-se nas sombras o amor de Eurídice. O campo do amor envolve algumas referências que permitem vários ângulos de destaque, entre eles: sua esfera fusional e narcísica, sua impossibilidade e inefabilidade – vertentes do amor que Clarice Lispector realiza em sua escritura após ter também descido ao inferno:

O inferno pelo qual eu passara – como te dizer? – fora o inferno que vem do amor. Ah, as pessoas põem a idéia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior. Sexo é o susto de uma criança. Mas como falarei para mim mesma do amor que eu agora sabia?<sup>227</sup>

O perigo ao qual estão submetidos os que escrevem é correlativo à falta de significação que encerra para o sujeito a frase que está sempre em devir. Por sua vez, no campo do amor entre os seres, a “imparidade”<sup>228</sup> da fantasia realça a impossibilidade da completude, visto que é essa falta que dá origem ao engodo de que haveria o amado. Amor que se realiza para Clarice Lispector em seu enamoramento com as palavras, visto que a escritora está à mercê das palavras que guiam a mão que escreve, encontrando-se numa relação infinitamente amorosa, permeada de encontros e desencontros. Encontros fugidios, sempre malogrados, e que territorializam a inacessibilidade do amor dual que busca e

---

<sup>226</sup> LISPECTOR, 1964, p. 70.

<sup>227</sup> LISPECTOR, 1964, p. 133.

<sup>228</sup> LACAN, 1961, p. 11.

concretiza um significado. A escritora em seu enamoramento com as palavras vivencia a solidão do amor, ou a “solidão essencial do escritor”<sup>229</sup>:

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, mais justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.<sup>230</sup>

Clarice Lispector aponta dois aspectos do amor: amor que exige dar a vida, dar o mais íntimo de si, e o amor como uma forma de salvação concedida pelo ato de escrever. Diante desse real avassalador, a função de suplência do amor se apresenta como via de salvação, para que o sujeito suporte o impronunciável. Por sua vez, num segundo momento, entra em cena o amor sem coadjuvantes, sem garantias. Experiências que, longe de completar, dividem os seres que acreditavam dispor das palavras certas para dizer o mundo.

O amor de G.H., ao buscar respostas que se volatilizam no decorrer de sua trajetória, realiza-se nessa cadeia em dissonância na qual a escritora é atravessada pelos significantes que não lhe oferecem nenhuma garantia diante desse estranhamento das coisas do mundo. Essa relação exige a “intimidade do risco”, ao inserir-se nesse tempo no qual nada se conclui, “ausência de tempo” em que se manifesta o “inapreensível em movimento”<sup>231</sup>.

Clarice Lispector arrisca-se. Ao ser enlaçada pela dispersão dos significantes no Texto e por não se dirigir a ninguém – “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”<sup>232</sup> –, é interpelada pelo silêncio, alcance máximo de suas palavras: “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio”<sup>233</sup>.

---

<sup>229</sup> BLANCHOT, 1987, p. 13.

<sup>230</sup> BLANCHOT, 1987, p. 18.

<sup>231</sup> BLANCHOT, 1987, p. 20.

<sup>232</sup> BLANCHOT, 1987, p. 17.

<sup>233</sup> LISPECTOR, 1984, p. 75.

A criação de um locutor imaginário, a mão a qual G.H. pede lhe seja dada e, que no segundo capítulo, apontamos como uma trapaça em sua relação com o leitor, é vinculada ao amor, a uma “tal idéia de amor”<sup>234</sup>. Segundo G.H., essa mão que um dia será liberta, vincula-se à prisão de um eu ao outro, posto que diante do horror de não ser uma pessoa inteira, esta mão aparece como um suplemento:

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na ausência de mim – também nessa última hora e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri.<sup>235</sup>

Essa mulher que renegou “bordado, amor e alma já feita”<sup>236</sup> envereda por esse “relato impossível”, oscilando entre “dar-se toda” ao amor, ou dar um nome ao amor. Ao praticar o ato “ímundo” de colocar na boca a gosma branca que sai da barata, G.H. ainda se detém à possibilidade de um amor que lhe assegure que não irá se perder. No entanto, começa a se despedir do amor, do que pensava sobre ele, adquirindo este a consistência de um não, visto que o amor acontece “quando não se dá nome à identidade das coisas”. Amor que foi erodido pelo acréscimo, no entanto: “que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?”<sup>237</sup>.

O amor se realiza na relação da escritora com as palavras na medida em que esta abdicou de suas verdades, de sua imagem, de sua organização pessoal, para que viesse à tona o movimento de construção e desconstrução de seu texto. Resta à escritora recomençar ao ver suas máscaras pintadas a mão e repletas de cores desfazerem-se na enxurrada das palavras.

---

<sup>234</sup> LISPECTOR, 1964, p.18.

<sup>235</sup> LISPECTOR, 1964, p. 19.

<sup>236</sup> LISPECTOR, 1964, p. 22.

<sup>237</sup> LISPECTOR, 1964, p. 67.

Em um primeiro momento, G.H. busca realizar um domínio sobre o mundo externo, sobre a ordem de sua vida, por meio de um significante que delimitasse o que aconteceu. O significante maqueia e veste o sujeito – entretanto, no campo metonímico do amor, no qual a escritora é um lugar de passagem, a palavra perde sua consistência de ser, exigindo que se manifeste “o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta”<sup>238</sup>. Condição incessante da escritura fadada ao esquecimento e ao questionamento infinito, em que o jogo com os símbolos repercute sobre a imagem, distanciando-a e aproximando-a, ininterruptamente, consentindo a realização da experiência literária.

Nesse ponto em que o imaginário fracassa, Roland Barthes demarca a insustentabilidade da linguagem, manifestada na relação entre o amante e o amado, na medida em que ou se produz o engodo da relação imaginária ou o amor se realiza na fascinação como o extremo da linguagem: “dele jamais saberei nada; minha linguagem tateará, gaguejará incessantemente para tentar dizê-lo, mas nunca poderei produzir nada além de uma palavra vazia”<sup>239</sup>. Realização da linguagem que engendra o aspecto tautológico, aponta o autor, no qual a linguagem se encerra sobre si mesma na constatação última “eu te amo porque te amo”.<sup>240</sup>

Este aspecto é distinguido também por Blanchot ao apontar que o escritor encontra-se no reino do fascínio, caracterizado como um olhar que não busca capturar o objeto, conjugando-o a uma palavra que o reduza, o represente, lhe dê a conotação de utensílio. O fascínio que arrebatava o escritor pode ser conjugado ao que Clarice Lispector relata acerca do deslumbramento – “mas o deslumbramento que eu tenho dura o espaço

---

<sup>238</sup> BLANCHOT, 1987, p. 18.

<sup>239</sup> BARTHES, 1989, p. 11.

<sup>240</sup> BARTHES, 1989, p. 13.

instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro”<sup>241</sup>, olhar absorvido pela multiplicidade, ao realizar-se na desintegração da imagem:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – uma visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.<sup>242</sup>

As referências foram quebradas, remetendo G.H. a presentificação do irreduzível na cena do Texto e conduzindo a narrativa a oscilar entre a exterioridade da escritura e a concretização e à totalização do objeto. Em alguns momentos, titubeia ante a dispersão e desintegração do campo da representação, entendidas por Foucault como uma experiência limite, e a escritura corre o risco de perder a sua capacidade de escoamento, impossibilitando “seu desenlace no rumor”<sup>243</sup>.

Sua escritura segue o curso de um acoplamento e esvaziamento, seduzindo as coisas com as palavras de modo que estas percam a sua consistência e sigam seu curso rumorejando: “A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo se seduz”<sup>244</sup>. Em sua relação com as palavras, Clarice Lispector age como se estivesse enfeitiçada: “escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu”<sup>245</sup>. Nessa procura incessante, um objeto não encontrável e que, paradoxalmente, possui um brilho singular, parece guiar a mão que escreve. A ausência é articulada ao ato de escrever, falta que conduz sua prática escritural:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?<sup>246</sup>

---

<sup>241</sup> LISPECTOR, 1984, *apud* BORELLI, 1981, p. 79.

<sup>242</sup> BLANCHOT, 1987, p. 23.

<sup>243</sup> FOUCAULT, 1990, p. 28.

<sup>244</sup> LISPECTOR, 1964, p. 80.

<sup>245</sup> LISPECTOR, 1984, p. 385.

<sup>246</sup> LISPECTOR, 1973, p. 14.

Ao redor desse “ponto central”<sup>247</sup> da experiência literária, a escritora esbarra e se retrai, sua escritura vagueia ao redor da impossibilidade de significação e afirma a vacância desse rastro de imagem esbatida que insiste em se fazer inteira: “não é a imagem, mas é o fascínio que as rodeia, do espaço onde se encontram sem raiz e sem sombras”<sup>248</sup>. Clarice Lispector titubeia diante da impossibilidade de captura e absorção da imagem pelas palavras; no entanto, na aventura de G.H., a finalidade de alcançar uma forma se distancia, paulatinamente, alcançando o limite da nudez e manifestando a espessura do silêncio.

Essa imagem que aprisiona a escritura pode ser pensada paralelamente à relação que conecta o amante ao amado, estando cada um desses respaldados por sua singular fantasia com relação ao seu ser no outro. Clarice Lispector em sua escritura denuncia essa falácia, reconhecendo a falta, instaurando o desejo. Sendo assim, o ser, “cuja morte é realmente o que nos faz escutar de mais longe a sua ressonância”<sup>249</sup>, erige o perigo do amor, o abismo que aqueles que amam e escrevem tem que atravessar:

Quando assim me acontece de abismar-me, é porque já não há lugar para mim em parte alguma, nem mesmo na morte. A imagem do outro – à qual eu me colava, da qual eu vivia – já não existe; ora é uma catástrofe (fútil) que parece afastá-la para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz alcançá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em parte alguma; na frente, nem eu, nem você, nem morte, mais nada a *quem* falar.<sup>250</sup>

A dispersão da imagem e a materialização do informe na prática escritural de Clarice Lispector se conectam ao campo do amor em sua dimensão impronunciável, especialmente na experiência de G.H., na qual o amor corrompe a forma e as conexões cotidianas nessa dança do “marulho”<sup>251</sup> em que as letras saíram de seu curso normal possibilitando o acontecimento da poesia. Ao tatear a vida, Clarice Lispector responde ao mistério da linguagem com o mistério do amor, segue o “caminho do desengano”<sup>252</sup> no

---

<sup>247</sup> BLANCHOT, 1987, p. 12.

<sup>248</sup> FOUCAULT, 1990, p. 30.

<sup>249</sup> LACAN, 1985, p. 44.

<sup>250</sup> BARTHES, 1977, p. 5.

<sup>251</sup> LISPECTOR, 1977, p. 17.

<sup>252</sup> PAZ, 1994, p. 40.

qual revela-se o enigma e a desapareição de seu eu no corpo do Texto. Suas palavras vibram em cada contato do olhar, “indo ao abismo de seu próprio ser e convertendo-se em um manancial”.<sup>253</sup>

Em seu conto “Amor”, Ana é absorvida pelo vazio ao deparar-se com a cena de um cego mascando chiclete: “olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê”<sup>254</sup>. Nesse momento, a trama das linhas que formavam a estrutura de seu saco de tricô e, principalmente, de sua vida, escorrem ao mesmo tempo em que os ovos rompem a película de cálcio e lambuzam a cena textual: “Ao sabor de incidentes ínfimos ou de traços tênues, o sujeito vê a boa Imagem subitamente se alterar e ruir [...] Algo como uma síncope na bela frase do ser amado, o ruído de um rasgão no invólucro liso da Imagem”.<sup>255</sup>

Atordoada, volta para casa sem saber ao certo o que faz uma mulher diante do amor por seu filho e Ana aperta-o, sufoca-o com o amor de todo um inferno. Seu lar que havia sido construído com as bases sólidas de um amor misturado a cimento, cal e água desvanecia-se diante dessa assombrosa visão de um homem que alcançava com suas mãos cegas, o vazio. Sua vida cotidiana se desorganiza e Ana é arremessada para o espaço vazio do olhar:

Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara um novo mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham um por mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com o que não o eram.<sup>256</sup>

Durante toda a sua vida, havia lutado para ter ao alcance de suas mãos pequenos afazeres que impediam que a solidão de ser apenas uma mulher viesse à tona. Seus dias haviam sido forjados para que nenhum perigo rondasse o curso de suas palavras. O amor

---

<sup>253</sup> PAZ, 1994, p. 33.

<sup>254</sup> LISPECTOR, 1960, p. 31.

<sup>255</sup> BARTHES, 1977, p. 20.

<sup>256</sup> LISPECTOR, 1960, p. 33.

irrompia sem nome e sem invólucro, apontando, no entanto, para a preciosa observação de Lúcia Castello Branco em relação a esse conto: “entretanto, a escrita de Clarice, chamada para essa travessia do amor, parece permanecer no impasse em que se encontram algumas de suas personagens femininas, como Ana: a travessia se impõe, mas não se completa”<sup>257</sup>.

Travessia esta vivenciada por G.H. que viu suas iniciais se perderem com suas malas e amou mais o ritual da vida do que a si própria, ao soltar a mão de seu locutor imaginário e cair nesse vácuo de linguagem. No entanto, antes desse despojamento da esfera fusional, Clarice irá percorrer a ordem divina de um amor que, apesar de exigir a desconstrução de sua organização humana, vislumbra um Eu-Ele nas vias da completude: “Ele queria que eu fosse Ele com o mundo”.<sup>258</sup>

Nas idas e vindas ao redor desse ponto de inacessibilidade da coisa viva, G.H. pergunta-se “se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade”.<sup>259</sup> Encontrando-se ainda “viciada pelo condimento da palavra”<sup>260</sup>, percorre os interstícios da mudez até uma inevitável solidão que é a única passagem: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros, e a das coisas, e aceitá-la como possível linguagem”.<sup>261</sup>

Sendo assim, a escritora realiza um retorno constante ao inapreensível – movimento que delimita o desencontro entre o objeto e as palavras – percorre o campo do amor ao deixar que as coisas falem por si mesmas e tornem a repetir o que não foi dito, enfrentando o “atoleiro da linguagem”<sup>262</sup> na medida em que não há dose certa para dizer o mundo. Clarice Lispector circula na linguagem submetida aos seus efeitos, abarcada por sua insuficiência, falando ao leitor no lugar de um não-saber.

---

<sup>257</sup> BRANCO, 2004, p. 45.

<sup>258</sup> LISPECTOR, 1964, p. 126.

<sup>259</sup> LISPECTOR, 1960, p. 132.

<sup>260</sup> LISPECTOR, 1964, p. 33.

<sup>261</sup> LISPECTOR, 1964, p. 175.

<sup>262</sup> BARTHES, 1977, p. 55.

Seu corpo é tomado por essa dimensão exterior da escrita na qual a linguagem realiza-se: este “Ele sem rosto” que irrompe na cena do texto e rompe com a possibilidade de uma palavra final. Ecoa o silêncio em sua impessoalidade e instala-se no Texto a partir do momento em que o escritor sustenta sua trajetória errante em torno do que Blanchot denominou de “ponto central” da experiência literária:

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se quiser enfim, que se faça ouvir.<sup>263</sup>

É possível associarmos a experiência literária com a experiência do amor, pautando-nos nas considerações de Jacques Lacan em relação ao rompimento da esfera do amor vinculada a uma interconexão imaginária e até mesmo harmônica entre o eu e o outro, em direção ao plano oposto a essa relação especular, posto que o declínio do imaginário é relativo à experiência da despersonalização.

A partir da constatação de que o “termo nossos semelhantes, seja algo bem diferente daquilo que se trata na questão do amor”<sup>264</sup>, a via a ser explorada, utilizando como referência o “Banquete” de Platão, é a da fantasia, situando o amante em relação ao amado em suas estruturas particulares de desejante/desprovido e desejado/detentor de alguma coisa.

Em uma reunião na casa de Agatón, a proposta é que cada um dos presentes faça um discurso louvando Eros. Durante o discurso do anfitrião, no momento em que se presta a dizer se o amor tem um objeto específico ou não, Sócrates o interrompe e faz ressoar a voz de Diotima. Ao questioná-lo em cada ponto de sua fala, Sócrates aponta que um verdadeiro elogio ao amor consiste em colocar em cena sua condição faltosa, visto que se deseja alguma coisa apenas na condição de que não se tem.

---

<sup>263</sup> BLANCHOT, 1987, p. 42.

<sup>264</sup> LACAN, 1961, p. 44.

Quando Alcibíades entra bruscamente em cena, em um primeiro momento, seu relato denuncia que ele é o amado e busca saber o que Sócrates teria visto em seu ser. Entretanto, Sócrates não lhe responde, deixando-o em suspensão a partir do momento em que o olhar direcionado a ele nada diz sobre o seu interesse amoroso.

O que Sócrates visa em Alcibíades é o que lhe falta, e não alguma coisa que o faria amável. Ao ocupar o lugar do não-saber, Sócrates induz que o discurso de Alcibíades circule e este irá, a partir da inserção desse ponto vazio aberto em seu discurso, falar o amor aos demais companheiros presentes na cena do “Banquete”.

Diante dessa particular relação estabelecida entre Sócrates e Alcibíades<sup>265</sup>, podemos abordar a escritura de Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*, a partir do lugar da escritora na trama textual ao se lançar no infinito da linguagem - sendo esta a condição da criação. Denuncia, a partir da relação que G.H. estabelece com o mundo que a invade, que o par amante/amado, por se realizar na fantasia, está fadado a ser um engodo. O despojamento da personagem de suas referências imaginárias, que lhe garantiam um lugar confortável na linguagem, remete a escritora a um trabalho escritural no qual as palavras foram dispostas ao fascínio, realizando-se nesse campo silencioso ao abranger o impronunciável.

Em sua escritura, G.H. tenta por diversas vezes dar alguma coisa ao leitor para que os dois não escoem no jogo significante. No entanto, envereda pelo caminho da dispersão e efetiva o amor e a poesia. Dessa forma, um ponto comum se apresenta entre Clarice Lispector e Sócrates visto que, ao ocuparem o lugar da falta, possibilitam a ascensão da cadeia infinita dos significantes e do desejo.

Os diversos outros que G.H. vai acoplando em sua intimidade (até desembocar num ato extremo de incorporação da matéria que sai da barata – sua dimensão mais pura, mais nuclear – o que caracterizaria o limite da esfera fusional do amor: incorporar o objeto

---

<sup>265</sup> LACAN, 1961, p. 152.

e tornar-se completo) perde sua consistência. Temos, assim, uma constatação última e fatal: realizar esse ato repulsivo era também dispor de alguma coisa que lhe garantiria uma moradia confortável no campo do amor, um acréscimo que se caracteriza como um ato extremo que beira o sublime e, entretanto, demarca para G.H., mais uma vez, sua tentativa em fracasso:

Não, eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa branca da barata. Pois me faltava a humildade dos santos: eu havia dado ao ato de comê-la um sentido de “máximo”. Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora de um amor por um homem, esta mulher está vivendo a sua própria espécie. Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata – pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata. Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo. O acréscimo é mais fácil de amar.<sup>266</sup>

No acontecimento do amor, o silêncio é o máximo que se pode oferecer, tal como na experiência literária e na “morada infinita na morte” de Orfeu, em encontro com a noite, e com a noite que atrás da escuridão se esconde, infinitamente. Eurídice não é mais que uma miragem perdida entre as sombras de um possível e fracassado encontro. Se é impossível dizer do amor, Clarice diz o amor nas entrelinhas, sopra aos ouvidos as “folhas ao vento”, redime-se a um pedaço de coisa que nunca será tocado: “minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. Por semelhança, nós nos expelimos; por semelhança não entramos um no outro”.<sup>267</sup>

Oscilando entre dois pólos, Jacques Lacan irá definir o amor ora como significante, ora como signo, sendo fundamental verificarmos como se dá a passagem de um a outro, a fim de estabelecermos de que maneira a escritura de Clarice Lispector escreve o amor ao circunscrever sua função de suplência e, por outra via, seu aspecto inatingível, visto situar-se nesse lugar Outro.

---

<sup>266</sup> LISPECTOR, 1964, p. 169.

<sup>267</sup> LISPECTOR, 1964, p. 137.

Ao inserir o amor no campo dos significantes e do signo, Lacan não deixará de colocar em evidência os pressupostos da lingüística. No entanto, o autor demarca um outro registro no qual o significante “só se coloca como não tendo nenhuma relação com o significado”<sup>268</sup> – o registro do real: “com efeito, o significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado, e importa não elidir que, entre os dois, há algo barrado a atravessar”.<sup>269</sup>

A referência ao conceito de signo é a disjunção, visto que, entre o significante e o significado realiza-se uma interseção<sup>270</sup> que não parte de um ponto comum entre essas duas instâncias. O signo é contingencial, dirá Lacan, com outros termos – não arbitrário, pois que há uma lei, a “lei da contingência”, concedendo ao Texto a abertura para a dimensão da significância.

O amor acontece na experiência literária pois a busca que se realiza num primeiro tempo é remetida, a todo o momento, a essa procura incessante na qual o escritor caminha nessa “outra noite”<sup>271</sup>. Aspecto este que aponta para a referência de Jacques Lacan ao pontuar o caráter de autonomia dos significantes nesse espaço que se realiza de um significante a outro, sucessivamente, em sua dimensão topológica.

A topologia de Clarice Lispector demarca a pluralidade das relações entre o escritor e a palavra, o tempo que se concretiza e por outra via se dispersa, o jogo de suspensão do leitor por meio do corte na trama significante, escandindo o significado. Para Clarice Lispector, o intervalo em que se realiza o amor pode ser pensado a partir do vácuo entre os seres humanos, ou entre os significantes, a realizarem um encontro sempre em dissonância. O amor é revolucionário e neutro: é transgressor da ordem da linguagem, visto que “diante do amor, a palavra é um objeto empoeirado” e impronunciável.

---

<sup>268</sup> LACAN, 1985, p. 29.

<sup>269</sup> LACAN, 1985, p.42.

<sup>270</sup> LACAN, 1985, p. 28.

<sup>271</sup> BLANCHOT, 1987, p. 172.

Podemos situar nesse jogo escritural a função de suplência à falta no Outro? Significar algo dessa falha, mas nela existir apenas como suplência - suplemento e não complemento. Lacan irá estabelecer essa função de suplência do amor a partir da condição lateral da linguagem em relação ao significado e o caráter infinito do que é alguma coisa em sua evanescência. Se o amor faz signo, podemos pensar que o faz suplementariamente. Nesse encontro contingente do amor, algo se conecta e se inscreve ao cifrar o espaço do impossível.

O intervalo e o encontro são duas faces do campo do Outro que se enovelam à suposta relação significante/significado. Podemos amarrar essa dupla face com o que marca, deixa vestígios, mas segue seu fluxo em sua des-unicidade: o próprio signo. O jogo com os significantes desarticula o signo na prática escritural de Clarice Lispector e o significado se desvanece, amor que não tem nome, a hiância, a falta, a falha. Entre elementos diversos, um intervalo se interpõe entre os seres na medida em que o campo do Outro, como lugar, não se sustenta na totalidade, permanecendo sempre barrado.

Por meio dos movimentos de aproximação entre um significante e outro, no próprio movimento da cadeia situada no campo da heterogeneidade, torna-se possível, na escritura de Clarice Lispector, a suspensão do sentido e a escrita do amor, embora nada sobre ele seja possível dizer.

A escritura de Clarice Lispector, ao jogar com os significantes por meio de movimentos sucessivos de presença e ausência, realiza o amor, instaurando o espaço do silêncio no Texto. Por essa via, aborda-se o significante em sua presença cortante na medida em que, na alquimia da escrita, os significantes seguem o fluxo da associação livre no Texto.

No entanto, esse movimento que aponta menos para a fusão e mais para a dispersão oscila na trajetória de G.H. Se por um lado, o jogo escritural absorve em seu

contexto o instante em sua evanescência, utilizando-se da multiplicidade das vozes e do olhar, por outro, instaura a dimensão fusional com o Outro:

Enfim, enfim quebrara-se o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos modos instantâneos do mundo. Minha vida não tem apenas sentido humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia percebido então os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano.<sup>272</sup>

Essa nuance escritural da dispersão significativa permeada por Clarice Lispector permite-nos relacionar o amor e o ser, tal qual Lacan delimitou, ao afirmar que o amor visa o ser, isto é, aquilo que na linguagem mais escapa – “o ser que, por um pouco mais, ia ser, ou, o ser que, justamente por ser fez surpresa”<sup>273</sup>. Dentro do jogo de conexões, desconexões, deslizamentos, substituições de um significante por outro, jogo de cortes e lances pontuais, é possível um acesso ao *ser*, na escritura de Clarice Lispector, como devir.

Toda a sua árdua trajetória leva G.H. a oscilar entre alcançar o mais puro da vida e à constatação de que o Outro não pode completá-la após ter chegado a este ponto limite. G.H. larga a mão que segura durante toda a trajetória e passa a dar a mão a alguém, é isso o que ela pode oferecer, uma mão que conduz ao silêncio. Resta a G.H. adorar, render-se, amar. Nesse deserto, que os significantes ocupam antes de se atrelarem a uma ordenação de sentido, nasce o amor. Estamos, assim, nesse paradoxo da escritura de Clarice Lispector, que em *A paixão segundo G.H.* se organiza a partir das duas esferas do campo do amor – como suplência e impronunciável.

Na trajetória de G.H., ao final do livro, o golpe de graça, a paixão que arremata o amor num ato de desistência. A revelação do inexpressivo nesse espaço aberto pelo movimento de escrever, no qual o “coletivo impessoal” se manifesta colocando à margem o escritor. A função de suplência frente ao inatingível, nesse livro de Clarice Lispector, se

---

<sup>272</sup> LISPECTOR, 1964, p. 178.

<sup>273</sup> LACAN, 1985, p. 55.

desvanece como finalidade no próprio movimento da cadeia significante, visto que aponta e instaura, a todo o momento, devido ao movimento metonímico em que se realiza a escritura, a impossibilidade. Se Clarice dá alguma coisa ao leitor num ato de amor, é exatamente a resposta que ela não tem:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderia eu dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro – – – – –.<sup>274</sup>

Se “tudo no mundo começou com um sim”<sup>275</sup>, Clarice Lispector diz sim ao amor e à experiência literária. Esses dois movimentos que acompanham sua escritura em torno do campo inacessível do real, sua função de suplência e a dimensão do impronunciável, inscrito no corpo do Texto, dizem do lugar da escritora no espaço literário. O amor e a tarefa da escritora se conjugam no limite do silêncio em que o incessante persiste, insistindo no próprio jogo da escritura.

Clarice não deixará de falar o amor, de vivê-lo. Quatro anos após a aventura de G.H., será a vez de Lóri enveredar-se pelo abismo do encontro entre dois seres. Dá a Ulisses o que não tem, após ter enfrentado noites vazias e silenciosas, após ter vestido máscaras que apenas a desmascaravam mais ainda:

– Amor será dar de presente ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses.  
– Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei a porta de um começo.<sup>276</sup>

Experiência literária, acontecimento do amor.

---

<sup>274</sup> LISPECTOR, 1964, p. 179.

<sup>275</sup> LISPECTOR, 1977, p. 11.

<sup>276</sup> LISPECTOR, 1969, p. 155.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida.”

Marguerite Duras

“Meu trabalho é cortar o balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue gaguejar.”

Clarice Lispector

Diante da força da literatura em descolar verdades impostas, o movimento de Clarice Lispector na construção de seu Texto permite que vários olhares tangenciem suas palavras, ao mesmo tempo em que nos conduz a repetir com nosso olhar esse limite do real. Sua escritura faculta a fragmentação do discurso em sua trajetória pela dualidade da linguagem, ao fazer recuar a representação em prol de um sentido que escapa:

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há um desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo.<sup>277</sup>

Nesse caminho infinitamente traçado pelo desencontro entre a palavra e a coisa, o percurso de sua escritura oscila entre a nomeação e o silêncio, concretizando um estado pulverizado da linguagem através da pluralidade dos significantes deslocados em sua trama. Clarice Lispector trabalha na via do equívoco e não da fixação em verdades forjadas. Atinge o extremo da literatura, desconstruindo a forma e o tempo em sua narrativa. Por meio da dispersão da linguagem e do seu aspecto de devir aponta para o indizível, ao trabalhar na via da multiplicidade, associando livremente e desarticulando o objeto da palavra, escrevendo pelas brechas e inscrevendo o silêncio.

Clarice realiza uma inserção singular na trama dos fluxos da linguagem ao colocar seu corpo em jogo, fazendo-se palavra que escoar em sua evanescência. Ao suspender a palavra e o sentido, ao permear o inconcluso, ruínas e escombros de significações são conectados a outros significantes, permitindo ao leitor a captação da formação da imagem

---

<sup>277</sup> LISPECTOR, 1973, p. 64.

em prol da sua concretude. No entanto, por vezes, captura a imagem e congela o tempo do objeto que se prende à significação, materializando o significante.

Oscilando entre esses dois campos, percorre a linguagem até atingir o desfalecimento da forma, caracterizado pela dimensão cortante do silêncio que ocupa o Texto, instaurando a dimensão do espaço literário. A literatura de Clarice Lispector realiza-se através de uma travessia em que os significantes volatilizam sua possível ordenação de sentidos, no qual a voz que ressoa, por ser a voz do Texto, caracteriza o lugar de passagem da escritora e sua impessoalidade impressa no corpo textual.

Essa prática de desconstrução de um saber torna-se possível a partir do momento em que os significantes atingem seu estado plural, ainda que mantenham sua unicidade. Realizando um trabalho de escansão, Clarice Lispector deixa entrever um vazio nesse acoplamento rivalizado e consoante entre a palavra e o impronunciável. Esse paradoxo que a possibilidade de tocar o inatingível traz em seu bojo se desfaz ao verificarmos que sua escritura se efetiva articulando a inconsistência da palavra e a captura de seu corpo no Texto. Por ser percorrida pelos significantes que seguem desordenados seu fluxo e, ao mesmo tempo, esculpindo cortes pontuais e envasando o vazio através do jogo de presença e sopro que sua linguagem realiza, possibilita uma significação circulante que toca o real.

O corpo, por sua vez, aparece como um operador que dissemina suas percepções na rede textual e circunscreve efeitos de real vinculados à liberdade da escritura nesse lugar onde reina a ausência e a incompletude. Em sua estrangeiridade, percorre os interstícios da linguagem como um bom turista desavisado das surpresas e que, por isso, se deixa surpreender. Nesse sentido, verifica-se a perda da função referencial que organiza o significante e o significado, apontando para a nomeação que se desfaz em seu jogo escritural.

Clarice Lispector é acometida por um lugar de perda e apenas nessa condição é que se dispõe à aventura de escrever - perigo aberto à dimensão do olhar, aspecto importante

de sua escritura, visto ser uma modalidade de acesso ao mundo. Olhar que retorna sobre sua personagem G.H., ora despindo-a sensualmente e ora arrebatadoramente.

No espaço do olhar, apresenta-se o vazio que rege a dispersão significativa na prática escritural de Clarice Lispector - jogo caracterizado pela relação estabelecida entre o objeto e o olhar no qual G.H. é capturada por sua imagem advinda dos olhares outros; imagem que se desfaz acompanhando o movimento de dispersão dos significantes em sua trama. Aos poucos, a imagem vai perdendo sua consistência, e G.H. inventa novas roupas e estas às vezes apertam ou enlarguecem demais. Entre o sujeito e o objeto uma parceria curiosa é estabelecida: o objeto sobressai ao narrador e realiza com ele a escritura, ato realizado em errância.

A articulação e desarticulação das idéias vinculam-se à organização do campo de percepção de G.H. que foi submetido à imagem infinita do espelho. Ao circunscrever o que é visto, é absorvida por “flashes” que deslocam a concretude da imagem ao tocar com uma leveza suficientemente sutil que mantém o intocável.

A ascensão da dimensão perspectiva do olhar inclui em seu escopo a vertente do erro como uma estratégia escritural que radicaliza a crítica à totalização do objeto e possibilita a desarticulação dos signos. Essa decomposição paulatina e desarvorada é efeito de um olhar que viu e tocou o inatingível, exigindo a ordenação de vários procedimentos textuais para que a escritora pudesse continuar sua “via-crucis do corpo”. Entre eles, a duplicação do eu, o intercâmbio de suas idéias, a criação de sua personagem G.H., o fracasso e a perda das máscaras que revestiam uma imagem esfacelada, entre outros.

Olhar que foi absorvido pelo informe, que fragmentou suas ordenações sobre a vida e se dispôs ao fascínio – G.H. entra em contato com o inexpressivo. Os acréscimos de significações dissolvem-se no Texto e apontam para o indizível, a partir do momento em que seu olhar realizou-se como abertura para o vazio, exigindo um enodamento por meio do jogo significativo. O encontro com o objeto potencializa sua condição cindida e

retorna sobre G.H., apontando a subversão do espaço visível e a instauração do campo da visibilidade.

Ao dimensionar o espaço, escrever e olhar se conjugam, visto que um e outro realizam-se por intermédio dos pontos de perda que o par olhar/ser olhado e escrever/ser escrito delimitam. Se sucumbir ao olhar é acompanhar o movimento do corpo em relação ao efeito do visível e a cadeia infinita de imagens que seguem seu curso, sucumbir à palavra é enveredar nesse “lento rangido de portas”<sup>278</sup>, nesse desdobramento dos significantes.

Mas sucumbir às palavras é um ato de extremo perigo. Nessa relação, um amor sensual realiza-se em seu enamoramento com as palavras, amor que será conjugado a três esferas no decorrer da experiência de G.H.: fusional, como suplência e impronunciável.

A escritora vivencia a solidão do amor que conjugamos com a “solidão essencial do escritor”<sup>279</sup>, na medida em que aponta para o lado oposto do amor fusional em direção ao interminável, em que não há reciprocidade e morada confortável, e o amor ressoa tal qual o fluxo dos significantes no Texto.

Durante seu percurso, G.H. vai se despojando de suas amarras narcísicas e percorre o campo do amor, ao ser tomada pela dimensão exterior da escrita. A experiência do amor de G.H. permite uma articulação com a experiência literária, visto que, em sua travessia, nesses dois campos, foi necessário a abdicação das verdades, a operação metonímica do jogo significante, a suspensão do sentido. Clarice Lispector escuta e inscreve o “intratável do amor”<sup>280</sup>, entrega-se ao fluxo da linguagem e caminha sem garantias em seu encantamento. A escritura do amor dispõe a linguagem ao fascínio e realiza-se ininterruptamente.

---

<sup>278</sup> LISPECTOR, 1964, p. 35.

<sup>279</sup> BLANCHOT, 1987, p. 25.

<sup>280</sup> BARTHES, 1989, p. 18.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

ANDRADE, Paulo de. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*, 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

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

BARROS, Manuel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edição 70, 1982.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martínez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Trad. Mauro Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1990.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

\_\_\_\_\_. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

\_\_\_\_\_. Está fora de causa acabar bem: biografemas de um nem-sempre-possível retrato. *Aletria: Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, n. 12, p. 23, [s.d].

BEDRAN, Ângela Maria. *Nacos do real: a paixão da escrita em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

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

- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, George. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon George Bataille*. Paris: A.D.A.G.P., 1995.
- \_\_\_\_\_. *Phasmes: essais sur l'apparition*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998a.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. [S.l.]: 7 letras / Cosac Naify, 1969-1996.
- FREUD, Sigmund. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. In:\_\_\_\_\_. *O inconsciente*. Edição Standard Brasileira da obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1915). vol. XIV.
- \_\_\_\_\_. Uma neurose infantil e outros trabalhos. In:\_\_\_\_\_. *O "estranho"*. Edição Standard Brasileira da obras de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1919). vol. XVII.
- GULLAR, Ferreira. *Laços de família e outros laços*. Cadernos de literatura. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004 (1955).
- HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Cadernos de Literatura. Rio de Janeiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Bichos e flores da adversidade*. Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 2004.

KRAISER, Marcelo. *Textos dobrados, imagens impuras*. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

LACAN, Jacques. Seminário. *As formações do inconsciente*. Livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958.

\_\_\_\_\_. Seminário. *A transferência*. Livro 8. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1961.

\_\_\_\_\_. Seminário. *Os quatro discursos da psicanálise*. Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. Seminário. *Mais, ainda*. Livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. Seminário. *Real, simbólico, imaginário*. Livro 22. [s.n.t.]. [Inédito].

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966.

LEANDRO, João Gonçalves Vilela. *O tempo em Clarice Lispector: uma leitura de A paixão segundo G.H.* 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. A literatura, segundo Clarice. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 set. 1968.

\_\_\_\_\_. Clarice regressa de Buenos Aires. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1976.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1961.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1964.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector: já tentei reformar o mundo. Mas, quem sou eu, meu Deus, para mudar as coisas? *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1976.

\_\_\_\_\_. Escritora Mágica, por Isa Cambará. *Revista Veja*, São Paulo, 30 jul. 1975.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Chico Buarque. *Correio da Manhã*, 06 mar. 1972. [Fundação Casa Rui Barbosa. Acervo de Clarice Lispector].

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1960.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- \_\_\_\_\_. Yllen Kerr pergunta: Clarice Lispector responde – “Angústia depende do angustiado”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1963.
- MACHADO, Roberto Cabral de Melo. Entrevistado por Miguel Ângelo Oliveira do Carmo. *Verbo – Cultura e Literatura*, 2006.
- MONTEIRO, Tereza; MANZO, Lúcia. *Clarice Lispector: outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973b.
- \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- PRADO, Plínio. Remate dos males: nota sobre um fracasso sublime. *Revista do Departamento da Teoria Literária da Unicamp*, n. 9, Campinas, 1989.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfozes do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *No território das pulsões*. Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.
- SANTANA, Affonso Romano de. *A análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SILVA, Antônio Sérgio. *A curvatura da escrita*. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Antônio Sérgio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p.21-25.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SOUZA, Carlos Mendes. *A revelação do nome*. Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.
- TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannarte, 1987.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo Clarice Lispector*. São Paulo: Escuta, 1992.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. *Contornos do indizível: o estilo de Clarice Lispector*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *Diálogos: Menon; Banquete; Fedro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

KATAHIRA, Patrícia Marques. Entrevista realizada na Escola de Dança Gerais Cultural, no dia 20/09/2006.

## **DANÇA-TEATRO**

NORMAGNA, Carla; KATAHIRA, Patrícia; AZEREDO, Erick. *H, grávida de sentido*. Festival de dança-teatro da Cia. Irassanta. Teatro Sesiminas – Belo Horizonte, 2005.

\_\_\_\_\_. *De que somos feitos*. Escola de Dança Gerais. Teatro Marília. Belo Horizonte, 2002.

## **BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Mauro Cordeiro. *O desassossego da escrita – o neutro em Blanchot*. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Antônio Sérgio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p.89-101.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Literatura e psicanálise. *Ensaio: Caderno de Pesquisa*. Belo Horizonte, v. 25, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é a escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAMPDELLI, Samira Youssef; ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LACAN, Jacques. Seminário. *A relação de objeto*. Livro 4. Rio de Janeiro: Rocco, 1957.

LEMOS, Maria José Cardoso. *Para onde estamos indo? A literatura como escritura infinita*. X Congresso internacional da ABRALIC. Simpósio “O lugar da filosofia na teoria da literatura”, 2006.

BRANCO, Lúcia Castello. *A solidão essencial*. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Antônio Sérgio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p.29-31.

KRISTEVA, Júlia. *História da linguagem*. São Paulo: Coleção Signos, 1969.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MAIA, Elisa Arreguy. *Escritura: na travessia da escrita*. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MANDIL, Ram Avraham. *Para que serve a escrita?* In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.

MORAIS, Alexandre. *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: UFES, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. *O vidro da palavra: o “estranho” em textos de M. Blanchot*. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Antônio Sérgio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p.79-89.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Primeiro grande dicionário laciano. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SANTOS, Lúcia de Oliveira. *O ser da linguagem, a escritura e a morte*. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, Simpósio “O lugar da filosofia na teoria da literatura”, 2006.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)