



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gustavo Fugarra Carmona

**Lispector, Nietzsche e Lacan:**

**(Im)possíveis fronteiras entre a literatura, a filosofia e a psicanálise.**

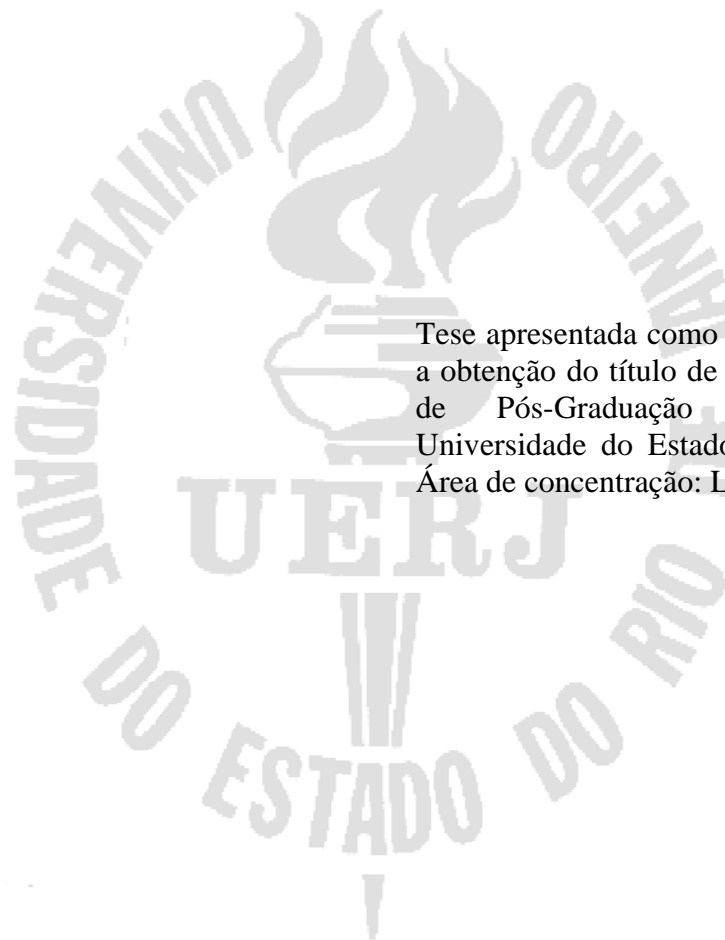
Rio de Janeiro

2016

Gustavo Fugarra Carmona

**Lispector, Nietzsche E Lacan:**

**(Im)possíveis fronteiras entre a literatura, a filosofia e a psicanálise.**



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH-B

L771 Carmona, Gustavo Fugarra.  
Lispector, Nietzsche e Lacan (im)possíveis fronteiras entre a literatura, a filosofia e a psicanálise / Gustavo Fugarra Carmona. – 2016. 176 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Lacan, Jacques, 1901-1981 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada - Teses. 5. Filosofia na literatura – Teses. 6. Psicanálise e literatura – Teses. 7. Relações culturais na literatura - Teses. 8. Verdade - Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo, 1946-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Gustavo Fugarra Carmona

**Lispector, Nietzsche E Lacan:  
(Im)possíveis fronteiras entre a literatura, a filosofia e a psicanálise.**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 01 de março de 2016.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge  
Instituto de Psicologia - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Bettu Fucks  
Universidade Veiga de Almeida

---

Prof. Dr. Jean-Michel Vivès  
Universidade Sophia Antipolis

Rio de Janeiro

2016

## **DEDICATÓRIA**

Esse ensaio é dedicado ao meu marido, Florian Acher.

## AGRADECIMENTOS

À queridíssima amiga e Profa. Dra. Nadiá Paulo Ferreira, por sua confiança e pela orientação sempre paciente e atenciosa.

Ao amigo e Prof. Dr. Jean-Michel Vivés, coorientador pela Universidade de Nice, que me recebeu de braços abertos, por sua generosidade e tempo precioso, por todo o conteúdo e sabedoria divididos e pelos agradáveis debates travados nos últimos dois anos.

À amiga e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Conceição, a trans-humana pela qual me declaro eternamente inspirado e apaixonado, por sua garra, por seu amor pela vida e pela filosofia, pela emoção com que leciona e pelo seu brilho nos olhos, sempre renovado e sempre *presente*.  
À amiga e Prof.<sup>a</sup> Rita de Cássia Miranda, que me guiou durante meu estágio doutoral e me confiou suas turmas de graduação, pelo seu tempo, disposição e prontidão com que sempre me atendeu.

À Prof.<sup>a</sup> Carlinda, a mais linda, a quem serei eternamente grato, que me proporcionou e abriu meus caminhos para o estágio doutoral do PDSE na França, o que acabou mudando minha vida para sempre. Obrigado pela prontidão, pela atenção, por todo o carinho.

Aos queridíssimos, competentíssimos e atenciosíssimos membros da secretaria: Tânia, Cláudia e Thiago, muito obrigado por tudo.

Aos professores convidados que atenderam prontamente ao pedido de compor minha banca de qualificação e defesa. Muito obrigado.

Aos companheiros do curso de Doutorado em Literatura Comparada da UERJ, em especial ao novo e para sempre amigo José Caminha, eterna fonte de risos.

À minha família e amigos, aos professores e alunos que cruzaram meu caminho... em especial Noha, Amanda, Thaís, Joana, Nina, Renata, Flávio, Júlia, Lua, Ana, Família Grey, Afonso Costa, Alexandre Mury, Volney, Marcelo Carmona, Índia Naná, Valdicéia, Anahi, CFA, meus pais e irmãos, sem os quais nada valeria à pena.

Finalmente, à CAPES, pela auxílio material que permitiu dedicação exclusiva à pesquisa e escrita desse trabalho acerca da obra de Clarice Lispector.

“...a única verdade é que vivo.  
Sinceramente, eu vivo.  
Quem sou?  
Bem, isso já é demais...”

*Clarice Lispector*

## RESUMO

CARMONA, Gustavo Fugarra. *Lispector, Nietzsche e Lacan: (im)possíveis fronteiras entre a literatura, a filosofia e a psicanálise*. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente estudo objetiva empreender uma reflexão a respeito das relações entre a literatura, a filosofia e a psicanálise, ou seja, entre o conhecimento reflexivo, racional, e a atividade poética. Investigar como se configuram as fronteiras e interpenetrações de tais saberes, diante da falência da noção representacional (linguística, simbólica e metafísica) na estética da modernidade tardia. Para tanto, analisaremos a obra romanesca de Clarice Lispector, sob o ponto de vista da crise dos valores do projeto moderno. Percorreremos cronologicamente os romances da autora, entrelaçando-os à filosofia e à psicanálise, tomando como apoios principais os apontamentos de Nietzsche e Lacan, entre outros, a respeito da linguagem, modos de apreensão da verdade e as relações entre o homem e a realidade que o cerca. Desta maneira, pretendemos verificar como a escritora articula, na complexidade de sua obra, a convergência entre estas ditas, *distintas* esferas, permitindo assim a subjetivação e renovação de tais fronteiras e a criação de novos espaços e interfaces, colocando em xeque noções de “verdades”, “significados” e “valores”.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Nietzsche. Lacan. Relações. Fronteiras. Verdades.



## ABSTRACT

CARMONA, Gustavo Fugarra. *Lispector, Nietzsche and Lacan: (in)possible borders between literature, philosophy and psychoanalysis*. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This study aims to undertake a reflection on the relationship between literature, philosophy and psychoanalysis, which means, between the reflective and rational knowledge and the poetic activity. Investigate how the borders and interpenetration of such knowledges configure themselves, in relation to the failure of representational sense (linguistic, symbolic and metaphysical) in the aesthetics of late modernity. We will analyze the novelistic work of Clarice Lispector, from the point of view of the crisis of values of modern design. chronologically cycle through the novels of author, linking them to philosophy and psychoanalysis, taking as main support the notes of Nietzsche and Lacan, among others, about the language, apprehension modes of truth and the relationship between man and reality. Aim thus exposing how the author articulates, in the multiplicity of his narrative, the encounter between these said, distinct spheres, thus allowing the subjectivity and renewal of such limits and the creation of new spaces and interfaces, the notions of "truth", meanings and values.

Keywords: Clarice Lispector. Nietzsche. Lacan. Relationships. Borders. Truths.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1</b>	<b>ARCABOUÇO TEÓRICO.....</b>	<b>19</b>
1.1	A poética de Clarice Lispector.....	19
1.2	A filosofia de Friederich Nietzsche.....	26
1.3	A psicanálise de Lacan.....	30
1.4	A literatura e a filosofia.....	37
1.5	A literatura e a psicanálise.....	41
1.6	A filosofia e a psicanálise.....	47
<b>2</b>	<b>GENEALOGIA – ESPELHOS – IMAGINÁRIO – HUMANO.....</b>	<b>57</b>
2.1	Perto do coração selvagem, 1943.....	58
2.2	O lustre, 1946.....	77
2.3	A cidade sitiada, 1949.....	81
2.4	A maçã no escuro, 1961.....	82
<b>3</b>	<b>A CRISE – CACOS – REAL – DEMASIADO HUMANO.....</b>	<b>103</b>
3.1	A paixão segundo G.H. 1964.....	106
<b>4</b>	<b>TRANSVALORAÇÃO – CALEIDOSCÓPIO – SIMBÓLICO – TRANS- HUMANO.....</b>	<b>130</b>
4.1	Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres, 1969.....	139
4.2	Água viva, 1973.....	147
4.3	A Hora da estrela, 1977.....	151
4.4	Sopro de vida (1978).....	154
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>161</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

Antoine Compagnon, no volume *Literatura para quê?* (2009), ao tentar delimitar a especificidade da literatura em relação a outras manifestações da cultura, propõe:

Ela [a literatura] pensa, mas não como a ciência ou a filosofia. Seu pensamento é heurístico (ela jamais cessa de procurar), não algorítmico: ela procede tateando, sem cálculo, pela intuição, com faro. (...) Há, portanto, um pensamento da literatura. A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis (COMPAGNON, 2009, p. 51-52).

A partir da simplicidade aparente da formulação, é possível descortinar uma série de questões que dizem respeito às relações entre Filosofia, como conhecimento reflexivo e racionalmente ordenado, e Poesia, no sentido amplo de produção de realidades verbais. A relação entre os dois territórios – “adversários fraternos”, no arguto dizer de Benedito Nunes (NUNES, 1998, p.65) – como se sabe, é antiga e repleta de controvérsias. Platão, inaugurando a contenda, condenava o poeta trágico ao posto de mero produtor de simulacros, “três pontos afastado do real” (PLATÃO, 1989, p. 456). O filósofo, ao contrário, para Platão estaria um pouco mais próximo da “essência” do mundo e teria “o privilégio de captar a verdade por um ato de intuição poética das ideias (...), apreendendo, independentemente das palavras, o ser real, *ontos on*, suprassensível” (NUNES, 1993, p. 192). Descontando as duplicidades do próprio texto platônico, é válido atentar para a concepção clássica de um conhecimento desvinculado de qualquer condicionamento verbal.

Para Compagnon, todavia, a qualidade heurística, isto é, investigativa, da Poesia aparece como marca de certa espécie de *pensamento*, ao mesmo tempo em que serve como limite que a diferencia da reflexão filosófica. Pode-se, pois, indagar: existe um *logos* da Poesia? Não será por demais estanques a segregação entre o reflexivo e o poético? Não estariam talvez, se unidos, mais próximos de vislumbrar a Verdade, o *Das Ding* (a Coisa original), o Real? Não estariam unidos nessa mesma busca impossível, incessante e *natimorta*<sup>1</sup>?

Há brechas, por certo, nessa fronteira. Canais que levam material de um lado a outro, quiçá hiatos onde o limite se dilui e já não se sabe mais em que lado se está. Serão *ethos* reversíveis, Poesia e Pensamento, *mithos* e *logos*, mas até que ponto?

Seria a psicanálise uma ponte entre esses dois saberes? Um *logos* que se conta (*poeisis*) ou ainda, o oposto, um conto (fala do paciente) que se analisa através do científico?

---

<sup>1</sup> Natimorta visto à impossibilidade de se atingir plenamente a dimensão do Real.

Como delimitar ou reconhecer as fronteiras do espaço literário, do espaço filosófico e do espaço psicanalítico, se é que a noção de “fronteira” tem alguma validade nesse caso? Será lícito atribuir ao escritor o papel de pensador?

É nesse campo interseccional que esta pesquisa atua, procurando entrever de que forma temas filosóficos e psicanalíticos são configurados artisticamente, neste caso, na obra clariceana, de modo a vislumbrar a cumplicidade entre espessura estética e trabalho reflexivo.

No terreno aberto por tais questões, o presente *ensaio*<sup>2</sup> vem propor uma análise do trajeto romanesco (nove obras) de Clarice Lispector, publicado de 1943 a 1978, um ano após sua morte. A decisão de percorrer o caminho literário de Lispector leva em conta o fato de que tais obras, juntas, cada qual a seu modo, compartilham da aguda percepção referente à caducidade das *fantasiosas* estruturas cognitivas (identidade, linguagem, razão) - próprias da modernidade. A nosso ver, em tais textos habita, de certa forma, o mesmo irreversível ímpeto de questionamento de valores reconhecidos como obsoletos.

No centro de nossa reflexão, portanto, reside a indagação a respeito dos modos através dos quais a ideia de crise da moral, da linguagem e da subjetividade reflete no objeto artístico. Adueto Novaes, em ensaio contido no volume *A crise da razão* (1996), indaga:

Ora, que mundo se perdeu com a crise da unidade científica e cartesiana? O que Paul Valéry queria dizer ao escrever, em “A crise do espírito” que “nós outros, civilizações, sabemos agora que somos mortais”? Que mundo é esse que desaparece “por inteiro”, a exemplo de Nínive, Babilônia...? Esse mundo é certamente o da razão monológica: ou, de modo mais preciso, uma modalidade do mundo moderno que tinha uma ideia bem precisa e determinada do que era o homem com seu mundo cultural e político em certa unidade existencial (NOVAES, 1996, p. 14).

Com efeito, dois milênios depois de Platão, o pensamento moderno tardio<sup>3</sup>, como herdeiro e transgressor do espólio da modernidade, há de arruinar o projeto platônico de um *logos* utópico. Na medida em que avulta o papel da linguagem como solo comum onde todo conhecimento medra, noções tidas como inabaláveis, como a própria ideia grega de representação mimética, são postas em questão. A estética moderna nega à linguagem o papel de mero instrumento expressivo, dispositivo especular que reflete o real. Parte da vitalidade

<sup>2</sup> Preferimos nomear nossa tese de “ensaio”, visto o desconforto em *concluir* o texto ou *afirmar* qualquer verdade.

<sup>3</sup> A noção de “pensamento moderno tardio” aqui utilizado fundamenta-se na formulação de Benedito Nunes segundo a qual o “pensamento moderno, na acepção lata, é aquele que, acompanhando a formação do conhecimento científico, desenvolveu a herança cartesiana e associou-se à física de Newton. Depois de estabilizar-se, no século XVIII, durante a fase do Iluminismo, sob a ideia do progresso ilimitado e ascendente do espírito humano, seguiu, no século XIX, o movimento romântico e o idealismo germânico, antes de, em fins desse mesmo século, entrar em seu período crítico ou de crise, período dentro do qual, de certa maneira, ainda nos encontramos” (NUNES, 1998, p. 73). Abstemo-nos aqui da discussão a respeito da emergência de uma possível “pós-modernidade” por considerar que tal questão excede o âmbito deste estudo.

da obra de pensadores contemporâneos reside precisamente no ataque contra a “utopia de uma linguagem perfeitamente transparente, em que as próprias coisas seriam nomeadas limpidamente” (FOUCAULT, apud COMPAGNON, 2001, p.107). Terry Eagleton reflete:

O signo como “reflexo”, “expressão” ou “representação” nega o caráter *produtivo* da linguagem: elimina o fato de que só temos um “mundo” porque temos uma linguagem para significá-lo, e que aquilo que consideramos “real” está ligado às alteráveis estruturas de significação com as quais vivemos (EAGLETON, 2006, p. 205).

O abalo do princípio representacional, já que confere a todo signo verbal um *status produtivo*, destituindo nesse movimento o privilégio racional do discurso filosófico, herdeiro do platonismo, esgarça as fronteiras entre Poesia e Filosofia.

Posterior e paralelamente, dilacerando de vez essas fronteiras e, legitimando ainda mais tal caducidade, surge a ideia do inconsciente - *o cavalo de troia* freudiano - fortalecendo a impossibilidade de captar o real. Juntamente à psicanálise, o recontar-se dentro de um método científico para de alguma forma, vislumbrar a *real face* de si, o intocável *id*.

Numa época da falência dos grandes sistemas de pensamento, os limites entre territórios distintos são violados continuamente. Trata-se, como não se pode deixar de notar, de uma via de mão dupla: se o filosófico e o psicanalítico contaminam o literário e, este certamente contamina os outros dois (que também contaminam-se entre si), como atesta a obra de vários pensadores que, talvez intuindo a insuficiência do aparato racional, se utilizam do recurso poético. Citam-se, entre tantos outros, Nietzsche, Camus, Sartre, Valéry, Barthes<sup>4</sup>. Todos estes recorrem aos antigos mitos, contos e lendas, assim como Freud, Lacan, Jung, e outros pensadores da psicanálise. Ao pensar a relação entre a literatura e a psicanálise, testemunhamos o próprio Freud afirmar em suas correspondências, ter “pensado” a psicanálise a partir da literatura, do estudo das artes, do estudo do “contar”.

Segundo nossa perspectiva, tal esgarçamento, frequente na modernidade tardia, é característica marcante das obras tomadas como *corpus* desta pesquisa. O impulso destas, sob esse aspecto, consiste em plasmar esteticamente a falência das hierarquias de valores morais, sociais e políticos que serviam como sustentáculo de uma certa espécie de vida. Perceba-se ainda que tal falência, nestes casos, não é fruto de mero capricho daqueles que narram, mas radica na própria base dos arcabouços da cultura. A derrocada assume um caráter necessário e irreversível, relegando à voz que narra, um *status* quase instrumental: “Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava

<sup>4</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS, 1993.

enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar” (LISPECTOR, 1964, p. 66).

Os respectivos protagonistas dos romances, cada um a sua maneira - Joana, Virginia, Lucrécia, Martim, G.H., Lori, Clarice (personagem sem nome de *Água viva*, narrado em primeira pessoa), Macabéa, Ângela - parecem condensar as diversas modulações da ruptura sofrida pelo projeto moderno. Sob esse ângulo, é possível encarar as obras fortuna literária de Lispector como casos em que as fronteiras do literário são permeabilizadas. Obras limítrofes, nas quais o discurso poético e o discurso filosófico-psicanalítico se interpenetram. Retomando os termos de Compagnon, o heurístico e o reflexivo se mesclam em favor de um pensamento híbrido – uma poesia reflexiva ou, quiçá, uma razão heurística. A esse respeito, reflete Vilém Flusser, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*:

Os esquemas tradicionais para a divisão da literatura em drama, poesia e literatura épica nunca eram aplicáveis estritamente. Atualmente esses esquemas deveriam ser abandonados e com eles também as tentativas de uma classificação mais ampla da literatura em beletrística, científica, filosófica etc. As obras mais importantes da atualidade provam que todas essas gavetas estouraram. *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, por exemplo, situa-se entre um romance e uma pesquisa psicológica e existencial; *Ulisses*, de Joyce, entre um romance, uma poesia lírica, um tratado de psicologia de profundidade e uma pesquisa de psicologia social; *Dr. Fausto*, de [Thomas] Mann, é um romance que contém um tratado completo de musicologia, uma estética explícita, dois tratados de teologia explícitos e é, todo ele, uma exposição implícita de teologia; as poesias de Eliot são pesquisas epistemológicas e ontológicas; os *Cantos* de Pound contêm, entre outras coisas, uma filosofia da cultura e da história; os trabalhos de Kafka não se enquadram em nenhuma repartição concebível (FLUSSER, 2008).

Faz-se necessário, ainda, esclarecer a seguinte questão: por que razão a escolha do *corpus* de pesquisa recaiu sobre os romances de Lispector? É importante ressaltar que não há nada de fortuito em tal escolha. Ao contrário, ela parte da hipótese de que estes nove textos, paradoxalmente díspares e semelhantes, encenam um mesmo movimento (re)(des)construção de si mesmo, retratados através das dimensões da genealogia-crise-transvaloração e, também, do imaginário-real-simbólico. E ainda, que tal movimento está ligado, de forma orgânica, ao cenário da cultura e do pensamento contemporâneos. Trata-se, *grosso modo*, se assim podemos dizer, de uma *estética da crise*, ou seja, de uma maneira de formar que é, majoritariamente, destrutiva. Mas, não apenas, um exame genealógico das estruturas desgastadas – tomando o conceito de *genealogia* de empréstimo ao léxico nietzscheano – segue-se, como abertura ao possível, a tarefa da criação de novos valores. Como observa Gerd Bornheim, a respeito de uma concepção dialética de crise, “a negatividade da crise (...) oferece em sua própria essência uma dimensão por assim dizer afirmativa, abrigada pela

superação do negativo” (BORNHEIM, 1996, p. 50), e pela necessidade da (re) criação (de si e do mundo) a partir das cinzas de si mesmo:

O aspecto da ligação da pulsão de morte com a criação foi salientado por Lacan no Seminário 7, A ética da psicanálise, quando ele fala da criação *ex nihilo*, a criação oriunda do nada. A pulsão de morte é concebida por ele como “criacionista”, na medida mesma em que, em sua tendência rumo ao zero absoluto de tensão, é igualmente promotora da busca e da criação de algo radicalmente novo. A pulsão de morte exprime assim também, para Lacan, a busca de uma criação original que parte do zero e daí extrai toda a sua força. Ao mesmo tempo em que é “vontade de destruição”, é “vontade de recomeçar com novos custos, vontade de Outra-coisa”, e, mais essencialmente, “vontade de recomeçar a partir do nada” (JORGE, 2010a, p.137).

Os quatro romances iniciais de Lispector trabalham em torno da GENEALOGIA dos valores e das linhas *metafísicas* que constroem o homem *imaginário*. Tal trajeto parte da personagem, de *Perto do coração selvagem*: Joana, criança, jogada no mundo e no tempo, plasmando a imagem do Homem advindo do Caos (real absoluto) ao cosmos - Homem advindo da escuridão da caverna (a mãe) para a luz do saber, como tratado na alegoria do *Mito da caverna*. Formam-se assim as primeiras catexias do sujeito. O homem sofre sua primeira ruptura perdendo para sempre a Coisa (*Das Ding*). Dá-se o *recalque originário*<sup>5</sup>... O homem entra no mundo da fantasia... Coutinho Jorge aprecia tal travessia da seguinte maneira;

Como se dá a entrada da fantasia? O que ela significa? A fantasia é aquilo que nos é outorgado pelo Outro para que possamos fazer face ao real (a chamada realidade objetiva recebe, para Lacan, o nome de real e é para sempre inatingível) munido de alguma realidade psíquica. E a fantasia inconsciente constitui a realidade psíquica na medida em que é o efeito mais imediato da ação do recalque originário (ou recalque primário). Na castração simbólica, o que acontece com o sujeito? Com a entrada em ação da fantasia, tributária da operação do recalque originário, o que ocorre é o afunilamento desse gozo ilimitado que invadia todo o corpo com a consequente redução de sua gradiente mortífero, o gozo passando a se produzir em regiões privilegiadas do corpo, os orifícios corporais. O que era gozo ilimitado se torna gozo limitado, denominado por Lacan de gozo fálico, gozo articulado à estrutura da linguagem. Ou seja, a fantasia desempenha o papel de uma espécie de filtro que passa a indicar pontualmente aquilo que falta (JORGE, 2010a, p.142).

No quinto romance, eixo central de nosso caminho, surge a CRISE gerada pelo choque com a dimensão do Real. Assim, em *A paixão segundo G.H.*, ao longo do itinerário existencial da narradora-personagem, toda uma série de valores tidos como eternos é posta em

<sup>5</sup> O recalque originário (Urverdrängung), é um dos alicerces primordiais da psicanálise. Freud propõe que, quando o sujeito expele da consciência, as primeiras catexias afetivas negativas e intoleráveis associadas à pulsão, essa pulsão marca uma ruptura da vida anímica, gerando os limites que dividem as áreas do consciente e do inconsciente.

suspensão e submetida a um agudo exercício crítico. De forma concisa, podemos dizer que a prosa abstratizante de Lispector encena um embate feroz entre o universo apolíneo da Lei e a desordem dionisiaca da Vida. Contudo, o esquematismo contido na dicotomia Caos/Cosmos é problematizado na medida em que as próprias noções de ordem e desordem, como muitas outras, são desabilitadas e postas sobre o crivo genealógico. O essencial, talvez, esteja no fato de que, à perda das referências que davam suporte à subjetividade da personagem, isto é, à desagregação do sistema que até então garantira ao sujeito a estabilidade e a segurança frente às hierarquias de valores, corresponde, *pari passu*, a desagregação da própria narrativa:

O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à 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 concomitantemente a metamorfose da narrativa (NUNES, 1995, p. 75).

Percebe-se que o que está em jogo é o próprio modelo representacional de significação. O esfacelamento do sujeito mimetiza o esfacelamento da própria cadeia textual, de forma que a linguagem, tomada como instrumento de produção do sentido, é posta sob suspeita. Luiz Costa Lima indaga: “Como então não entendermos que o pôr em questão a vida por G.H. é simultaneamente o pôr em questão a escritura ficcional?” (LIMA, 1966, p. 107).

Subjaz à narrativa Clariceana, esteticamente formada, uma série de questões a respeito do nexo entre linguagem e conhecimento<sup>6</sup>. Veja-se, entre outros muitos exemplos, o seguinte trecho: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. 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” (LISPECTOR, 1986, p. 66). A fuga do sentido, em *A paixão segundo G.H.*, age como elemento que aguça o olhar para o caráter artificial da linguagem e, por consequência, daquilo que a linguagem institui como valor. Com efeito, um dos *topoi* do romance é a ideia de linguagem como “acrécimo” ou como “intervalo” que segrega o sujeito do real.

A percepção de que entre a linguagem e o sujeito existe um abismo, fonte de perplexidade para gerações de pensadores desde Platão, age como uma das molas-mestras do romance. Porém, ao contrário da empresa platônica que, no esforço de readequação do *Logos* ao ser, inaugura o dualismo ontológico, a experiência de GH, “mística ao revés”, no dizer de Luiz Costa Lima, patenteia o sentido trágico de afirmação do elemento sensível: “A diferença com a experiência mística reconhecida seria a de que ela aqui leva não à comunhão da alma

<sup>6</sup> Temos em mente, em especial, as formulações nietzschianas a respeito do papel da linguagem como instrumento metafísico de mascaramento das virtualidades do devir e como matriz dos extratos civilizatórios da cultura. Parte de tais reflexões encontra-se no texto “Verdade e mentira no sentido extra-moral”, de 1873 (NIETZSCHE, 1999, p. 51-60).



com Deus, mas ao Seu encontro nas coisas que compõem o presente humano” (LIMA, 1966, p. 121).

Estruturas sociais há muito cristalizadas são revolvidas pela virulência de um discurso agudamente consciente da obsolescência de uma ordem arcaica de valores encarnada na figura de seus personagens. É interessante perceber que a transgressão e o sobrepujar da ordem estabelecida, se dá à custa de um enfrentamento *com a e pela* linguagem. É no solo arcaico do discurso enrijecido da razão que a voz poética deve implantar, a duras penas, a semente da suspeita. Segundo nossa perspectiva, a força-motriz que impulsiona as reviravoltas do narrado e que culmina na derrocada da estrutura da identidade, é justamente a percepção de que a rigidez da razão e do pensamento humanista clássico é “modelável”.

Ainda em relação ao discurso, os diálogos com os leitores imaginários, reforçam a centralidade da linguagem, concebida como alicerce das práticas humanas. O gesto genealógico tem efeito, pois, quando o fundamento do valor veiculado pela tradição revela-se precisamente o terreno instável da linguagem. Viviane Mosé, intérprete de Nietzsche, refletindo sobre o estatuto privilegiado da linguagem no processo genealógico, aponta:

A genealogia tem por espaço privilegiado a língua; é no domínio do signo que deve se realizar o gesto de ascensão genealógica, signo que deve ser decifrado como um sintoma. É ali o lugar privilegiado da destruição genealógica, na medida em que é o vértice do processo de idealização, de constituição da identidade (MOSÉ, 2005, p. 58).

A experiência do viver é submetida a um longo processamento – o viver é submetido a uma extensa maquinaria de pensamento e linguagem. Tal processamento, no plano do narrador, compreende o lapso que vai do viver, passa pelo pensar e desemboca na confusa matéria narrada e, no plano do interlocutor. Avulta nesse passo o caráter instrumental da razão calcada no solo cambiante da linguagem, sujeita à habilidade retórica de quem dela faz uso.

Além das relações acima referidas, o intuito desta pesquisa em tratar das fronteiras entre estes “diferentes” campos do saber, em conjunto, é fruto da intuição de que, sob a égide de uma mesma verve crítica e genealógica, todos os três apresentam perspectivas complementares. Assim, ao que nos parece, enquanto em Nietzsche, os desdobramentos da crise são tratados predominantemente em relação a uma *ordem objetiva*, isto é, social, de valores, em Lispector, tais desdobramentos incidem sobre a urdidura íntima de suas personagens, isto é, sobre uma *ordem subjetiva* e, ainda na psicanálise, onde arriscaríamos dizer numa ordem mista, subjetiva-objetiva, ou seja, dentro de um âmbito que agrega tanto indivíduo, quanto seu entorno social. É importante ressaltar que as analogias acima esboçadas,

a traço grosseiro, constituem apenas o projeto de uma exploração mais atenta das tensões presentes em cada obra.

Esclarecemos que nossa intenção não é estabelecer esquematismos dicotômicos entre os caracteres peculiares de cada campo do saber, mas perceber como, sob a aparência da dicotomia, subjaz um jogo onde os opostos trocam continuamente de lugar. Nesse sentido, acreditamos que a confrontação dos contrastes aparentes ilumina a especificidade de cada configuração, delineando-lhes de maneira melhor, a forma e o caráter.

Em nossa tese de doutoramento, a inclusão de noções como *genealogia*, *crise* e *valorização*, assim como a capacidade de recontar-se e reconstruir-se, tratadas pela psicanálise, ambas intimamente ligadas à questão do trágico, nos auxiliará em nosso objetivo de ampliar e aprofundar a investigação destas marcas de um pensamento trágico nos alicerces artísticos, filosóficos e psicanalíticos da construção da identidade e do “real”.

A análise do corpus romanescos Clariceano justifica-se, na medida em que este permite vislumbrar de que modo são moduladas e articuladas, na ficção (brasileira), (do século XX), as relações entre o poético e o psico-filosófico. Ademais, um estudo comparativo-aglutinador, a nosso ver, é capaz de fornecer uma visão mais ampla a respeito dos modos com os quais a arte – em relação íntima com a filosofia e a psicanálise – reage à crise dos valores, traduzindo esteticamente as aporias daí advindas.

Sob a demanda de um diálogo interdisciplinar entre literatura, filosofia e psicanálise, a pesquisa aborda a ideia de crise dos valores através dos conceitos operacionais de *genealogia* e *transvalorização* (*Umwertung*), especialmente tendo em vista, principalmente, as formulações nietzschianas presentes em *Genealogia da moral* (1887), entre outros textos e os postulados de Lacan acerca do suplantar-se... do *ir além de*.

A função genealógica como já indicou acima, explora o substrato ético e linguístico dos valores em derrocada, desvelando seu caráter artificioso:

Caracterizar a filosofia de Nietzsche como uma filosofia do valor significa, antes de tudo salientar sua dimensão crítica, destacar o fato de que tematizar os valores é justamente questionar os valores, suspeitar do valor dos valores. (...) Os valores não são eternos, imutáveis, inquestionáveis. Nietzsche rejeita o pretensível caráter em si dos valores, o postulado metafísico da identidade entre valor e realidade; os valores são históricos, sociais, produzidos (MACHADO, 1999, p. 85).

Cumprir verificar, a partir daí, que espécie de sistema valorativo ocupa o lugar das antigas estruturas, ou seja, que espécie de ética se sobrepõe àquela destituída pelo labor crítico. Entra em cena, nesse estágio, a noção do trágico somada aos postulados da psicanálise

acerca do inconsciente e da dimensão do Real, como forma de transvaloração. Segundo nosso entendimento, o sentido trágico e a noção de inconsciente sintetizam e modelam a urgência suscitada pelo desmantelamento das estruturas morais e subjetivas encenado nas obras em questão.

Como observa Roberto Machado, pensar o trágico significa valorizar ou revalorizar os instintos artísticos como condição de criação de novos tipos de vida, de novas condições de existência. Tanto Nietzsche quanto Lacan veem na arte e na (re) criação, (mesmo que de si mesmo), uma saída para os embates (geradores dos recalques e frustrações) resultantes da relação entre o indivíduo e o social:

O artista é aquele que dá forma, determina valor, se apossa. Se a arte é o que torna a vida possível, é o grande estimulante da vida, a grande sedutora, e mesmo a força superior capaz de se contrapor à vontade de negação da vida, isso se deve ao seu poder criador, transfigurador (MACHADO, 1999, p. 103).

Entende-se, pois, o estilhaçamento do valor encenado nas obras em questão como movimento *destrutivo*, por um lado, já que comporta a rejeição ou transgressão daquilo que até então fora valorizado, e *construtivo*, por outro lado, já que sobrepõe, quiçá tragicamente, ao cenário da derrocada, novas possibilidades de vida. Tais possibilidades, a nosso ver, partilham, em *Lispector*, da mesma demanda trágica por um conhecimento entendido como *criação*, ao mesmo tempo em que reivindicam um retorno à realidade sensível, isto é, a uma espécie de vida desembaraçada das projeções metafísicas. O ingresso no universo primeiro da vida, despido de qualquer valor:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida (LISPECTOR, 1986, p. 65).

O fundamento teórico da pesquisa está, portanto, baseado em um diálogo com o pensamento nietzscheano tardio, assim como nas ideias psicanalíticas de Lacan (e Freud, conseqüentemente), além de outros tantos que privilegiam a perspectiva trágica e genealógica. Faz-se presente ainda a perspectiva de diversos outros teóricos cuja contribuição situa-se próxima desta vertente – Schopenhauer, Heidegger, Georges Bataille, Albert Camus, Alain Badiou, Karl Jaspers, Maurice Blanchot – assim como autores que refletem sobre o (re) criar-se psicanaliticamente enquanto postura existencial, tais como Allan Didier-Wiell, Julia Kristeva, Alain Badiou e Catherine Millot, entre outros.

Ainda como suporte para uma reflexão acerca das relações entre literatura, psicanálise e filosofia, utilizamo-nos das formulações de vários artistas ou pensadores que transitaram pelas duas áreas. Como base teórica da questão transdisciplinar, textos de Benedito Nunes, Paul Laurent Assoun e Alain Juranville serão de capital importância. Para pensar a crise do papel representacional da linguagem, selecionamos como suporte, entre outros, os textos de Luiz Costa Lima dedicados à questão – *Limites da voz* (1993), *Vida e mimesis* (1995) e *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000).

Finalmente, é preciso deixar claro, desse modo, que nossa intenção não é usar o aporte filosófico nietzschiano e o aporte psicanalítico lacaniano como “camisas-de-força”, ou seja, diretivas únicas da análise da obra de Lispector. Antes, tencionamos tomar o pensamento destes dois pensadores como instrumento que permita amplificar as relações com o objeto literário.

Como Benedito Nunes, acreditamos na “cauta admissão das ciências humanas, em estado de *simpósio*: cada qual é capaz de iluminar a obra, e nenhuma, por si só, traz a completa chave de sua decifração. Filosoficamente, o objeto literário permanece inesgotável” (NUNES, 198). Por fim, a pesquisa intenta estabelecer um diálogo ativo com a fortuna crítica atualizada acerca da autora e das obras tomada como *corpus*. É nosso intuito ainda, trazer para o debate a contribuição de biografias, dissertações e teses acadêmicas sobre Lispector que estejam próximas da perspectiva adotada.

## 1 ARCABOUÇO TEÓRICO

O primeiro capítulo da pesquisa objetiva traçar um breve histórico das relações entre literatura, psicanálise e filosofia, evocando as raízes platônicas do dilema. Já na Grécia antiga, a corrupção do *Logos* original pelo discurso sofisticado frustra a pretensão idealista de adequação do intelecto às coisas. O roteiro prossegue na abordagem da teoria da linguagem formulada pelo legado aristotélico e sua posterior difusão. Serão ressaltadas as principais expressões que tal problemática assume no pensamento moderno, especialmente aquelas que giram em torno das ideias de Nietzsche e Lacan.

A seguir, abordar-se-á a ressonância do tema no debate contemporâneo. Nesse estágio, serão discutidas as diversas modulações que as relações entre poesia e conhecimento assumem na contemporaneidade, desde a perspectiva humanista, que crê ser a literatura uma fonte segura de conhecimento sobre o mundo, até o radicalismo da moderna teoria literária que decreta, em sentido oposto, a falência da referencialidade e a proposição da auto-referencialidade do texto literário. A crise da noção representacional da linguagem, sintetizada no anúncio da “morte do referente”, está tematizada em textos de teóricos como Antoine Compagnon, Roland Barthes, Thomas Pavel, assim como na escritura limítrofe de pensadores/escritores como Thomas Mann, Santa Teresa d’Ávila, Guimarães Rosa, Qorpo Santo, Octavio Paz, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges.

A reflexão sobre a crise da referencialidade e da representação servirá de preparação aos próximos capítulos, cuja tarefa será a de investigar, a partir do trajeto romanesco de Lispector e, apoiado pelo referencial nietzschiano e lacaniano, a possibilidade de focar o objeto literário sob uma perspectiva genealógica no contexto da crise dos valores do projeto moderno. Serão ressaltados aí os principais traços das concepções nietzscheanas e lacanianas acerca da linguagem em conexão com os conceitos de *Genealogia-Crise-Transvaloração* (Imaginário-Real-Simbólico), *Das Ding* (Objeto *a*), *Vontade de potência* (Desejo), *Deus* (O nome do Pai) e, por fim, *a moral* (recalque/neurose). A indagação essencial que rege essa etapa da pesquisa diz respeito à possível atuação da arte, especialmente da literatura, como instrumento genealógico e, quiçá, transvalorativo.

### 1.1 A poética de Clarice Lispector

Clarice Lispector: nascida em 1920, jornalista e escritora, ucraniana naturalizada brasileira, esposa de diplomata, mãe de dois filhos, deixou gravada sua marca na literatura brasileira através de uma substancial obra entre romances, contos, cartas, colunas, entrevistas e crônicas para jornais e revistas.

Amplamente pesquisada, conta-se quase quinhentas referências sob o nome da autora e sua obra no banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior), seu trabalho continua ininterruptamente suscitando novos estudos, seja por parte da crítica especializada, seja pelo meio acadêmico nacional e internacional.

Vários desses estudos tornaram-se referências essenciais em torno da autora. Dentre estes podemos destacar os trabalhos de Benedito Nunes, Olga Borelli, Olga de Sá, Berta Waldman, Yudith Rosenbaun, Nadia Gotlib e Benjamim Moser, entre outros, o que dá aos leitores e pesquisadores, uma porta de entrada para sua escrita e narrativas bastante particulares.

No entanto, mesmo sendo pesquisada à exaustão, notamos que há certa restrição no que diz respeito aos encontros e embates entre sua obra e a filosofia e a psicanálise, exceto pelo brilhante trabalho de Benedito Nunes, principalmente quando trata-se de questões a respeito da apreensão do real, da construção da identidade, da afirmação do acaso, da noção de Verdade e da falência do referencial ontoteológico<sup>7</sup>.

No presente ensaio, como já dito anteriormente, analisaremos o trajeto romanesco clariceano, dividindo-o em três blocos principais: *GENEALOGIA*, bloco em que percorreremos suas primeiras quatro obras, partindo da infância de Joana, personagem de sua primeira obra, *Perto do coração selvagem* tratando da construção da dimensão do *IMAGINÁRIO*<sup>8</sup> (com o suporte do simbólico), da identidade, das primeiras catexias afetivas (valores), da linguagem, das fantasias e do aparato metafísico ontoteológico que permite uma utópica *apreensão do real*, passando por *O Lustre*, *A Cidade sitiada* e, por fim, *A Maçã no escuro*.

Num segundo momento trabalharemos em torno da *CRISE*, onde nos debruçaremos somente sobre *A Paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, quinto romance, “coluna

---

<sup>7</sup> Quando nos referimos a metafísica ontoteológica, nos referimos à *necessidade metafísica do homem* (Schopenhauer). Resultado do medo de sua finitude, o homem se apega à existência de um ser supremo, de uma causa última, a imortalidade da alma, a existência do universo enquanto totalidade. O homem metafísico, aquele que crê na verdade como instância suprassensível, o faz necessariamente através de uma recusa do devir. Sua afirmação só é possível através da negação, sua ação só se concretiza pela reação. Obcecado pela identidade, perde de vista a diferença, vê a alma como algo indestrutível, eterno, indivisível, como um átomo.

<sup>8</sup> Como veremos durante nossa análise, as dimensões do Real, do Simbólico e do Imaginário, apesar de identificadas separadamente de acordo com sua predominância em cada um dos blocos de nosso *corpus*, estas exercem suas funções concomitantemente umas com as outras.

vertebral” dos nove romances publicado por Clarice Lispector, que tomamos como expoente principal e viga mestra de sua obra. Cremos que tal romance funciona como marco na sua construção como escritora. O romance nos parece retratar seu próprio trajeto literário (em acordo com nossa hipótese genealógica), passando por uma construção de si e do mundo, enfrentando a *crise* gerada pelo contato com o *REAL*, através do trauma, que finalmente desemboca na transvaloração da personagem G.H..

Posteriormente, no terceiro bloco de obras, perceberemos que a *transvaloração*, funcionará como guia para os últimos quatro romances, *Aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, *Água viva*, *A Hora da estrela*, e *Sopro de vida* (romance?) que trabalham em torno da clivagem, desconstrução e esfacelamento deste *Eu* referencial-simbólico-metafísico, através do desdobramento de si e de uma pretensa fusão com o todo, através dos desvirtuamento do campo SIMBÓLICO (agora perfurado pelo Real) que se dão no ato criativo (notado claramente no caráter etéreo de *Um sopro de vida*, sua última obra), culminando numa via que podemos afirmar, estreitamente ligada a uma via mística.

Tal trajeto, que almejamos percorrer, faz refletir acerca de um possível *projeto* premeditado por Clarice Lispector. Teria a autora pensado nesse caminho (genealogia – crise – transvaloração) para a composição de sua obra ou tal caminho se constrói natural e paralelamente à sua própria vida e maturidade enquanto escritora e sujeito, como mais um brinquedo nas mãos do acaso? “Tudo está ali, bem sei. Mas como procurar e achar? Encontra-se apenas o que se acha e não o que se procura. Agora estou comparando minha vida com esse dicionário caleidoscópico: só acho nela sentidos se o acaso me der” (LISPECTOR apud WALDMAN, 1983, p.12).

Analisando parte da vasta fortuna crítica acerca de Clarice Lispector, nos ateremos àquelas, que eventualmente façam alusões às questões postas acima (a apreensão do real, a construção da identidade, afirmação do acaso, criação e falência do referencial simbólico-metafísico e, finalmente a questão da alteridade e o caráter místico de sua obra). Esperamos assim, enriquecer de alguma maneira nossa análise, citando brevemente passagens relevantes que já tenham sido antes trabalhadas por outros autores, a fim de evitar a reprodução de ideias em nosso ensaio.

Interessa-nos aqui, mais do que dar respostas, discutir e propor questões que nos guiem em nossa análise em torno de como e onde as fronteiras entre Literatura, Filosofia e Psicanálise se interpenetram ou se chocam e, de que maneira tais relações interferem na construção do *sujeito* e suas *verdades*.

Costurando nossa malha analítica estarão presentes o tempo, o acaso e o Outro – matérias-primas - nas quais nos apoiaremos a fim de provar a constante mutação e infundável ciclo de um *Eu* e de uma construção (simbólico-imaginária) que nunca atinge uma forma final e definitiva.

Após cada transformação, sempre surgirá a necessidade de uma nova “face”, a “tentação de inventar uma forma” (LISPECTOR, 1964, p.11). Impossível viver sem um horizonte. “É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar” (LISPECTOR, 1964, p.8).

Acreditamos nesse constante ciclo transvalorativo, presente tanto nas obras de Lispector quanto nas obras de Nietzsche e Lacan, nas quais as diferentes “fantasias” do eu e do mundo, se constroem, se destroem e por fim se reconstroem, ininterruptamente, cada qual ao seu tempo, concomitantemente (ou não), de acordo com os caprichos do devir e da vontade de (re)criar.

A poética de Clarice Lispector parece-nos como uma força de resistência contra os convenientes códigos e bases do pensamento ocidental “normatizado”, positivista e estruturalista, acostumados a apreender as múltiplas e incontáveis possibilidades da experiência sensível com base em verdades limitantes e excludentes.

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche compara esses códigos à jaulas que encarceram o homem: “essas cadeias, porém, eu o repito sempre e sempre de novo, são aqueles graves e significativos erros das representações morais, religiosas, metafísicas” (NIETZSCHE, 1983, p.150).

Com o objetivo de se libertar dos grilhões da etiqueta social, das máscaras, e ainda do racionalismo, que adotou a forma e a lógica como maneira única de se compreender a essência de cada coisa e, ao mesmo tempo, reiterando a debilidade e fragilidade de todo conhecimento, Clarice Lispector busca o alicerce para a construção de seu trabalho na esfera do “neutro”, não num sentido de nulidade, mas, sim, num sentido de interface, resultante da tensão entre as dualidades de valor e entre o racional e o irracional.

Indo contra os procedimentos logicistas e racionais, o fazer clariceano rompe com as estruturas tradicionais da linguagem.

Clarice Lispector estabelece um espaço ficcional onde as coisas, a um só tempo, são e não são. Verso e reverso de uma mesma moeda mostram-se fundidos, o “eu” e o “outro”, o Bem e o Mal, o amor e o ódio, a ação e a inação, a sanidade e a loucura, o belo e o grotesco, o seco e o úmido, o humano e o divino, o inferno e o paraíso coexistem como elementos



indiscerníveis. É nesse território “estranho” que o irreconhecível, o não-entendível, surge iluminado nas entrelinhas de sua obra. Segundo Benedito Nunes:

Cada um desses polos se confunde com seu oposto, na visão abismal que reduz as diferenças e tende a suprimi-las. Alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão (NUNES, 1973, p.59).

Assim, a poética de Clarice Lispector capta e reflete a tensão entre essas instâncias dicotômicas, e assume, portanto, o aspecto de uma tênue linha divisória, onde os múltiplos paradoxos e dualidades, aparentemente inconciliáveis, aparecem complementares entre si, em busca de um novo *locus* capaz de gerar novas formas de compreensão e de revelação a respeito do eu (para si, em si, para os outros e em meio a estes).

Tais formas de compreensão, apesar de geradoras de novos pontos de vista, não apresentam nenhuma resolução para os conflitos internos de suas personagens. Não há qualquer pacificação interna, assim como, nada se concretiza no “final” da busca. O que percebemos, por fim, é a volátil tensão entre esses diferentes polos assumir o lugar da antiga postura cristalizada e fixa destes mesmos polos, criando uma terceira natureza, onde o criativo e o reflexivo aparecem fundidos. Lispector convida o leitor a *adentrar* nas entrelinhas do *Real*:

Naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre 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 - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (LISPECTOR, 1964, p.94).

Com o intuito de entender os meios através dos quais a narrativa de Clarice Lispector promove a intersecção entre as esferas literárias, psicanalíticas e filosóficas, consciente de que tais embates estão fundidos literariamente em diversos níveis, optamos por uma perspectiva comparativo-cronológica entre os diferentes embates psíquicos de suas personagens – fazendo jus à estrutura introspectiva e multifacetada de seu trajeto literário - que consiga nos trazer ao encontro do problema em seu ponto essencial: a busca pelo “real”, *objeto a*, *Das Ding*, pelo “eu primário”, essencial, pelo “nada”, pelo “não-eu”.

Essa busca praticada por Clarice Lispector não se dá única e simplesmente através da representação do cotidiano. Se, por um lado, a literatura clariceana é habilidosa na arte de

analisar de maneira minuciosa e sagaz a realidade, por outro, emergem de suas palavras uma nova realidade transvalorada e mística, na qual as questões metafísicas e transcendentais, de âmbito universal e atemporal, sobrepõem-se ao descritivo e ao imagético. São dois matizes diferenciados que, colocados sob constante tensão, resultam amalgamados, na arte da escritora. Benedito Nunes, num profundo estudo que focaliza exatamente a sobreposição desses dois matizes, observa:

Oscilando de abstração em abstração, Clarice transforma a realidade comum, tanto a interior como a exterior, num cenário alegórico de figuras e enigmas espirituais. Em *A paixão segundo G.H.*, o alegórico e o expressionístico se interpenetram, a linguagem, que fala sempre inadequadamente, recaindo no silêncio das coisas sem nome, só pode manter-se nessa pauta extrema do discurso pelo paradoxo, onde se descobre o que não é pensado, onde o sentido erra entre o exprimível dos significantes e o inexprimível dos significados (NUNES, 1995, p.143).

É possível percebermos na obra clariceana, a artista e pesquisadora (poderíamos dizer filósofa e psicanalista, talvez), a arte de perscrutar a “alma” humana em sua face mais visceral, naquilo que reside no mais íntimo de cada ser.

No primeiro aforismo de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche atenta para os homens possuidores de um espírito filosófico, capazes de perceber que, “por trás dessa realidade em que existimos e vivemos, se oculta uma segunda bem diferente e que, por conseguinte, a primeira não passa de uma aparência” (NIETZSCHE, 1992a, p.29).

Tal modo de composição, estruturado em níveis sobrepostos, como as cascas que envolvem suas personagens, parece-nos perfeitamente evidente em seus romances. Num primeiro plano a narradora descreve o cotidiano, o ambiente, as normas sociais e o dia-a-dia comum que circunda suas personagens, dispondo de descrições minuciosas de seu status, do ambiente que a cerca, do seu café da manhã, do quarto da empregada, da fazenda, de seus móveis etc., para, por fim, culminar numa epifania nascida do encontro com o Real *contido* no presente.

Posteriormente, surge subjacente e misturado a esse primeiro plano, a modo de um delicado revestimento interno, outro plano, no qual o imaginário e o transcendental contaminam o descritivo – o romance então assume um caráter meta-narrativo, de cujo interior reaparecem, sob o traço clariceano, os arcaicos dilemas metafísicos e filosóficos que dão suporte ao texto, impedindo que ele se torne uma simples descrição.

Alfredo Bosi qualifica a obra de Lispector, expoente do discurso pós-moderno. Mais ainda, a classifica como um romance de tensão transfigurada:

Onde o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia. (BOSI, 2006, p.392)

A narrativa única de Clarice Lispector, a composição de suas obras e a organização de mundo de suas personagens, toma como base duas fontes principais que se entrelaçam: uma empírica racional, dada pela vivência direta com o mundo e com as coisas que a cercam; e outra mística e universal, onde ela transforma a realidade comum, apoiada na busca sensível por respostas para as questões fundamentais da condição humana. Questões essas, estruturadas ao redor da (re)(des)construção da noção de sujeito.

A arte da escritora consiste em manipular e fundir numa única representação e numa perspectiva revitalizadora os elementos colhidos nessas várias fontes, e, ao mesmo tempo, compor com eles as diversas camadas de sua construção narrativa.

“Desta forma, a pesquisa se apoia sobre esses dois pilares: o Apolíneo”, lógico-racional, que engloba a realidade pitoresca (representação) e o caráter subjetivo da narrativa; e o irracional Dionisíaco, que confere estatuto universal aos dilemas da personagem.

Arquétipos existentes no caráter do homem, ambos retratados por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* e que, aparecerá retratado na psicanálise com os noções sobre a dimensão do inconsciente e consciente, sobre as pulsões de vida e morte, e sobre as dimensões do Real e do Simbólico.

Acreditamos que uma perspectiva que privilegie o movimento de intersecção entre as duas possa trazer bons resultados. Sublinhamos também que, ao adotar tal metodologia – atenta tanto para o racional quanto para o místico – estamos agindo de acordo com a própria natureza da arte literária de Clarice Lispector, na qual essas duas forças, e o comércio entre o ser e o tempo (através da capacidade humana de pensar-se em diferentes tempos psíquicos de sua vida) e entre o ser e o mundo que o cerca (através da alteridade e de sua construção representacional de mundo), fazem-se notar de forma enfática.

Lispector possuiu e possui, ainda hoje, grande respeito dentro do cenário literário, tendo sido comparada (comparação e influências que Lispector refutava) a grandes nomes da literatura universal como James Joyce e Virginia Woolf, devido ao uso do “fluxo da consciência”, das digressões e do monólogo interno.

Ainda a pouco, no final de 2015, uma antologia completa de seus contos, reunida por Benjamin Moser, recebida pela crítica com louvores, estava na seletíssima lista dos dez melhores *best-sellers* do New York Times.

No que diz respeito à fortuna crítica acerca de Clarice Lispector e a recepção de sua obra por parte da crítica especializada, muito já foi dito, sendo a nosso ver, o trabalho de Olga de Sá, o mais amplo e primoroso nesse sentido, vendo que a mesma analisa todo o material relevante publicado acerca da autora e sua obra entre os anos de 1943 a 1976, período em que foram lançadas todas as obras de Lispector (enquanto viva). Em paralelo, é também de grande relevância, as entrevistas, a memorabilia e o levantamento referencial feito pelo Instituto Moreira Salles, no Caderno dedicado à escritora.

Em relação à abordagem psicanalítica e filosófica, Benedito Nunes foi quem mais se dedicou a explorar o estilo e a genealogia da escrita clariceana. Ainda contam importantes estudos críticos de Alfredo Bosi, Berta Waldman, Antônio Cândido e Álvaro Lins, Hélène Cixous, Claire Varin.

Quanto as biografias de Lispector, destacamos a escrita por Nádya Gotlib e a escrita por Benjamin Moser.

Resta-nos, durante nosso trajeto, refletir sobre algumas dessas observações que julgamos mais importantes a este trabalho, e, que legitimem a pertinência de uma abordagem psico-filosófica em torno da obra em estudo, reeditada e esgotada até os dias atuais.

## 1.2 A filosofia de Friederich Nietzsche

Nietzsche, assim como Lispector e Lacan, é um obreiro da palavra. Antes de filósofo, um filólogo e, ainda, um poeta. É na linguagem, ou melhor, na falência desta, que se alicerça toda sua filosofia: “A razão na linguagem: oh, que velha, enganadora personagem feminina! Temo que não nos desvencilhe de Deus, porque ainda acreditamos na gramática” (NIETZSCHE, 1983, p.333).

Experiência estética e anti-metafísica, sua obra trata de vários aspectos primordiais deste ensaio, singularmente no que diz respeito à fragilidade e insuficiência da linguagem, à *genealogia da moral*, às várias faces do *niilismo*, ao *caráter trágico* do homem, à *vontade de potência* e à *transvaloração*. Uma obra de suma importância e de visões extremamente pertinentes em nosso tempo. Nas palavras de Antônio Cândido: “um dos maiores inspiradores do mundo moderno, cuja lição, longe de ser exaurida, pode servir de guia a muitos problemas do humanismo contemporâneo” (CÂNDIDO *apud* NIETZSCHE, 1999, p.411).

O trajeto de Nietzsche não é diferente do trajeto dos outros dois pensadores aqui abordados, no sentido em que sua obra também desdobra-se em três principais blocos, dentre os quais: genealogia, crise e transvaloração. É possível dizer, aliás, que em verdade, sua filosofia seja, talvez, a centelha que ilumina muitos dos pensamentos da literatura clariceana (que negava qualquer influência externa, apesar de uma vasta biblioteca pessoal, repleta de obras filosóficas assim como psicanalíticas que hoje se encontram no acervo pessoal da autora no IMS - Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro), assim como serve de *alicerce* de várias noções da psicanálise – fato também negado veementemente por Freud, no entanto, claramente afirmado na teoria Lacaniana.

O primeiro aspecto importante a ser tratado em nosso estudo, diz respeito ao *caráter trágico* a que nos referimos anteriormente. Na obra de Nietzsche a expressão em questão corresponde, *grosso modo*, a uma postura afirmativa diante da existência.

A crise da cultura ocidental, expressa na rejeição do dualismo ontológico socrático-platônico e de seu posterior triunfo sobre o pensamento cristão, ambos tomados como dispositivos depreciadores da vida, dá lugar a uma espécie de conhecimento empenhado em *criar* o sentido. A ideia de *criação* adquire especial importância na medida em que o sentido trágico baseia-se, sobretudo, na concepção da arte como antídoto ao niilismo subsequente à queda dos antigos valores, concretizada por Nietzsche na ideia da “morte de Deus” (NIETZSCHE, 2001, p.147).

Segundo a distinção efetuada por Roberto Machado entre a *poética da tragédia* e a *filosofia do trágico* (MACHADO, 2006), filiamo-nos ao segundo dos termos. Isso significa que, no âmbito desta pesquisa, não nos reportamos ao trágico concebido como gênero literário ordenado por diretrizes formais, mas sim ao trágico tomado, em chave filosófica, como perspectiva diante da existência.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche nos mostra como a perfeição e a unidade vinculada entre caos e organização, embriaguez e forma, entre a clareza e a escuridão, a exuberância e a harmonia - todas essas simbolizadas nas figuras de Apolo e Dionísio - extinguem-se pouco a pouco, dando lugar à razão e à lógica socrático-platônica. Daí em diante, entra em cena um mundo dicotômico e separado. Um mundo dialético onde polos opostos travam um embate incansável entre si. O embate entre *Logos* e *Mythos*, a velha pendenga travada entre o poeta e o filósofo, tratada no começo de nosso ensaio, que tem como discussão medular, julgar qual deles estariam mais próximos da *verdade*.

A tragédia grega – aqui tratando da *poética trágica* – que conhecia até então seu esplendor, sai de cena, dando lugar à tragédia que por muitos séculos, atuando possivelmente

até os tempos atuais, tomará seu lugar... a *tragédia da razão*, que encontrará seu auge com Descartes no séc. XVII e que, posteriormente, começa a ser refutada. Para Nietzsche, o pensamento da *poética trágica*, pensamento pré-socrático, refletia a indistinta unidade entre verdadeiro e falso, invisível e aparente, inteligência e sensibilidade... existência e pensamento, vida e morte lado a lado – uma *unidade*, distante da oposição dicotômica iniciada por Sócrates.

Vivendo então sob a tirania da razão e inerente a esta, a da linguagem - arma principal da dialética sofista - uma civilização teórica, limitada e baseada em medidas se constrói, opondo-se e marginalizando o pensamento místico anterior, trazendo junto a si os valores e a moral: o julgamento sob o olhar da divina trindade do *Bom*, do *Belo* e do *Verdadeiro*.

Em seu segundo trabalho, *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche faz uma crítica ferrenha aos *ditos* valores do homem arrebanhado - *o último homem* - como o designava, colocando-os em oposição à vontade, ao desejo e às pulsões que movem o homem. A noção de vontade surge anteriormente a Nietzsche, com Schopenhauer, filósofo em quem este se inspira e a quem muito admira, e que poderíamos afirmar como um dos grandes fundadores de sua obra e também do que futuramente viria a ser a psicologia.

A oposição entre a vontade e os valores, delineará o que posteriormente será tratado na psicologia como fonte da *neurose* e que, na obra Freudiana tardia, será tratada em *O Mal estar da Civilização*.

É aqui também que Nietzsche rompe com a filosofia de Schopenhauer. Ao contrário daquele que antes o inspirava, Nietzsche nega veementemente o sentimento de culpa em relação às vontades (traço alicerce da igreja e da religião), e afirma uma vontade positiva, uma *vontade alegre e sem culpas*, que mais tarde servirá de fundamento para a concepção de *Vontade de Potência*. “O homem, dizia Nietzsche, é o criador dos valores, mas esquece sua própria criação e vê neles algo de *transcendente*, de *eterno* e *verdadeiro*, quando os valores não são mais de que algo humano, demasiado humano” (CANDIDO *apud* NIETZSCHE, 1999, p.IX).

O homem que abandona seu caráter trágico abandona sua verdadeira natureza... uma natureza que afirma a existência - *amor-fati* - e o acaso, assumindo o papel de criador, além das ideias de bem e mal ou de verdades ou mentiras. O homem está destinado ao todo, à multiplicidade, ao movimento e ao gozo.

O filósofo combate a metafísica enquanto aceção ontoteológica, ou seja, enquanto inerente ao homem, assim como sua aceção moral. A negação da sua animalidade, do

invisível, do desejo, da morte, da mudança entre outros fatores... tudo isso expressa um aniquilamento da própria existência e da própria força criadora do sujeito.

Tal ressentimento e negação da vida transformam-se em impotência e inação... Mutilado, o homem torna-se um escravo de si e do seu entorno. É preciso mais! É preciso *ir além* dos limites, além de si, além-do-homem! É preciso afirmar a vida e exercer a *Vontade de Potência*, muitas vezes e confundida por muitos como vontade de poder, vontade de dominar.

Em verdade, *vontade de potência* traduz vontade da vida e vontade de expressar e fazer florescer a própria potência. Um poder criador e transformador, nas palavras do pensador, *transvalorativo*:

Meu mundo dionísíaco do eterno-que-se-cria-a-si-mesmo, destrói-se-a-si-mesmo, esse mundo misterioso de duplas volúpias, para além do bem e do mal, sem objetivo senão a felicidade do curso circular, sem vontade, senão a boa vontade do anel voltado para si. Quereis um nome para esse mundo? Uma solução para todos seus enigmas? Uma luz para vós também, que vos escondeis, muito forte, sem medo, oh homens da meia-noite! Esse mundo é a *vontade de potência* – nada além! E vós mesmos sois essa vontade de potência – e nada além (NIETZSCHE, 2007, p.108).

Nietzsche assume uma postura perspectivista em relação a linguagem. Não existem verdades, só interpretações. As palavras e seus significados são inventadas e mudam seu sentido de acordo com a imposição das classes sobranceiras que as criam. O sábio brinca com as palavras através de seus aforismos e de sua filosofia poética para afirmar: a verdade está dentro de cada um.

Dançar e interpretar como Dionísio, assumir e afirmar suas vontades e potências, proclamar o acaso, o Outro e a diversidade são primordial na filosofia nietzscheana. Dionísio, Deus da embriaguez, da plenitude e do dilaceramento... Deus de uma existência ritmada pela alternância dos júbilos e dos abatimentos, da criação e da implosão e, por fim, do renascimento... Deus do perigo e da luta, *Zarathustra*, oposto aos homens arrebanhados pela moral, escravos das doutrinas igualitárias e “democráticas”.

Finalmente, Nietzsche desafia-nos com a proposição da parábola do *Eterno Retorno*:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!". Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste

alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 1999, p.208).

A parábola do eterno retorno é, infelizmente, frequentemente interpretada de maneira equívoca nos discursos e meios acadêmicos. Longe de ser apresentada como algo semelhante ao *sintoma* da psicanálise, o discurso deve ser interpretado em acordo com a unidade da obra nietzschiana, ou seja, junto ao discurso da transvaloração enquanto reformulação do homem do niilismo em crise, em homem do niilismo criador. Superar a metafísica onto-teo-lógica e superar ainda o *nada* significa sobrelevar-se à própria existência. Ultrapassar os limites de si e compreender o absurdo que é a vida e qualquer tentativa de “controle” sobre esta.

Como corolário desta derradeira metamorfose – ver-se livre de todas as amarras, finalidades e *sentidos* que lhe era inerente – o homem e sua existência perdem o seu senso de gravidade, e tomam, em seu lugar, “o maior dos pesos”, que é o entendimento do *nada* – do absurdo.

Superar a metafísica e caminhar diante do abismo. Transformar a vertigem em coragem. Um movimento terrível e incontornável de libertação.

A transformação do espírito que nega a vida, que se torna outro que afirma a vida e a si, põe em prática uma nova forma de existência. Tal *transvaloração* dá-se através do desejo, através da vontade. Por maior que seja a devastação do espírito cativo na moral e nos *bons costumes*, por maior que seja o sofrimento do niilista, descrente de tudo, a Vontade se mostra incansável e imbatível. Assim, é sob a égide do querer, que se desenrola a grande transformação do Homem, quando este encaminha-se para além da metafísica, tomando as rédeas de sua realidade para si, afirmando-se no instante-já: eu sou, eu sinto!

### 1.3 A psicanálise de Lacan

A designação de Lacan como um dos pilares desta pesquisa mostra-se capital, visto o caráter transvalorativo de sua obra e sua busca em *ir além* de noções e valores previamente estabelecidos. Obviamente não é nossa intenção retratar a vasta e profunda obra *lacaniana* em



alguns poucos parágrafos. Abordaremos alguns pontos principais de seu trajeto, que dialoguem com o trajeto clariceano e, também, com o trajeto proposto nesta pesquisa.

Antes de qualquer consideração, é preciso esclarecer o uso do termo *lacaniano*, tendo em conta que o próprio pensador. Diante do embate entre as correntes que o seguiam e as correntes fiéis a Freud, designava-se aos seus alunos, talvez, num tom de irônica falsa modéstia, como um freudiano ou, ainda, como preferiam alguns, pós-freudiano: “cabe a vocês serem lacanianos se assim quiserem. Eu, eu sou Freudiano”.

Evidentemente que é impossível tratar de Lacan, sem passar por Freud, uma vez que seu trabalho consiste, *a priori*, no revisitar da obra freudiana, por vezes refutando, por outras aprimorando e atravessando as antigas fronteiras impostas pelos postulados de seu velho mestre. A reescritura da obra de Freud torna-se reescritura de si-mesmo. Sendo assim, efetuaremos, por vezes, a travessia da ponte que liga estes dois.

Sim, o termo *lacaniano* tem valor. Uma voz hermética e legítima, repleta de preciosismos, metáforas, oximoros, matemas e neologismos, de grande importância no campo do saber. Uma voz talhada no trabalho da letra, assim como são as de Lispector e de Nietzsche. O discurso que gira em torno da *Coisa*, Objeto do desejo, nas palavras de Lacan, *Objeto a.*, o inconsciente estruturado como uma linguagem e, finalmente, como discurso do Outro.

Um *vortex* em busca de um significante novo, o saber lacaniano demanda passos lentos e atentos. Como no mundo particular de *Alice*, impensável adentrar no seu mundo sem antes demorar-se diante de seu espelho *imaginário*... *O estádio do espelho*, ponto de partida do seu trajeto que desembocará na teoria estrutural especular: de um lado a teoria do significante, que vai definir o sujeito da linguagem do inconsciente, do outro a questão da imagem e do significante, que por fim desenvolverá o campo do *simbólico*, do *Nome do Pai* que, por fim, dará acesso à dimensão do *real* sobre o qual se fundará a trilogia que edifica o saber lacaniano, esta do imaginário – simbólico – real.

Uma vez entendida esta montagem do “palco” lacaniano, é possível conhecer seus três principais personagens da *teoria do desejo*: o Outro, o Objeto e o Sujeito. O Outro, trazendo arraigado a si o simbólico e o *Nome do Pai*; o sujeito, o qual é impossível se referir sem tocar na dimensão do imaginário e do simbólico; por fim, o *Objeto a.*, trazendo enraizado a si o real e o gozo.

Palco e atores em cena... as rubricas: a neurose, a psicose e a perversão. O espetáculo Lacaniano está instaurado.

Um dos pontos primordiais que tratamos em nossa análise, refere-se a estas dimensões do imaginário, do simbólico e do real, que na obra lacaniana vem tratada no seminário XXII, sob o título RSI, sigla que desvirtuaremos durante nosso trajeto conforme a pertinência de nosso objeto de estudo.

O imaginário vem representado pelo *estádio do espelho*, onde surge, pela primeira vez, a miragem do Eu autônomo. A criança diante do espelho, um Eu provido de introceptividade, exteroceptividade e, principalmente, de autoceptividade... a cristalização da imagem especular... a unidade mental... o nascimento do eu e das primeiras identificações e afecções. O pequeno adulto assume uma imagem, que posteriormente se cobrirá de cascas e mais cascas (onto-teo-lógicas) como uma *boneca russa (mamuska)*.

O pequeno Narciso, enganado pela própria miragem: o entretecimento entre o Eu Ideal *imaginário* e o Ideal do Eu, *simbólico*. Diante da situação paranoica, instaura-se correlativamente, o pequeno outro, *alter ego*. A partir desta experiência, a necessidade de ir “além” da imagem, e com ela, o surgimento da matriz da dimensão simbólica: “se o Eu é imaginário, o Sujeito é falante: no inconsciente excluído do sistema do Eu, o sujeito fala”, “é isso que requer a teoria do significante e do simbólico” (ASSOUN, 2009, p.37).

“No começo era o verbo”. Nada melhor que o quarto evangelho para ilustrar a dimensão simbólica. É pelo verbo... pela linguagem que se desenvolverá a psicanálise, da mesma maneira como se institui a filosofia e a literatura. Através do discurso se articula o sintoma e, conseqüentemente, o inconsciente.

O ser e a paixão pelo significante, o nome ligado a coisa. Para Nietzsche, o pior passo tomado pelo homem... Aquele que o afastaria cada vez mais do Real:

As palavras estão em nosso caminho! – Onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta. Como era diferente, na verdade! – eles haviam tocado num problema e, supondo tê-lo resolvido, haviam criado um obstáculo para a solução. – Agora, a cada conhecimento tropeçamos em palavras eternizadas, duras como pedras, e é mais fácil quebrarmos uma perna do que uma palavra. (NIETZSCHE, 2004, p.43).

Para Heidegger, a palavra é um dos impedimentos ao homem para pensar como homem (ente) e que, finalmente, o fará pensar como o humano (onto). Tomando como base os postulados de Saussure acerca da linguagem na sua obra *Curso de linguística geral*, Lacan também percebe a necessidade de romper com a premissa da filosofia da linguagem (platônica) que liga significante (imagem acústica) e significado (ideia, conceito). Apesar da existência de signos que funcionam como base de um sistema linguístico, e de significante e

significado serem relacionados um ao outro, isso não significa a obrigatoriedade da relação entre os dois, tendo em conta que tal relação é arbitrária, pois é formada por dois eixos: um paradigmático, de acordo com as analogias dos significados; outro sintagmático, talvez o mais importante nesta discussão, que leva em conta o contexto e a conexão com outros significantes.

Pensar o desejo utilizando-se da linguística demanda caminhar “além” das fronteiras dos signos. A ideia de “sentido” dependerá de uma *cadeia significante*, o que separa definitivamente significante e significado.

Pensar a poética utilizando-se de uma *ciência* do desejo, ultrapassa, por fim, a contradição entre a arte e a técnica.

Para entender a lógica do desejo, na verdade, ilógica, porquanto, inconsciente, é preciso entender a impossibilidade total de comunicação real, no sentido simbólico, entre os seres, “colocar em evidência esta dominação exercida pelo significante sobre o sujeito e a aptidão de tal significante em organizar uma interação, por vezes tão rigorosa e cega, entre os sujeitos” (ASSOUN, 2009, p.40).

Decifrar as formações do inconsciente segundo a lógica da linguagem, permite fazer do desejo, do sintoma, da escrita, dos sonhos e de outros atos, objetos de interpretação. É exatamente através destes processos metafóricos e metonímicos (condensações e deslocamentos na linguagem de Freud), oximoros e figuras de linguagem que será possível a existência de uma retórica do inconsciente, *Lalangue* – neologismo lacaniano que representa a estrutura da linguagem do inconsciente, “a fonologia primitiva pela qual se forja o gozo”(ASSOUN, 2009, p.45) - uma poética do espírito, pela qual, igualmente, se desenvolvem os trabalhos de Lispector e Nietzsche no objetivo de tocar os pés na dimensão do real, pegá-lo nas mãos, ou, ao menos, vislumbrá-lo:

Eu não metaforizo a metáfora, nem metonimizizo a metonímia para dizer que elas equivalem à condensação ou à transferência do inconsciente. Mas, eu me desloco junto com o deslocamento do real no simbólico, e eu me condenso para fazer jus aos meus símbolos no real, como convém para quem quer seguir o traço do inconsciente (LACAN, 2001, p.420).

A ideia de “comunicação” pressupõe outra figura da mitologia lacaniana, o Outro, o grande. A definição de sujeito como significante será representada por um outro significante. O vínculo social que através do discurso, vai além do pequeno outro, ao Outro. O Outro como lugar da linguagem. O sujeito... “desejo do desejo do outro”.

A promoção da dimensão simbólica se dá pelo *Nome do Pai*, expressão lacaniana entabulada junta a função do pai, função da lei, que veta o acesso ao Real. Pela ordem, o

simbolismo se mostra ao mesmo tempo como interdição e como dívida. Na dimensão da linguagem, o sujeito se mostra preso a ordem do “comum acordo” da linguagem. Um pacto: a Letra oferecida, o Nome interdito... O Nome do Pai... o indizível.

Poderíamos pensar a dimensão do Simbólico como autônoma, quando Lacan pensa o ser como entidade capaz de pensar a si mesmo antes mesmo de possuir uma individualidade... de adquirir a linguagem, no *estádio do espelho*. Seria o simbólico uma condição inerente ao ser? Simbólico que remete à falta, a perda da *Coisa*, corte da unidade mãe-ser.

Interdição que remete ao desejo, à paixão. Vontade de do gozo supremo, aspiração por tomar a Coisa nas mãos, anelo de retornar ao ventre materno... sintoma. “Ela era tudo! E o menino sonhava possuir a mulher, da maneira mais estranha possível: estava certo de que podia comê-la aos pedacinhos desde o vértice até a base” (SVEVO, 2001, p.377).

O objeto do gozo exposto, oposto a Lei. Gozo pleno, gozo de morte, gozo impossível de que fala a personagem Joana: “Queria subir e só a morte como um fim me daria o auge sem a queda” (LISPECTOR, 1943, p.63). Um eterno furo; furo do desejo, saco sem fundo... a eterna demanda da rolha simbólica... quiçá pela sublimação... quiçá pela (re)criação artística ou de si próprio.

Através do sintoma, repercussão do simbólico, adentramos enfim a dimensão do Real, *a mais importante* (há controvérsias) de acordo com Lacan, que dá significação e que irá, enfim, nomear sua estrutura trina: RSI, toda ela amarrada pelo *nó borromeano*<sup>9</sup>.

Quando o Real entra em cena, não há espaço para o simbólico. O Real, aquele que sempre retorna (sintoma). Completude imunda. Mudez e dessimbolização. Aquilo que falta e que vem junto ao acaso, *tuché* aristoteliana. Vazio e exclusão de senso.

Tais estruturas coexistem e interpenetram-se umas às outras. Em nossa análise, optamos pela trilogia IRS, diferentemente da de Lacan, respeitando o itinerário que decidimos seguir pela obra clariceana e respeitando o caminho pelo qual decidimos seguir. Como supracitado, notamos num primeiro bloco de obras, a predominância da dimensão Imaginária e a construção metafísica do Eu (Ideal), seguido pelo contato com a dimensão do Real e a demolição do ser, e, finalmente, a dimensão do Simbólico, agora penetrada pelo Real, onde um eterno colocar-se diante do espelho dará forma a um sujeito fragmentado e caleidoscópico.

---

<sup>9</sup> Lacan utiliza-se do nó borromeano para ilustrar a unidade do Sujeito. A aliança das três dimensões do aparelho psíquico: o simbólico, que vai emoldurar e organizar os significantes; o imaginário, que tratará daquilo que se vê e se pensa (ideal); e, finalmente, o real, fugidio e incapaz de ser capturado pelo significante, habita no terreno do inominável. O nó borromeano caracteriza o caráter autônomo e intercambiável de cada uma das dimensões, o que dá a cada uma delas, a mesma importância que as demais outro.

Outra questão pertinente em nossa análise, uma vez que estamos tratando da *linguagem na teoria do desejo*, diz respeito aos *personagens* da “trama” lacaniana: o grande Outro, o pequeno outro, e o sujeito; e, finalmente, o instrumento da (im)possível comunicação entre estes: o Objeto a.

“O *esquema L (Lettre Volée)* permite posicionar o sujeito (barrado), o Outro e o outro de acordo com o desdobramento imposto pelo imaginário” (ASSOUN, 2009, p.61).

No tocante à definição de Outro e outro, é fundamental ter clara a diferenciação entre os dois termos, conjuntamente à noção de alteridade e outridade.

O sujeito aparece dividido na dialética entre si (sujeito do inconsciente) e a consciência de si, (futura ilusão do sujeito metafísico) o desdobramento de um duplo, pequeno *outro*, resultado da intersubjetivação após a instauração da dimensão imaginária diante do espelho. Por outro lado e correlativamente se dá o “reconhecimento” pelo Outro, o grande, antídoto contra o absolutismo e autonomia do imaginário, e terreno para a instauração da dimensão simbólica. Grande Outro, sujeito da alteridade, contrário a ipseidade e a identidade, “o Outro é o local de origem do significante, sem o qual a imagem do corpo resta sem significação” (ASSOUN, 2009, p.64), o que em outros termos, significa dizer, Ele é a base essencial do simbolismo.

Junto ao Outro, a angústia e o desejo. Desejo de que? Lacan é pontual quando afirma, “o desejo do sujeito é o desejo do Outro”. Não se sabe ao certo o que o ser deseja; desejo de *ir além* da demanda da necessidade de preencher o “furo” do desejo.

Necessidade do *Objeto a*, causa do desejo. Objeto da falta, força que move o desejo, criatura da dimensão do Real, que dardeja e fásca no sujeito nas aberturas e apêndices de seu corpo, através de odores, no som da voz, olhares, ou, ainda, no nada... *je ne sais quoi*.

A (suposta) comunicação (sempre falha, pois, barrada) entre o sujeito e o Outro. Necessidade de ir adiante da linguagem, adiante do simbólico. Ao invés do gozo (barrado) fálico que passa pelo simbólico, o Gozo Outro.

Lispector quer o *objeto* lacaniano em suas mãos, assim como Nietzsche quer ir além da linguagem, além do simbólico através da arte... A arte como salvação, o esvaziamento místico, e o Gozo.

Lacan, assim como os outros dois logo acima referenciados, guia o sujeito cartesiano ao muro da própria linguagem e o atira ao abismo do sujeito do inconsciente: “A paixão maior no ser falante... não é o amor, nem o ódio, mas a ignorância” (LACAN, 2001, p.558). Toda ilusão de autonomia posta à terra. O homem, enquanto *falta*, inconsistente, dividido e barrado,

desejoso de não se sabe o que. Mas que uma transdisciplinaridade, um reflexo múltiplo do inconsciente, um flagelo ao confortável intelecto do homem *cogito*.

A verdade do ser velada pelo inconsciente. Nos desejos, nos sintomas, nos sonhos, no acaso e nas figuras distorcidas da concepção artística, o modo de se “aproximar do misterioso Real existente fora de nós” (FREUD, 1930, p.191)

Finalmente, aspecto que estará presente no terceiro grande bloco de nosso trabalho, o *Gozo Outro*, que trata do gozo que ultrapassa o campo do simbólico... além do gozo fálico (freudiano), gozo inter-dito, gozo místico.

O gozo místico advém de um saber indizível, um sentimento puro. Lacan vem, desta forma, usar o mesmo vocabulário para descrever o orgasmo feminino e prazer místico. "Há um prazer à ela, esta ela que não existe (...) que por si só, não sabe nada, exceto que o experimenta – isso ela sabe" (LACAN, 1972-1973, p.95) E da mesma forma: "O testemunho essencial dos místicos, é precisamente para dizer que eles experimentam, sentem, mas eles não sabem nada" (LACAN, 1972-1973, p.97)

Os místicos são aqueles que vão *além do prazer*, misturando indiscriminadamente unidades de vida e pulsões de morte. Leia o que Freud diz sobre a resistência dos que vivem na encosta para o Nirvana ao introduzir o que ele chama *além do princípio do prazer* (...) “o caminho para a morte nada mais é do que o que é chamado de prazer” (LACAN, 1969-1970, p.18).

Clarice... mulher, mística, divina, o gozo outro de quem ainda procura outro nome. O nome da falta. O sentido puro do ser-total banhado em êxtase completo. “O gozo outro é cinismo ateísta divino, humor digno do chiste: Eu não acho que eles [os anjos] trazem qualquer mensagem, e é aí que eles realmente são significantes” (LACAN, 1972-1973, p.30).

A fruição poética e a forma de viver a língua na obra de Lispector, subentende que sua escrita não se limita ao seu trabalho estético. Há um ato poético que restaura a escrita seu sentido etimológico: *ποίησις*, grego antigo, significa fazer. "Faça amor, como o nome sugere, esta é a poesia" (LACAN, 1972-1973, p.93) O *ato poético* supõe a adoção de uma *certa maneira de jogar* com a linguagem.

A linguagem, apesar de não inerente ao homem, sempre o precede. O homem se ordena numa certa ordem cronológica e estrutural. Fala-se sobre si e em si. A linguagem está dentro de homem tanto quanto os homens imersos nesta. Neste sentido, a escrita se mostra como uma forma de coabitar com a linguagem. Uma maneira de “criar” o próprio lugar que o contém; a aceitar a linguagem não ser como o ser da neurose - o proprietário - mas como o inquilino que pode a qualquer momento ser desalojado.

A escrita tomada como uma forma de se conduzir em relação ao significante, ser apanhado por seu efeito: "o gozo (...) em si não é feito apenas, mas o efeito do discurso" (LACAN, 1971,1972, p.21)

O sujeito caminha pelo percurso dos significantes sem ser invadido por eles. O ato, ao invés do sofrimento. Jogar com eles. Fazê-los sempre dizer algo diferente do que eles afirmam. Jogar com a multiplicidade de significados. Deixar surgir a imagem. A partir de figuras da linguagem (metonímia, da metáfora, dos oximoros e elipses), condensar e arrastar os significantes de um lado para o outro na cadeia significante como lampejos do próprio desejo. Aproximando-se pelo jogo de palavras e da sagacidade, o mais próximo do Real, indizível... Tentando cantar juntos o sentido e o som. Essa é a atitude poética.

#### 1.4 A literatura e a filosofia

Retornemos à desavença iniciada por Platão.

Quando este afirma que a filosofia está um passo adiante da literatura, no que diz respeito à *Verdade*, tal afirmação sugere um caráter didático à arte, assim como o é o caráter da filosofia então disponível, até o surgimento das ideias filosóficas (românticas) de Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, entre outros.

O postulado platônico supõe a arte como mentira, feitiço e mimesis:

Ela aparenta tocar o verdadeiro mas exige a mentira. A arte é o charme de uma aparência de verdade. Disso resulta que a arte deve ser tratada de modo puramente instrumental. A arte, estreitamente vigiada, pode ser aquilo que dá a força da aparência, ou do charme, a uma verdade prescrita de fora. A arte aceitável deve estar sob a vigilância filosófica das verdades. Ela é uma simples didática sensível. O objetivo da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia (BADIOU, 1994, p.21).

Não que não sejam possíveis obras engajadas politicamente e portanto, didáticas. Todavia, tais afirmações, soam verdadeiramente absurdas e obsoletas, quando postas diante da pena de Lispector e de Nietzsche. Para o filósofo, somente através da arte, e da criação, é possível atingir *a verdade* (própria). Somente através da arte o sujeito pode suplantar a escassez e a secura da linguagem e das *verdades* filosóficas e científicas.

Somente despido da velha metafísica e transpassado como um médium pela criação artística, o sujeito *teria acesso* a um *suposto* gozo absoluto – atingir a *verdade*, através do seu

próprio desdobramento, enquanto sujeito, em obra – um sujeito que se cria e se desdobra de acordo com as reproduções do Acaso.

A obra Clariceana é arte que se realiza no sensível, no terreno da poética e da hermenêutica.

Apesar da arte não possuir, *a priori*, qualquer compromisso com a verdade, nos parece ser ela a mais capaz de se aproximar de uma (im)possível *verdade* e, como é possível verificar na filosofia de Nietzsche, assim como na psicanálise lacaniana, estes também se apropriam de um discurso mais poético e menos científico para articularem seus postulados e conceitos acerca do sujeito:

O romantismo afirma que só a arte é capaz da verdade. Na tendência romântica, a arte é o corpo real do verdadeiro. É evidente que esse corpo real é um corpo glorioso. A filosofia abstrata (*Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger*) é o Pai retirado do impenetrável. A arte sensível (*Lispector*) é o Filho que sofre e salva e perdoa. O gênio é crucificação e ressurreição. A arte nos livra da esterilização subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, ela é a *encarnação*. (BADIOU, 1994, p.22, grifo nosso).

Aristóteles, mais astuto em sua *Poética*, absolve a arte de sua função didática, platônica, ao mesmo tempo em que lhe dá uma função terapêutico-catártica (cura, como prega a psicanálise).

O *ménage à trois* aqui proposto aponta para a o caráter obsoleto dos postulados platônicos, ao mesmo tempo em que aponta para um novo sujeito, aberto ao risco e ao acaso, insatisfeito com a o fechamento e a cristalização de suas linhas subjetivas. Um sujeito que se utiliza da lógica para perverter a própria lógica, a fim de dizer o *ilógico*... a improvável dimensão do real.

A criação artística enquanto desdobramento do sujeito, torna-se o próprio *encadeamento* para a verdade, onde o artista, ou ainda poderíamos afirmar, a própria obra, mostra-se como um filtro de expressão do Real. Isso equivale dizer que cada obra é fruto de um pensamento individual e único, assim como o médium desta, portanto, irreduzível à qualquer postulado filosófico ou psicanalítico.

É como se o saber mostrasse a porta de entrada, contudo é arte que parece possuir as chaves para a dimensão do Indizível.

A obra de arte carrega em si uma singularidade. Seja através do autor, seja através de sua inediticidade – ou seja, ruptura com o antigo - ou ainda, de sua localização no espaço/tempo. Ela reflete a *finitude* do sujeito e seu *caráter trágico*, ponto essencial de sustentação na filosofia nietzscheana.



Sendo assim, a obra apartada de seu autor e do seu *momentun* não constitui uma verdade.

Badiou pensa a obra como uma “verdade artística”, resultado de uma superação e uma transcendência, em dado momento histórico, portanto finita. A obra faz, portanto parte da engrenagem de uma *verdade artística*: “uma obra é uma investigação sobre a verdade que ela atualiza localmente, ou da qual ela é uma fragmento finito” (BADIOU, 1994, p.27).

Convém indagarmos em que medida o processo genealógico, nas obras citadas acima, origina (ou não) o sentido trágico, isto é, afirmativo em relação à existência, em contraposição às perspectivas metafísicas onto-teo-lógicas para, finalmente, empreender o confronto entre os textos, no intuito de ressaltar singularidades e semelhanças no que diz respeito às fronteiras que aqui se discute.

Se submetermos a obra romanesca de Lispector ao julgo do *inédito*, veremos que a sustentação de sua unicidade se dá, porventura, neste ponto: no tratamento do caráter trágico do homem, seu caráter sensível e sua finitude, ao mesmo tempo em que cose sua trama na grande malha da corrente da hermenêutica e do *nouveau roman* – essa verdade-arte:

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, em definitivo, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura *no evento* (que em geral torna acadêmica uma configuração anterior). Essa configuração não tem nome próprio nem contorno definido, nem mesmo totalização possível sob um só predicado. Não se pode esgotá-la, apenas descreve-la imperfeitamente. Ela é uma verdade artística, geralmente designada por conceitos abstratos: música tonal, pintura figurativa, tragédia clássica, poesia romântica, *nouveau roman* etc (BADIOU, 1994, p.28).

No entanto, e apesar de décadas de análise em torno de sua obra, Lispector continua, por vezes, impalpável e incompreensível. Configurar sua obra em determinada *verdade* artística mostra-se impossível, como a própria autora afirma em sua obra *Água Viva*.

Talvez não caiba a ciência pensar a arte. O desejo de nomear e de configurar todo seu entorno, é uma armadilha que, como afirmamos anteriormente, acaba por afastar ainda mais o sujeito de qualquer suposta *Verdade*.

Apreciar a obra Clariceana com uma sabedoria-sensível permite ao leitor a indistinção entre razão e entendimento, entre verdade e saber.

Lispector ou Nietzsche não são fontes, tão pouco origens de qualquer verdade, entretanto continuam sendo sujeitos constituídos por uma verdade: São os médiuns, pelos quais determinados eventos, em determinadas condições - frutos do acaso - se dão,

constituindo assim, determinada verdade – portanto, não uma verdade que se pensa, mas que se dá e que posteriormente se desdobrará em outra verdade, na apreensão do leitor.

A verdade se desvela no *Aberto da clareira*<sup>10</sup>, como afirma Heidegger, imprevisivelmente. Impossível de prever a verdade é preciso colocar-se em risco. Colocar-se como jogador destemido, “constituído por um enunciado em forma de aposta” (BADIOU, 1994, p.45).

Tomemos como exemplo o *evento* entre G.H. e a barata, em *A paixão segundo G.H.*

A escritora coloca-se em cena, retratando o momento já passado – a psicanálise afirma só ser possível re-avaliar aquilo que já passou – o quartinho seco, a barata, sua solidão, medo, as sensações, a náusea desencadeada por uma série de eventos. Ela assume o risco de descrever o *estar presente*, cercado de palavras e ideias, por todos os lados possíveis, o evento passado, aquilo que era indizível no instante.

Interpretar este evento, ou qualquer outro, em forma de criação, demanda emaranhar-se nas veredas do desconhecido. Um compromisso com o incerto, onde saberes, regras e conceitos ficam excluídos do percurso.

É no instante já, no sujeito-sendo – ambos finitos - que a presente-verdade se dá de presente, se mostra... se desvela e volta a se esconder em sua infinidade e desmesura.

Badiou em *Para uma nova teoria do sujeito*, aponta o fazer ficcional como um *forçamento* de uma verdade:

Nós podemos saber, formalmente, que uma verdade terá sempre tido lugar como infinidade genérica. Daí a ficcionalização possível dos efeitos de seu ter-tido lugar. O sujeito (escritor) pode fazer a hipótese de um Universo em que esta verdade, da qual o sujeito é um ponto local, teria acabado sua totalização genérica. A hipótese antecipante quanto ao ser genérico de uma verdade, eu a chamo de forçamento. O forçamento é a potente ficção de uma verdade acabada. A partir de tal ficção, posso forçar saberes novos, mesmo sem ter verificado esses saberes (BADIOU, 1994, p.48).

A construção da verdade ficcional se dá diferentemente da verdade filosófica, no escuro, no indiscernível, entretanto, ambas são verdades finitas e que se esgotam em si próprias.

Como afirmamos anteriormente, a *Coisa*, o *objeto a*, a *Verdade*, o *Real*, são impossíveis de serem circunscritos. Por mais que forcemos a verdade ficcional em direção é uma verdade-total, haverá sempre um furo desencoberto, inominável... indizível.

<sup>10</sup> Termo Heideggeriano que designa o *espaço* metafórico entre a *luz* e as *sombras*, onde verdade se mostra e volta a se esconder.

O inominável é o que se subtrai ao nome próprio, é a única coisa a subtrair-se a ele. O inominável é pois, o próprio do próprio. Tao singular que nem mesmo tolera ter um nome próprio. Tao singular na sua singularidade, é o único a não ter nome próprio. O inominável é o ponto em que a situação é pensada em seu ser mais íntimo; na presença pura que nenhum outro saber pode circunscrever. O inominável é alguma coisa como o *real* indizível de tudo que uma verdade autoriza a dizer (BADIOU, 1994, p.49).

Nietzsche passará sua vida em guerra contra a verdade. Lispector passará a sua a cercá-la com sua escrita, em seu desejo de *tudo-dizer*.

### 1.5 A literatura e a psicanálise

É interessante notar que no começo do séc. XX, quando surgem os primeiros escritos da psicanálise, quando se definem seus objetos, métodos e campos de estudo, a pesquisa acerca dos processos psíquicos do inconsciente, no tratamento de pacientes com neurose acaba por desembocar em algumas questões acerca da literatura: como se dá o criar literário? Como o inconsciente influi na atividade poética?

Até que ponto a literatura, essa fonte inesgotável de referências e de *saberes* do mundo contribuíram na fundação da psicanálise? E ainda, posteriormente, diante dos estudos da psicanálise, até que ponto estes têm parte de direito na construção da literatura na contemporaneidade, no que diz respeito à uma literatura atravessada pelos saberes do inconsciente.

Essa primeira conjunção entre a literatura e a psicanálise nos dá algumas ferramentas para uma leitura psicanalítica da criação literária, porém não responde ainda: como apreciar da melhor maneira, tais obras tomando como base os postulados da psicanálise? Como caminhar sobre essa ponte que faz os saberes saltarem da ciência à arte e vice versa? Qual o papel do inconsciente na interface do discurso dos saberes e das significações, seja no paciente que se conta ou que é contado pelo psicanalista em seus “casos”, seja no escritor que, também, (se) conta?

Há ainda outras questões: até que ponto está o escritor se recontando e permitindo, portanto, a vazão das suas fantasias e sintomas inconscientes, se é que o está? Até que ponto a obra é fruto do inconsciente e até que ponto é fruto do seu trabalho de *criador*?

O próprio Freud assume a dificuldade da leitura da literatura a partir da psicanálise. Ele afirma que, apesar de ser impossível apagar completamente o papel do inconsciente no ato

criativo, visto que o escritor é um sujeito desejante, fica ainda obscura a questão do “gênio criador”, que cria a partir do nada (*creatio ex-nihilo*), que traz à tona uma ideia de elaboração e de trabalho. É nesse momento do “ato criativo”, que se encontra o “buraco negro de cada obra”, a linha secreta que costura esse mundo de fantasias, e que por fim, irá tocar, através de um efeito do “duplo”, as escuridões dos leitores de tais obras.

Apesar de tal *obscuridade* na relação entre os dois campos, nos parece que a psicanálise traz uma nova vitalidade e luz, talvez mesmo, uma identidade, à literatura moderna, assim como, a literatura virá ao socorro de várias das teorias da psicanálise.

Um dos questionamentos mais relevantes em torno da interface em questão, diz respeito à relação entre o fazer poético e o Inconsciente. A ideia de um “saber do inconsciente” posto em cena no começo do séc. XX dá início ao reencontro deste dois saberes. A própria psicanálise, correlativamente ao mesmo tempo em que se forma e que constrói seus métodos e conteúdos, a partir de leituras usadas para o tratamento de distúrbios neuróticos, esbarra na indagação em torno da criação literária.

Freud toma de empréstimo da literatura, mais precisamente da obra clássica de Sófocles, o nome de sua maior descoberta, *o complexo de Édipo*: teoria que fundamenta e ilustra a construção da dimensão do inconsciente, posteriormente alicerce na fundamentação da dimensão do Real, *criada* por Lacan, que também acabará por utilizar-se de várias figuras da literatura na construção de suas teorias.

A ideia de um (i)mundo desconhecido e intocável, contamina e confronta o sujeito no que toca sua inerência aos seus saberes e suas práticas de significação. Há um segredo posto em cena a respeito de si e de tudo que o cerca. A obra literária também portará, por conseguinte, um segredo.

Surge, então, a questão: é possível interpretar a obra literária a partir das ferramentas viabilizadas pela psicanálise? Como investigar o fazer poético sem o uso de uma camisa de força?

Para responder à tais questões, se faz necessário levar o foco de nosso questionamento ao escritor, *Dichter* para Freud, o obreiro poético, que neste estudo põe em cena, Clarice Lispector.

Como Lispector reproduz em seu texto sua atividade inconsciente, quais os processos utilizados em sua criação? E ainda: é Lispector, ou suas obras e personagens, quem devemos perscrutar?

A escolha se mostra impossível. Faz-se imprescindível tanto uma abordagem de suas obras, quanto uma abordagem em relação à elaboração de suas obras... observar Lispector, sujeito desejante, sujeito do inconsciente, sujeito das entrelinhas.

Ao pensarmos que Clarice, juntava suas *epifanias* em papezinhos, notas escritas no meio da madrugada, bilhetes, folhas de cheque e velhos maços de cigarro escritos, guardados numa caixa que, depois de certo tempo, eram costuradas em sua malha poética... Até que ponto é possível decifrar sua obra, ao considerarmos inspiração (*creatio ex nihilo*) e elaboração? Qual é a pertinência de cada um destes na elaboração da obra clariceana?

É preciso termos em mente que não se trata de identificar uma marca patológica na obra clariceana. Além da *participação* do inconsciente, existe um trabalho ficcional. Um sistema complexo que se situa entre a realidade e a dimensão do desejo... entre o que se vive e o que se fantasia.

Assim como o discurso da psicanálise se utiliza de uma certa literalidade – uma espécie de “conto de fadas científico” (ASSOUN, 1996, p.12) – uma realidade (casos médicos) romantizada, comprometida com a veracidade, a literatura profunda e densa de Lispector certamente se alimenta de muitos dos instrumentos fornecidos pela psicanálise.

Enquanto que para os casos médicos é imperativo uma ficha de identidade articulada à verossimilhança e à realidade, a fim de evitar quaisquer dúvidas quanto à sua credibilidade – “uma *arte simplificada*, reduzida ao emprego de um pequeno arsenal de fórmulas que permitem pavimentar suas teorias” (ASSOUN, 1996, p.14) – a obra literária não tem compromisso com a realidade, tão pouca conexão obrigatória com uma identidade (a do escritor), embora preferimos considerar a escritura como um desdobramento daquele que a executa... um sintoma tanto do escritor como do leitor *fisgado* por este.

Entra em cena um jogo subjetivo da dimensão do simbólico, onde o mais profundo, a *psicologia* da obra, se dará no *inter-dito* das entrelinhas, entre os movimentos e diálogos da obra. Portanto, uma escrita metapsicológica, que molda e dá forma às nossas pulsões mais orgânicas como a fome, a dor e o Amor, o luto etc.

A literatura é escrita da civilização, da mitologia e da religião dos homens. Na contemporaneidade é também escrita das ciências do homem, incluindo a psicanálise, assim como a psicanálise pode, fora do âmbito da patologia, ser aplicada como ciência da cultura, das artes e da linguagem; e ainda, dos mitos e traços religiosos presentes no homem.

Assumir a possibilidade de uma *psicanálise literária* e de uma *literatura psicanalítica* permite não somente o enriquecimento de ambos os campos do saber, como também esgarça a fronteira entre estes, aumentando a *compreensão do mundo* e afirmando novos traços de

existências singulares e uma diversidade de potências que legitimam ambas as disciplinas enquanto *ciências do espírito*.

Apesar de não ser possível afirmar cartesianamente a arte poética como reescritura do inconsciente, pode-se dizer que a obra literária possui de certa forma, características vizinhas aos sintomas, sonhos e atos falhos. Sendo assim, podemos considerar que o trabalho do escritor somado às formações do inconsciente possa ser considerado como outra *gramática* que ilustra o ser, uma conjunção entre fantasia e realidade.

O ato poético permite através da técnica, que ilustra as fantasias íntimas do escritor, forçar e eventualmente romper a barreira existente entre o eu-particular e do eu-estranho, o do leitor... um desdobramento de si para a realização da obra, tendo como destino, o Outro. Um pensamento (metapsicológico) em cena (a criação poética).

A obra poética é fruto de um impulso... obra da imaginação, da fantasia. Do impulso ao ato criador, pela ponte da fantasia. Sonhar acordado?

Freud pensa a criação literária:

A nós outros, profanos, sempre nos excitou fortemente saber de onde essa remarcável personalidade, o escritor, retira seu *material*... E como ele faz por nos tocar com sua sensibilidade e fazer acordar nossas emoções, as quais talvez nós não nos julgássemos capaz de sentir? Eles (os sonhos acordados) são a matéria primeira da produção poética, pois, a partir destes sonhos acordados, o poeta (*Dichter*) efetua, através de certas transformações, disfarces e renúncias, as situações que ele introduz em suas novelas romances e peças de teatro (FREUD, 1985, p.212-213).

Uma fonte que flui infinitamente, concomitantemente com o próprio desdobramento da história do escritor. A atividade poética permite a este colocar no presente e no futuro aquilo que foram os velhos desejos do passado... passado, presente e futuro costurados pelo fio do desejo. E é talvez, esse fio condutor, reflexo do inconsciente, a chave para adentrar as profundezas de uma obra.

Como um jogo de crianças, a brincadeira do criar demanda certas *regras*: um segredo (um ponto cego) para fisgar o leitor, uma certa organização e imaginação. Misturar as peças do quebra-cabeça do chamado mundo e recriá-lo numa outra ordem, contra as exigências da realidade e em prol do prazer.

Neste jogo de fantasias e disfarces, de mostra-e-esconde, tanto a teoria psicanalítica, assim como a filosófica aparecem como excelentes instrumentos para enriquecer de novas cores a obra, atingindo, por fim, a finalidade maior da obra: o leitor-espectador.

Uma travessia entre texto e afecção e entre o autor e o leitor, onde a memória de um encontrará com a memória (afetos, linguagem, passado e mesmo certos valores totêmicos) de

outro, onde o inconsciente de um tocará o inconsciente do outro... Finalmente, a obra fica, arbitrariamente, submissa a fantasia do leitor. É nele e por ele que a obra e seu significante literário se legitimam:

O escritor está nos comunicando que se dedica a estados fronteiriços, capazes de proporcionar um encontro com a experiência originária. Ter acesso a estes estados desencadeia um verdadeiro abalo sísmico, pois atingisse uma região recôndita do ser com tal veemência que somente imagens paradoxais podem traduzi-la em palavras: “vibração de cores neutras”, “zonas assustadoramente inesperadas” (LISPECTOR, 1977, p.17).

A palavra e a Coisa... Indiferentes diante do magia da escritura. Gozo estético, catarse através da noção do trágico, afinidades míticas e místicas... Afeto.

Outra questão importante a ser ressaltada, trata da relação entre o obra e autor. Relação muitas vezes refutada nos meios acadêmicos, normalmente restritos à análise da obra poética e que, no entanto, achamos imprescindível na compreensão do trabalho do artista-escritor.

Narcisismo, projeção de si nos personagens, desdobramento de si, autobiografia, investimento libidinal? Impossível separar Lispector de sua obra, sua literatura é inerente à sua existência. Os três blocos nos quais dividimos sua obra romanesca acompanham os respectivos momentos de sua biografia, assim como de sua carreira como escritora, como é possível perceber na biografia-poética *Clarice: Uma vida que se conta*, em que Nádia Gotlib entrelaça de maneira brilhante a vida e a obra de Lispector ou, ainda, na biografia escrita por Benjamim Moser, onde ele explora o viés das raízes judias da escritoras, tão pouco ou quase nada comentadas anteriormente.

Ao pensar a literatura moderna, Freud faz uma afirmação capital:

O romance psicológico deve a sua particularidade à tendência do escritor moderno em desdobrar seu eu em vários eus-parciais e a personificar por consequência os conflitos correntes de sua vida psíquica em vários personagens (FREUD, 1985, p.221)

Através da multiplicidade dos personagens é possível notar uma projeção do eu que se desdobra em cada um deles.

Em *A Hora da estrela*, por exemplo, o desdobramento é tamanho que Lispector cria um pseudônimo masculino para narrar a história de Rodrigo, o escritor que, por fim, imagina Macabéa, que imagina aquilo que não se imagina... entroncamentos que permitem vislumbrar possíveis recalques, castrações, desejos, projeções resultantes do confronto da escritora com sua própria existência.

O *eu* posto em perspectiva por si mesmo, estranho a si mesmo... auto-observação... escuridões postas à luz, encarnadas na elaboração da obra.

Finalmente, como apreciar a obra pela perspectiva psicanalítica? Como atirar-se nesse mar revoltoso que é a obra clariceana?

Parece-nos prudente evitar *patologizar* a obra e a escritora, ao contrário, a intenção é criar a ponte que ligará o ato da escritura em si, os argumentos e elementos de interpretação presentes no *corpus* eleito aos conceitos (Freud-)lacanianos mencionados anteriormente, em companhia aos conceitos da filosofia nietzscheana, que como já mostrado, caminham adjacentes aos da psicanálise, o que permitirá explorar além dos conteúdos pictóricos do significante, atingindo à vista disso, argumentos mascarados, entranhados nas entrelinhas dos seus romances no intuito de uma possível amplificação da apreciação destes.

Também nos parece presciente, manter certa neutralidade na interpretação a fim de não permitir que as nossas marcas de desejos e afetos *apareçam* (inevitavelmente) em excesso na *reescritura-interpretação* dos romances eleitos.

Tanto as obras quanto a interpretação destas, refletirão um *retorno* do sujeito, seja do intérprete, seja da autora. A presença do desejo do intérprete, tanto quanto o da escritora em sua obra, são traços importantes – principalmente os da escritora - ao tomarmos em conta a ideia de uma análise psicanalítica:

Os escritores são ligados à uma condição que visa o prazer intelectual e estético assim como os efeitos de determinados sentimentos... É por essa razão, eles não podem apresentar a matéria da realidade sem modificação (ASSOUN, 1996, p.73).

Fatalmente, tanto personagens quanto pensadores refletirão em suas obras seus traços inconscientes. No *inconsciente* da obra revelam-se sintomas, por vezes, sublimados, outras, transvalorados... fantasias realizadas pela sublimação através da escritura. Auto terapia ou auto observação, é na crise, no *mal estar da civilização* e no *niilismo* que escritor, analista e filósofo se encontram.

Seja de forma analítica ou literária, ambos os campos parecem buscar a mesma... *Cosa*. Revelar o caráter mítico numa tentativa de recontar o real, o ato original, de voltar ao ente.

A partir do fim do século XIX, a psicanálise definitivamente passa a habitar esse espaço a que chamamos de modernidade literária. Uma nova lucidez àqueles que se aventuram nos próprios abismos...



Através da escritura – ou reescritura-interpretação das origens – como conclui Assoun em sua obra *Literatura e Psicanálise*, a relação entre o *casal* em questão se dará “entre o desejo de escrita e a escrita do desejo” (ASSOUN, 2009, p.133).

## 1.6 A filosofia e a psicanálise

Quando tratamos das relações entre a filosofia e a psicanálise, o principal foco que vamos nos acerrar se dará na relação entre Nietzsche e Lacan, porém, antes de chegarmos a este ponto, é preciso que antes, como fizemos anteriormente ao nos ocuparmos de Lacan, tratemos da relação entre Freud, “pai da psicanálise” (ou ao menos aquele que forjou o termo *psicanálise*) e a filosofia e, ainda, na relação entre Freud e Nietzsche.

Entre as mais importantes indagações e questões trazidas à tona e desenvolvidas pelas obras destes dois, posteriormente abordadas por Lacan (e também por Lispector), gostaríamos de ressaltar aquelas que dizem respeito à linguagem, ao desejo e ao inconsciente. Indagações espinhosas que tocam o ser humano em sua mais profunda radicalidade, principalmente tendo em consideração que a psicanálise enfrenta uma imensa resistência devido ao fato de tratar-se de uma ciência que toca no medo do ser humano, nos seus desejos e escuridões:

Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas - esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi - o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno. (LISPECTOR, 1964, p.77).

Tais questões na filosofia não são inéditas e surgiram muito anteriormente com os pré-socráticos, na época de Platão, Empédocles e Aristóteles, posteriormente passando por Santo Agostinho, Montaigne, Kant, Schopenhauer para, finalmente, serem tratadas por Nietzsche. Estas restam e provavelmente restarão sem uma *reposta definitiva* e, apesar de não serem tratadas como *psicanálise*, visto a expressão somente ter sido forjada por Freud séculos depois, tratam também destas questões acerca do desejo, das pulsões e dos subterrâneos do homem. Apesar das diferentes épocas e abordagens, a eleição e a abordagem das temáticas supracitadas, apontam para uma relação legítima e possível entre estes *diferentes* campos do saber.

Ao contrário de Lacan, que declara abertamente recorrer à literatura e à filosofia no embasamento de suas teorias, Freud parece ter uma relação um pouco menos estreita em relação à filosofia, daquela que tem com a literatura.

Freud demonstrava uma grande resistência em assumir sua relação com a filosofia, sobretudo, em relação a Nietzsche, do qual ele rejeita qualquer influência ou referencialidade. Ele assume facilmente algumas influências de Kant, Platão e primordialmente de Schopenhauer, de onde provém muitas das ideias em torno das pulsões e do recalque, no entanto, quando se pronuncia sobre Nietzsche em sua correspondência pessoal, este revela uma forte negação... quase como uma espécie de castração em relação a um pai.

Freud assumia-se arrebatado... Pelo pouco que dizia ter lido do filósofo, dizia que todos os seus estudos, frutos de um longo trajeto empírico e científico, já haviam sido intuídos por Nietzsche. Ambos no mesmo mar, navegando em embarcações distintas... ambos levados pela corrente da *morte do pai*... morte de deus... que Lacan citará no seus quatro conceitos fundamentais da psicanálise onde tratará do *interdito*, naquilo que diz respeito à *lei*.

Não se trata de uma questão de cópia de ideias, como afirmado por muitos. Pelo contrário, assim como Nietzsche foi um grande psicanalista, visto que suas intuições iam no mesmo caminho da psicanálise (Freud, em sua fase tardia, o considerou como um dos seres mais capazes de adentrar às profundidades do homem). As questões acerca das potências e pulsões marcam o pensamento do filósofo, assim como acerca das relações de força, dos valores e a criação destes, da linguagem, do desejo e do inconsciente. Poderíamos dizer, também, que Freud faz grandes elaborações *filosóficas*, como mostra seu imprescindível tratado acerca das pulsões.

Há outro aspecto que também desqualifica a *acusação* de uma possível influência. “Ambos declaram-se fortemente inspirados e indiscutivelmente afetados pela obra de Schopenhauer, O mundo enquanto vontade e representação”, principal matriz para suas investigações. O que agora era pulsão ou potência, antes fora vontade. O que era linguagem e simbólico, antes já fora representação, além de outras questões acerca da culpa, do recalque e do Real, entre outros.

Também é preciso levar em conta uma certa sincronia em suas obras, visto que são contemporâneos ambos vivendo o nascimento da filologia, o que talvez explique o fato de ambos intuírem, por vias diferentes, estas mesma questões.

Schopenhauer é também quem dá os primeiros passos em direção àquilo que posteriormente seria chamado na psicanálise de *recalque*. O filósofo falava do *esquecer aquilo que se quer esquecer*. Também já previa a *neurose*, quando trata da questão da culpa

em relação às vontades, ponto este que culmina com a ruptura de Nietzsche em relação à sua filosofia, até então inspiradora para que este se tornasse filósofo.

Ainda seria possível citar a ideia de convergência do *super-ego* com o *imperativo categórico* de Kant, ou ainda em relação à *consciência moral*. Como é possível notar, a psicanálise e a filosofia caminham lado a lado em vários aspectos. Tratam-se de postulados semelhantes, postos sob diferentes perspectivas de leitura. Saberes que vão se refinando em busca de um vislumbre da intocável *verdade*.

Como um grande e caudaloso rio, a *Verdade* e seus saberes vão se segmentando em diversos afluentes-pensadores. Todos esses saberes acima, acerca das pulsões-potências, da linguagem e seu uso, da batalha entre as pulsões de vida e morte, do desejo desembocam por fim no afluente Lacan. Um rio turvo e de forte corrente à primeira vista... cujas quedas e profundidades presenteiam-nos com novas e belas visões do cenário até então apresentado.

Lacan foi um dos grandes, senão o maior intérprete de Freud, privilegiando principalmente a questão da linguagem e do desejo. Ao contrário do mestre, dado ao empirismo, Lacan deu um rumo mais teórico à sua pesquisa, radicalizando e mergulhando mais a fundo em questões que Freud acabou por não desenvolver. Novos cenários se desvelam: real-simbólico-imaginário, escrita vista enquanto ferramenta de transgressão, novos traçados do inconsciente, misticismo e um outro tipo de linguagem... além da linguagem.

Tanto a filosofia não é a busca da verdade, quanto a psicanálise não busca um entendimento absoluto do homem... o que está em questão é entender o que significa a noção individual de verdade em cada um destes domínios... ambas legítimas quando aplicadas não só no âmbito dos estudos do homem e do tratamento de distúrbios patológicos, mas também nos estudos sociais, visto que há um *problema cultural* (metafísico).

Para pensar nas questões (diferenças) epistemológicas que envolvem estes dois campos do saber, é preciso levar em conta alguns pontos. A psicanálise, segundo afirma Lacan, tem como objetivo único, a *cura*. Contudo, o que podemos entender por *cura*? Colocar o sujeito numa relação desprovida de animosidades em relação ao mundo? Interromper os quadros neuróticos ou outros distúrbios que este apresenta ou, ainda, entrar em contato com os sinais do seu inconsciente e fazer com que este encontre sua própria *verdade*?

Não busca também a filosofia, assim como a literatura, algum tipo de *verdade*? Não teriam os romances e tratados filosóficos o poder de *curar*, neste sentido anteriormente citado, através de seus instrumentos de erudição e entendimento do mundo que o circunda? Finalmente, não são todos ligados pela dúvida e pelo desejo e amor à sabedoria?

Tanto Aristóteles admite uma função terapêutica à arte, com a noção de *catarsis*, quanto Nietzsche vai glorificá-la (a criação artística) como único modo de *salvação* ao sujeito do projeto moderno.

Parece-nos que pretender somente a psicanálise à cura, é o mesmo que limitar tal campo saber, assim como os outros campos em questão. Seria fazer o mesmo que Platão, quando afirma que a filosofia está a mais próxima da dimensão da *verdade*, enquanto a poética e a arte estariam mais afastadas.

Afirmações, no nosso ponto de vista, cerceadoras e criadora de pontos de vista estáticos e petrificados, que vai contra aquilo que aqui procuramos estabelecer, ou seja, o rompimento, ou, ao menos, o movimento destas fronteiras e inter-passagens entre estas três dimensões do saber.

Não seria a noção de inconsciente (dimensão do Real) e de pulsão, heranças de filosofias já antes postuladas, por outros vieses?

Freud defende-se em seu *Método psicanalítico* (1905) e aponta para uma negativa: “não temam os senhores que isso nos precipite nas profundezas da mais obscura filosofia. Nosso inconsciente não é de modo algum idêntico ao dos filósofos, e além disso, a maioria destes nada quer saber sobre algo *psíquico inconsciente*” (FREUD, 1905, vol. VII, p.24)

Qual é, então, a diferença entre o inconsciente filosófico e o da psicanálise? Nos parece que a ideia de *Outro*, teria um papel fundamental nesta diferenciação? Enquanto a filosofia busca uma *verdade de rebanho, universal*, a psicanálise penetra pro um viés *individual*, que leva em conta a *alteridade*. Se assumirmos esta ideia como afirmativa, poderíamos então dizer que a psicanálise é uma filosofia dos afetos individuais.

Não seriam, também, essas diferentes verdades, subjugadas a um ideia de tempo, de *zeitgeist*<sup>11</sup> - o que implica numa verdade temporal e conseqüentemente na impossibilidade de uma verdade e de um saber absoluto - uma problemática indissolúvel, portanto.

Afirmações como as de Lacan, de que a psicanálise tem como finalidade única a cura, parecem deixar de colocar o homem em perspectiva temporal, atendo-se somente ao homem do presente. No segundo aforismo de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche é categórico em sua noção perspectivista, quando afirma: “não há fatos eternos, assim como não há verdades absolutas” (NIETZSCHE, 1983, p.92).

---

<sup>11</sup> *Zeit* (tempo), (espírito)... *Zeitgeist*, termo alemão para designar o *espírito da época*, em outras palavras, um retrato intelectual e cultural do mundo, em determinada época.

Nietzsche é, em verdade, um anti-filósofo, no que diz respeito a busca por uma verdade universal e lógica. Se pensarmos bem, a história da filosofia se caracteriza por esse compromisso de busca por um saber, por uma verdade universal... enquanto a psicanálise busca a verdade individual em dado momento, e mais, ela faz uso do ilógico e das *fissuras* da linguagem como sua matéria-prima principal... Por fim, a literatura, principalmente a de Lispector, que se utiliza os dois saberes e que pode ter, ou não, qualquer compromisso com qualquer verdade, e que pode vagar entre lógico e ilógico, entre luzes e sombras, entre indivíduo e coletivo, conforme sua própria vontade.

Poderíamos dizer que a filosofia de Nietzsche talvez dialogue mais com a psicanálise do que com a filosofia anterior a ela, visto que a filosofia deste também vai se apoiar na falência da lógica quanto da verdade, na *cura* através da arte, além de inserir e erigir diversas funções, com diferentes nomenclaturas, posteriormente *descobertas* e tratadas pela psicanálise e que, por fim, faz romper as fronteiras entre estes saberes, até então *muradas* pelo modo de apreensão que cada qual tem da noção de *verdade*, do *real*, e do *saber*.

A ideia platônica de verdade e de saber tem como fundação a univocidade de sentido, regulada pela linguagem, onde a contradição é inadmissível. Em Nietzsche, assim como em Lacan, a ideia de verdade e de saber substituí a noção de sentido pela noção de significação. Em *O ab-senso ou Lacan de A a D*, Barbara Cassin discute o *equivoco* causado pela significação individual de cada ser:

Do lado da filosofia, o sentido de uma palavra, dado na definição, expressa a essência da coisa, e é por isso que não pode haver univocidade: um “homem” é um homem. Do lado de Lacan, o sentido único, o um-sentido [um-sens], é um in-sentido [in-sens], a saber, algo privado de sentido (a homofonia entre un-sens e in-sens já é sempre atestado de equivoco, e isso chama “ab-senso”, escapadela para fora da norma aristotélica do sentido-norma, aliás, constitutiva da regulação perene da linguagem, tanto é que ela não cessa de retornar, nem mais nem menos que o inconsciente (CASSIN, 2013, p.17).

O equivoco, portanto, é o fundamento de (in)verdade e de saber (individual) na psicanálise, refletindo a ambiguidade inscrita na significação particular, o que permite uma ideia de furo - furo na dimensão simbólica, para ser mais exato - e conseqüentemente, uma infinidade de sentidos, como se mostra a obra clariceana e a interpretação que fazemos dela.

O poder da escrita em jogar com os sentidos, antes unívocos, da linguagem, permite a leitura daquilo que não foi escrito, daquilo que não foi lido... As camadas escondidas e soterradas por baixo das palavras: o real e o inconsciente (da psicanálise).

Todos os três que aqui tratamos em nossa tese, tem consciência desse poder, e jogam com o equívoco, colocando à luz essa relação da escrita com o Real.

“Somos “falassers” [parlêtres], palavra vantajosa para substituir o inconsciente, porque joga com o equívoco de falação [parlote], por um lado; e pelo fato que é da linguagem que nos vem essa loucura de que há ser”. “Escrevam lalangue numa só palavra é assim que escreverei daqui em diante.” Ou seja, em o “*O aturdido*”: ... o inconsciente, por ser estruturado ‘como uma linguagem’, isto é, como a *lalangue* que ele habita, está sujeito a equívocidade pela qual cada uma delas se distingue (LACAN *apud* CASSIN, 2013, p.29).

Assumir que cada ser fala uma língua própria e sobrepor a noção de significante (maleável) à noção de significado (fixo), é a maneira mais provável de nos aproximarmos de um (im)possível contato com o Real.

Despir-se da metafísica onto-teo-lógica que regia, até então, a apreensão da verdade, não significa, no entanto, despir-se da metafísica. A linguagem continua presente, porém, de forma arbitrária, e assumindo diferentes valores em presença da heterogenia existente, ou seja... o sentido assume outros sentidos.

Descartar a ideia de um *logos* inerente à natureza humana, legitima a presença da diferença e da pluralidade, a falta de sentido dicotômico da linguagem e, finalmente, a existência de diferentes potências criadoras... *vontade de potência*.

Tais formulações apontam para uma desentologização do sujeito, reforçando sua univocidade enquanto ser, e permitindo a afirmação de uma verdade plural, portanto, inverdade.

Lacan sujeita essa metafísica ontoteológica à falência, quando a coloca sob o julgo do inconsciente, do Real e de lalangue. Nietzsche o faz através da afirmação da vida e do acaso... Lispector através da linguagem... apresentando-nos os três, uma espécie de *saber do real*.

Ao invés de afirmar um sentido ou uma verdade do saber, esses três vão laborar com o não-sentido – não no senso de ausência, mas, sim, no senso de *outro sentido*. “Na verdade, não é nem sentido, nem sem sentido, é uma proposição singular, deslocada e absolutamente original, que é *ab-senso*, ausência de sentido” (BADIEU, 2013, p.68).

O real vai(?) se *mostrar* neste entre-lugar do *in-sentido*, na ausência, no vazio, fora das amarras de um sentido-verdade.

Para Lacan, não há verdade do real, ao contrário do que, de uma maneira ou de outra, é sempre suposto pela filosofia. Só há verdade na medida em que há função do real no saber. Por outro lado, tampouco há, propriamente falando, saber do real. Há função do real no saber [...] Por fim, tampouco há saber da verdade. Pode-se no máximo dizer que há verdade de um saber desde que um real funcione nele [...] cada

vez que você fala de verdade, tem que convocar, na realidade, saber e real. Cada vez que fala de saber, tem que convocar verdade e real. E é impossível falar de real sem convocar verdade e saber. O triplete *verdade-saber-real* é um triplete indecomponível (BADIEU, 2013, p.73-74).

Badiou afirma, ainda, a impossibilidade de conhecer o Real. O Real somente se demonstra depois de pretérito, como acontece com os personagens clariceanos, como por exemplo Martin ou G.H., que se recontam, *renascidos* de traumas anteriores.

O ato de produzir, seja na fala da análise, seja na escritura (simbólico, perfurado pelo real), permite ao sujeito sobrepor a impotência (imaginária) ao impossível (real) e, assim, sublimar seu caráter trágico, *atingindo* a inalcançável plenitude desejada.

Se por um lado Lispector força incansavelmente a barreira do Real, tanto Lacan quanto Nietzsche negam a confluência entre o pensamento e a Coisa. Para a filosofia o Real se desvela no ato-presente. Para a psicanálise ela se dá no Outro. Ou seja, em ambos os casos, não há acesso direto.

Proclamando um *fundamento do vazio*, tanto psicanálise quanto filosofia afirmam-se no furo do Outro, ou ainda, no homem desnudo da metafísica (ontoteológica) na *clareira*, onde a verdade se desvela.

Uma ideia de vazio, portanto, fora das fronteiras do saber, ex-tática, Ideia essa que Lispector desenvolverá a partir de *A paixão segundo G.H.*, através de uma via mística que a escritora nos apresenta, onde o Deus maior será o Acaso<sup>12</sup>.

Enquanto a filosofia moderna buscará a verdade no ente, a psicanálise a buscará no *inconsciente*.

Lispector parece utilizar-se dos dois caminhos, seja através do *saber-inconsciente* ou o do *desnudamento do ente*, a escritora mergulhará na escritura como forma de atingir este vazio. Não um vazio meramente existencialista ou niilista, como descreveu Sartre ou Freud, mas um vazio que se dá na desvirtuação dos sentidos da linguagem, na errância do significante.

Um ponto aqui é inegável, os três que aqui tratamos, *buscam e desejam* a Verdade, mesmo que todos pareçam conscientes da impossibilidade de proferi-las. Lispector ao contrário dos outros dois parece sobrepor tal impotência e, ainda mais, atingi-las ou, ao menos, acreditar tê-la atingido, como é possível verificar em suas epifanias.

---

<sup>12</sup> Por vezes citaremos o Acaso em letra maiúscula, representado como um deus, visto a importância do mesmo em nossa tese. Theophile Gautier costumava afirmar que “o acaso é, talvez, o pseudônimo que Deus usa quando não quer assinar suas obras”.

Será a escritura, finalmente, apesar da sua falta de compromisso com a verdade e, ainda, apesar de utilizar-se da palavra, a *mentira-mímesis-maior*, a mais capacitada a atingir o Real? Ou será inocência e pretensão de sua parte? Seria uma questão de quem mente melhor a resposta para a pendenga aristoteliana?

Lacan, no seminário XVII, *O avesso da psicanálise (1970)*, afirma que esse amor pelo *semi-dito* seria um amor pelo castração. “O amor à verdade é o amor a essa fragilidade cujo véu nós levantamos, é o amor ao que a verdade esconde, e que se chama castração” (LACAN, 1992, p. 49).

Para a filosofia “a verdade não é amável... a não ser que visemos não a sua plenitude ou a seu dizer integral, mas a sua dimensão substrativa. Ou ainda, amar a verdade é amar que a verdade não seja dita, que ela seja apenas semi-dita” (BADIOU, 1994, p.66). Nietzsche não se contenta com o semi-dito e proclama a arte e sua concepção como meio de sobrepor tal impotência, mesmo que seja por meio da sublimação.

Lispector força o gozo através da palavra, na tentativa de dar o nome aquilo que é inominável:

O amor pelas verdades infinitas e genéricas não representa pouco. Sozinho, ele se distingue radicalmente do amor pelas opiniões, o que é a paixão pela ignorância. Mas o amor pelo inominável está ainda além. Só ele permite sustentar sem desastre o amor pela verdade em seu real. Em matéria de verdade, é só sustentando a prova de sua impotência que encontramos a ética de sua potência. O amor pela verdade se reporta à castração pelo duplo viés da potência e da impotência, do forçamento e do inominável (BADIOU, 1994, p.73).

A arte se mostra capaz de atingir aquilo que o discurso filosófico não consegue alcançar sem seu o seu auxílio. Vemos por vezes, desde a filosofia grega, incluindo Platão, que interroga o “poder” da poesia, o uso desta como recurso para embasar suas teorias. Não é à toa que Nietzsche, ciente da incapacidade da prosa comum em circunscrever a verdade, utiliza-se desmesuradamente o fazer poético em seus escritos.

Para a *insatisfeita* Lispector, o desejo vai além da experiência ordinária e limitante da linguagem. Para Lacan, o homem será sempre um alienado... entrar num mundo regido pela linguagem é para o ser humano, entrar na lei regida pelo significante, que o mesmo chama de “a lei de lalange”, que desde seus primeiros passos, faz do ser humano um “zero à esquerda”, sempre barrado pelo farol vermelho do significante... “a última palavra”, do *Nome do Pai* (RSI)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> O texto acerca do “Nome do Pai” está inserido no Seminário XXI de Lacan, RSI (1974-1975), relativo às dimensões do Real, Simbólico e Imaginário.



O próprio Platão se contradiz quando diz que a arte poética é pura mimesis. Ao contrário da filosofia clássica, que pretende dizer o todo e que precisa ter a coisa nas mãos, a literatura se direciona ao silêncio, ao vazio. “Esta coisa que é impossível de dizer na língua do consenso, eu faço silêncio para dizê-la. Eu isolo do mundo esse dizer. E ele sempre será redito pela primeira vez”. (WITTGENSTEIN apud BADIOU, 1994, p.76).

A literatura permite suspender a realidade, distante da pretensa onisciência da filosofia. Uma espécie de sabedoria sensível que, finalmente, colocará a arte em posição mais próxima da realidade em relação à filosofia.

A arte reproduz a experiência, distanciando-se da mesma e não aproximando-se e tentando tomá-la nas mãos. O pictórico dá lugar à sensibilidade, fora dos limites do conhecimento. Ao invés de pensar o pensamento, ela é o pensamento... pensamento advindo da falta do objeto.

Ao negar a arte (pintura e poesia) em a República, dizendo que “a poesia arruína a *discursividade*”, Platão, em verdade, acaba por conferir a essa, uma grande potência, que como tudo que fica recalcado, não cessará em retornar.

O que desconcerta a filosofia, o que faz do poema um sintoma da filosofia, não é a ilusão e a imitação. É que bem se poderia dizer que o poema é um pensamento sem conhecimento, digamos até mesmo: um pensamento propriamente incalculável (BADIOU, 1994, p.83).

Dessubjetivar e desvirtuar o discurso. Essa é uma armas utilizadas pela poética em sua eterna batalha com a filosofia clássica.

Entretanto, se Platão e seus seguidores atravessaram pela trilha da lógica, a filosofia moderna mostra uma afetuosa aproximação com a literatura.

Montaigne aponta antes mesmo de Descartes para o “teatro da existência”, ponto que será posteriormente dissecado por Schopenhauer em sua obra maior, *O mundo enquanto vontade e representação*.

Pensar a arte como simples mimesis e ilusão, finalmente, não tem nenhum sentido se pensarmos que ela, a literatura tem por base a não-imitação... Ela *renomeia* e dá novas luzes, de certa maneira, à natureza.

No entanto, se a filosofia antiga apoiava-se em regras e métricas como forma de subjugar a Arte, a filosofia moderna assume a arte como *sintoma* de si, assumindo de maneira incontornável, o Acaso - imponderável e imensurável.

Se num primeiro momento a filosofia depende de *luzes* para se sustentar, posteriormente, esta parece aprender o caminho pela escuridão, rendendo-se portanto à arte poética, assim como a psicanálise desde seu princípio.

No próximos três capítulos: Genealogia, Crise e Transvaloração, o aporte teórico abordado nas seções anteriores servirá de fundamento para a análise dos romances tomados como *corpus*. Essas três etapas representam como na obra de Klimt, *As três idades da mulher*. A primeira da *phusis*, onde se combinam humanismo, deus, lógica e linguagem na criação do sujeito; uma segunda etapa, thanatiana, que destruirá esses elementos; por fim, o renascimento, onde Eros fará uma nova reorganização na *bagunça* feita por Thanatos.

Nessa etapa analítica, trataremos de investigar, sob uma ótica psicanalítico-filosófica, os textos de Lispector, tendo em mente explorar, sob o ponto de vista nietzschiano e lacaniano, a dinâmica de transgressão/ultrapassagem dos valores (individuais e sociais) postos em questão, a fim de explorar no trajeto romanesco eleito as etapas do processo de transvaloração, isto é, o movimento através do qual uma nova ordem de valores se sobrepõe à antiga.

A análise, portanto, compreenderá estes três momentos diferentes de sua obra, de modo a ressaltar a especificidade poético-reflexiva de cada um deles. Finalmente, desenvolveremos um tópico conclusivo, LITERATURA-FILOSOFIA-PSICANÁLISE, no intento de realizar um balanço comparativo das análises efetivadas com a finalidade de curto-circuitar estes distintos, no entanto, também similares, campos do saber. Trata-se de confrontar-lhes as especificidades, delineando possíveis divergências ou convergências no que diz respeito à perspectiva adotada.

## 2 GENEALOGIA – ESPELHOS – IMAGINÁRIO – HUMANO

“Ele estava só. Estava abandonado, feliz perto do selvagem coração da vida”.  
(James Joyce)

“Tac, tac, tac, tac...”. Na máquina de escrever do pai, começa a correr o tempo... Tempo já corrido que Joana-adulta (ainda criança), no espelho, entre a imagem e a medida, se relembra de Joana-criança, *bicho-homem* (humanismo) que reconta o *homem-bicho* (humano), ainda selvagem.

Para Lacan, o momento inaugural da formação do *eu*, se dá no *estádio do espelho*, “no qual o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira” (JORGE, 2010, p.45).

Neste momento, a criança abandona a dimensão do real para adentrar a dimensão do imaginário-simbólico afim de “construir” um homem lógico, seguidor do bem, da beleza e da justiça, temente à moral de Deus e temente à sua própria finitude, e que constrói sua identidade a partir de uma metafísica *ontoteológica* que lhe dá a impressão de construtor de “verdades”, independentemente do mundo ao seu redor.

Nietzsche é categórico em relação ao *saber* (-se):

Há ainda inofensivos observadores de si, que acreditam que há certezas imediatas’, por exemplo, ‘eu penso’, ou, como era a superstição de Schopenhauer, ‘eu quero’: como se aqui o conhecer recebesse seu objeto puro e nu para captar, como ‘coisa-em-si’, e nem do lado do sujeito nem do lado do objeto tivesse lugar uma falsificação. Que, porém, ‘certeza imediata’, assim como ‘conhecimento absoluto’ e ‘coisa-em-si’, encerra uma *contradictio in adjecto*<sup>14</sup>, eu repetirei uma centena de vezes; deveríamos, afinal, desvencilhar-nos da sedução das palavras! (NIETZSCHE, 1983, p.271).

Afinal, quais são os requisitos necessários aos homens, para estes se sentirem “formados”? O que lhes dá o suporte para uma identidade solidamente construída? O gênero sexual, a classe social, a idade, seus pares, seu corpo, sua raça, a linguagem, o *Outro*? Como tais predicados vão pouco a pouco aderindo-se ao homem ao ponto de parecerem mesmo inerentes a este?

Como o homem passa da dimensão do “inconsciente” (Real) para a dimensão da razão e, então, para a fantasia? Quase concomitantemente um Eu Ideal criado na dimensão

<sup>14</sup> Uma contradição em si.

imaginária se soma ao sujeito empenhado em emoldurar suas pulsões através do campo simbólico... Há a necessidade de emoldurar(-se)... Há a necessidade de um horizonte, afirma Nietzsche: “a fantasia é a articulação entre inconsciente e pulsão; ou, nos termos de Lacan, é a articulação entre o simbólico e o real” (JORGE, 2010a, p.75).

Na busca pelo melhor personagem nos testamos, nos experimentamos e nos *pintamos* procurando o “modo sadio de caber num sistema” (LISPECTOR, 1964, p.11). E mais: “O mundo é um teatro, os homens aí sustentam papéis, declamam e gesticulam como atores – até que a morte os expulse de cena.” (STAROBINSKI, 1992, p.11).

Em seus estudos, datados do século XVI, Montaigne similarmente procura entender essa construção de um “eu”, e, mesmo em meio a Deus, à razão e à moral, este já percebe dois pontos essenciais a serem levados em conta: o primeiro: o “teatro da vida” é uma grande farsa; e o segundo, quão frágil e instável se mostra a “pintura do *eu*” (STAROBINSKI, 1992, p.18). Diante do acaso, ponto que defendemos aqui neste ensaio. “A identidade nunca é absoluta” (MONTAIGNE apud STAROBINSKI, 1992, p.27). O *eu* seria como uma pintura a óleo que nunca seca e que sempre está a receber novas pinceladas do acaso.

Esse caráter volátil da identidade é característica presente na vida de Lispector. Era brasileira, porém, nascida na Ucrânia. Era escritora que não gostava de ser chamada de escritora. Passou a infância no norte do Brasil, cresceu no Rio de Janeiro. Depois, casada com o diplomata Gurgel Valente, teve uma vida nômade que lhe permitiu experienciar diferentes realidades mundo afora, onde era sempre necessário recriar-se uma outra vez, “mas a identidade de si mesma permanecia-lhe obscura, fugidia, e sua escrita parece ter sido sempre uma tentativa de encontrar-se. E perder-se novamente.” (ROSENBAUM, 2002, p.13). Suas obras e personagens eram sua droga e seu remédio.

## 2.1 Perto do coração selvagem, 1943.

*Perto do coração selvagem (1943)*, primeiro romance de Lispector, retrata a trajetória de Joana. Muito além da mera narrativa acerca da vida de uma mulher qualquer, o romance traz à tona, entre outras questões, o recriar-se... o desdobrar-se em novas existências. A primeira questão que Lispector nos aponta, trata da transição que atravessa o homem, do *ente* ao *onto*... da criança - que se percebe sozinha enquanto *corpo* atômico no *estádio do espelho* - ao adulto que, posterior e novamente, se percebe solitário e único como numa espécie de

*segundo estágio do espelho*, desta vez, enquanto *mente* atômica e que, posteriormente, prosseguirá, nas mãos do acaso, seu eterno transformar-se... um contínuo morrer, renascer e redescobrir-se... mesmo para aqueles cujas existências parecem cristalizadas e estagnadas.

Além desta questão, a escritora apresenta, ademais, ideias relativas à *Coisa*, à escritura, ao *Dasein*, à *Vontade de potência*, ao *amor-fati* e *Lalangue*... ideias estas que, entre outras, aparecem primordialmente no âmbito da filosofia e da psicanálise, e que a *perseguirão* por todo seu trajeto literário. Esses *leitmotifs*, de certa forma, mitológicos e, aparentemente, *inerentes* ao humano, apresentam-se como ecos que atravessam diferentes épocas e culturas. São correspondências que se reinscrevem e se atualizam finalmente no trabalho literário. Um saber *inconsciente* e coletivo que traz à tona traços primitivos não só do autor, como também do leitor.

A obra de estreia da jovem Lispector se divide em duas partes principais. Uma primeira que oscila entre capítulos sobre a infância de Joana – *o pai, a mãe, a tia e o banho* – e sua “adulescência” – *o dia de Joana - o passeio de Joana, as alegrias de Joana, a mulher da voz e Joana* – e, finalmente, *Otávio*, onde se forja (em todos seus possíveis sentidos: de inventar, fabricar ou, ainda, de falsificar), enfim, o adulto.

A segunda parte relata a existência *selvagem*, invulgar e sensível de Joana adulta, “tão corpo quanto espírito” (LISPECTOR, 1943, p.86), criatura de exceção, que se choca com outras existências distintas da sua marcadas pela racionalidade e por uma existência *humanista*. O pano de fundo perfeito para trazer à tona temas como a *neurose* e a *perversão* ou o *Mal-estar da civilização*.

O romance se inicia ao som da máquina de escrever do pai... Tac, tac, tac... Joana, a criança observa... página em branco... “um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana” (LISPECTOR, 1943, p.13)... Os sons, o cheiro, as imagens... o sentir que floresce antes do saber. O silêncio... se arrastando:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver (LISPECTOR, 1943, p.9).

A roda da vida inaugura o seu girar. Todo um mundo de possibilidades ainda irrealizadas A claridade que inunda o homem fora da caverna... o ventre materno. Hora de criar (-se). Criança e escritora... tac, tac, tac... o máquina de escrever e a incessante pergunta pueril: “o que vai acontecer agora agora agora”? (LISPECTOR, 1943, p.10). A necessidade

do *instante-já...* o agora, ainda tão próximo e manifesto na infância do homem e que vai se esvaindo por entre as cascas imaginário-simbólicas que este adquire com o tempo.

Joana se inventa e concomitantemente inventa suas poesias e brincadeiras. Diante da do pai que questiona sobre o seu fazer poético, a menina é categórica: “não é difícil, é só ir dizendo” (LISPECTOR, 1943, p.10). Nas brincadeiras, Joana é todos seus personagens. É fada, é a boneca, é o carro. Espontaneamente desdobra-se em mil e aguarda pela próxima inspiração que brota incessantemente de *si...* E agora? E agora? Queria contar mas não sabia o que. “Esse era um dos seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar *a coisa*. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar” (LISPECTOR, 1943, p.11).

A busca pela *Coisa*, como supracitado, mostra-se logo no começo de seu primeiro romance. Ela persistirá e pavimentará praticamente toda a obra de Lispector, assim como vários dos trabalhos de Nietzsche e Heidegger na filosofia – *Das Ding* – e nos estudos de Freud e Lacan no campo da psicanálise – *objeto a...* Todos estes um reflexo da dimensão do Real, como veremos adiante.

A natureza pulsional de Joana e, também, a de Lispector movem e alimentam as suas criações. A expressão do desejo que se anuncia pela escritura dá-se mais em torno de suas digressões, do que da narrativa em si. A fantasia confeccionando a linha que liga inspiração e trabalho:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...] profundamente só [...] receio de alguma revelação... Não, não, - repetia-se ela – é preciso não ter medo de criar. (LISPECTOR, 1943, p.14).

Clarice afirma numa das entrevistas presentes no *Caderno* do Instituto Moreira Salles dedicados à sua pessoa, que seu trabalho é fruto de pura inspiração, mas, também, que se obriga a trabalhar todos os dias.

Inundado de metáforas, sinestésias, paradoxos e oximoros diversos, o texto clariceano tenta por todos os lados cercar *a Coisa*, o *Objeto a*: *mastigar vermelho, engolir fogo adocicado, secamente boa, a tristeza da felicidade, alegria de um inferno...* são alguns dos inúmeros exemplos que podemos citar.

Uma sede criativa que busca superar-se. Escrever para viver (existir) *mais* do que vivia. Descobrir-se e ultrapassar-se, a si e a própria linguagem, isso significaria a liberdade:

Há impossibilidade de ser além do que se é — no entanto eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente [...] a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível. Mente-se e cai-se na verdade. Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconhecia-as depois. *Ser livre era seguir-se* afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só veria o que já possuía dentro de si (LISPECTOR, 1943, p.16).

*Ser livre era seguir-se*. Não seria esse o objetivo da psicanálise, colocar o homem em seu próprio rastro, consciente e senhor de si? Não é essa a base primordial para a *vontade de potência* de que fala Nietzsche? Transvalorar-se e desdobra-se até o seu máximo? Ou, ainda, tomando de empréstimo a máxima platônica, como também fez o filósofo acima: *Conhece-te a ti mesmo!*

Como apreender a volátil e impermanente imagem de si? Como responder à questão: quem sou eu? Eu sou... o *Real*... Eu sou... o Inter-dito (o Outro)... o Real que não cessa em se inscrever (sintoma)... o Real que se mostra no sentir (desejo):

a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais [...] É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer [...]Mas sobretudo donde vem essa certeza de estar vivendo? Não, não passo bem. Pois ninguém se faz essas perguntas e eu... Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência (LISPECTOR, 1943, 17).

Lispector é uma exploradora das cavernas humanas. Utilizando-se de uma *gramática quase inconsciente, de uma verdade silenciosa e “sem” palavra*, a escritora busca desvendar aquilo que se encontra, de forma reptilínea, abaixo do estofado da linguagem ordinária.

De memória em memória, Joana vai se reescrevendo. Autoterapia? “Joana vai seguir seu próprio caminho?” (LISPECTOR, 1943, p.23). A garota das perguntas difíceis: “depois de ser feliz o que acontece?” (LISPECTOR, 1943, p.24).

A professora parece mostrar o caminho à criança... “que é que você vai ser quando ser grande? [...] escreva [...] talvez um dia você mesma possa responde-la” (LISPECTOR, 1943, p.24) ...Parece que o conselho da professora serve não somente à criança como similarmente à escritora, ela mesma, que passará toda sua vida buscando a resposta.

A ideia de *ir além* da felicidade nos remete ao *gozo Outro*. Expressão cunhada por Lacan, o *Gozo Outro* é aquele que atravessa as fronteiras da linguagem, para além do gozo simbólico, que atravessará uma grande parte do último bloco de nosso *corpus*, onde trataremos do tema com mais profundidade.

Através de um *flashback* realizado por intermédio do rememorar, Joana junta as peças de si, fundindo seus *cacos* através da forja da linguagem. Rememorar significa, mais do que simplesmente seguir uma linha cronológica, significa recriar-se: “não era obrigada a seguir o passado, e com uma palavra podia inventar um caminho de vida” (LISPECTOR, 1943, p.28). Lispector vai e volta no tempo de Joana até que esta declara: “*sou uma pessoa*”... capaz de tudo pensar-inventar porém, impossível de pensar o todo... “*nada diz nada*” (LISPECTOR, 1943, p.35) impossível de exprimir o real absoluto. “Tudo, tudo. Foi então que começou a mentir. – Ela era uma pessoa que já começara, pois” (LISPECTOR, 1943, p.34). Será a escritura uma mentira? Será a palavra uma mentira? Afinal, o que começara? Começara a ser. *Ser* era uma mentira.

Nos parece que o que se inicia, é a percepção da incapacidade da linguagem em captar a realidade, ao mesmo tempo que percebe a capacidade (mesmo que efêmera) de liberdade que conquista através da sua criação, de sua *verdade*. Joana é um vulcão cheio de potência, *vontade de potência*:

Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma — era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! — e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito... Através dessas percepções — por meio delas Joana fazia existir alguma coisa — ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma (LISPECTOR, 1943, p.37).

Como o *andarilho* nietzschiano, “não um viajante em direção a um alvo último, pois este não há” (NIETZSCHE, 1983, p.118). Criar e recriar-se... essa é a marca da sua existência... “surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas” (LISPECTOR, 1943, p.38). O *tudo* só se mostra nas reticências... *tudo é um*... O que busca a escrita clariceana é exatamente esta suspensão... as entrelinhas... silêncios que permitem uma espécie de *circunvisão*, iluminando aquilo que se esconde por trás das aparências daquilo que se mostra.

Joana sonha acordada. Joana “sabia brincar como ninguém. Brincava de sonhar [...] e cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras” (LISPECTOR, 1943, p.39).

Freud aborda a pertinência dos sonhos como ponto de partida do interesse psicanalítico pela criação literária:



O sonho é portanto mais que um dos temas da estória: é a porta de entrada em sua dimensão inconsciente. A interpretação dos sonhos se confirmam como o *Schibboleth* – código secreto – ou o suprassumo da criação literária e do inconsciente em geral. [...] A dinâmica da interpretação consiste em passar dos “sonhos” como Freud o chama, para a *interpretação dos sonhos* “artificiais”, - criados pelo escritor e destinados a uma interpretação simbólica através do “disfarce” de seus pensamentos – a descoberta que tais sonhos se deixam interpretar como se eles não houvessem sido inventados, mas sonhados por pessoas reais (ASSOUN, 2009, p.70-71).

Lispector voltará a abordar os sonhos no conto *Onde estivestes de noite*, publicado em 1974, na coletânea de textos com o mesmo título.

Através de sua narrativa, Lispector convida o leitor a presenciar um ritual pagão onde a lógica, a moral ou qualquer espécie de valor não existem. Um convite ao que seria a face *sombria* de cada um dos personagens: o mundo dos sonhos, onde estes abandonam a racionalidade para adentrar os recôncavos do inconsciente, onde a *natural* e *bestial* face humano-animal se faz presente.

O ritual acontece durante a noite, momento em que a “clareza” se esvai e em uma dimensão tempo-espacial onde tudo pode acontecer. À noite, no mundo dos sonhos, é que a “verdadeira” vida acontece: “de noite vivo e de dia durmo, esquivo” (LISPECTOR, 1974, p.61).

Ao pé do monte, os sujeitos aguardam ao sinal do Ele-Ela, para começar o ritual. Há um jogo em todo o texto entre Ele-Ela e os homens. Esse ser inquietante, “*unheimlich*<sup>15</sup>” que desperta o estranho e íntimo de cada ser como se aqui houvesse a possibilidade de presenciar, como diz Schopenhauer, “*o rasgar-se do véu de Maia*” e ter a possibilidade de vislumbrar *a verdade*, como também lerá Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* a possibilidade de atingir o “êxtase do estado dionisíaco, abolindo as barreiras e os limites comuns da existência” (NIETZSCHE, 1992, p.61).

Esse ser andrógino de infinita beleza, O “Deus-Deusa”, uno, que ultrapassa a lógica e relembra àquilo que seria um possível retorno ao símbolo arquetípico do ser primitivo, a unidade do andrógino descrito no *Banquete* de Platão quando trata da origem dos homens e do amor, ou ainda, devido às várias referências dadas pela escritora, também podemos supor, tratar-se do deus romano Janus, o paradoxal deus de duas faces, deus do passado e do futuro, da morte e da renovação que tanto *necessita* Joana.

---

<sup>15</sup> Para Freud, o *unheimlich* trata-se do estranho que vive dentro de nós, aquilo que vive em nosso inconsciente e que nos é desconhecido. Esse relacionamento assustador com o que nos provoca medo e horror e que destrutura nossos antigos padrões de ser. (FREUD, 1976, *O Inquietante*, p. 338).

Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez (LISPECTOR, 1943, p.71).

Quem era ela? Sentia-se uma portadora de uma “consciência a parte”... “esse outro ser” (LISPECTOR, 1943, p.44). A cada sonho-invenção que surge, outro fica para trás... a cada vez que se reinventa, o antigo *personagem* é abandonado nas coxias da existência, no entanto, não esquecido e sim desdobrado e enredado junto a si. Carregava junto a si sua “infância mais do que quando ela decorria... sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue. E Joana podia pensar e sentir em vários caminhos diversos simultaneamente” (LISPECTOR, 1943, p.40).

Cascas (a)temporais que se acumulam... talvez poderíamos chamá-las de instrumentos ou diferentes perspectivas. *Saberes* de uma Joana que se desdobra em Joana mulher e em Joana criança, a experiência — “um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção” (LISPECTOR, 1943, p.90). O decorrido (foi) indistinto do *futuro do pretérito* (seria) e do *Dasein (sendo)*, o instante-já... “podia esperar o instante que vinha... que vinha... e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia... e outro que vinha... que vinha...” (LISPECTOR, 1943, p.41). Junto ao instante, o acaso... junto ao acaso um novo pensamento que se forma:

Joana esperou que a ideia se tornasse mais clara, que subisse das névoas aquela bola brilhante e leve que era o germe de um pensamento [...] E durante longos e profundos segundos soube que aquele trecho de vida era uma mistura do que já vivera com o que ainda viveria, tudo fundido e eterno (LISPECTOR, 1943, p.70).

Apesar de negar-se enquanto intelectual, é possível perceber que Lispector carrega seus romances de uma imensa bagagem de saberes de outros âmbitos. Seria um saber intuitivo? Joana atesta que “compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la” (LISPECTOR, 1943, p.68). Um saber que se sente? Nos parece que o saber racional, apesar de não mostrar-se tão às claras na poética da escritora, não deixa de ter uma grande relevância em sua busca pela *Coisa*. Na voz de Joana e de seu Professor-filósofo, aparecem discussões acerca do *princípio do prazer*, do *desejo* e da relação desejo-sociedade (neurose, psicose e perversão).

Como mostram as obras de Kant ou de Nietzsche, é essencial que o sujeito desenvolva e exerça o próprio desejo com coragem e criatividade, a fim de não tornar-se um mero seguidor das regras alheias:

Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo. Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. [...] A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e, sobretudo na insatisfação dos intervalos, É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação (LISPECTOR, 1943, p.45).

À necessidade de seguir os *próprios valores*, o professor ainda insiste na questão do que é bom ou mal? Chegam a conclusão de que bom é viver, afirmar a vida, e mal é não viver... não criar. Perceber um olhar perspectivista onde “as coisas não são talvez mais altas e mais baixas. De qualidade diferente” (LISPECTOR, 1943, p.48). Afirmar a vida e toda sua diversidade... afirmar sua *vontade de potência*:

A coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso... É como uma coisa que vai ser... É como... É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo... Não sei... Não sei, quase dói. É tudo... É *tudo* (LISPECTOR, 1943, p.49).

Plenitude que se busca através da escrita de si e de sua obra, “estava compreendendo as palavras, *tudo* o que elas continham. Mas apesar de *tudo* a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido” (LISPECTOR, 1943, p.48). Estava pronta para *adultecer*.

Novamente a sensação de unicidade, de solidão, um segundo estágio especular, diferente do primeiro, da criança, que se dá de maneira exógena, no espelho... agora a imagem que se forma é endógena, de si para si, o pequeno *outro*, reconhecido e estranho a si mesmo: “agora sou uma víbora sozinha [...] podia existir” (LISPECTOR, 1943, p.53).

A ideia de solidão funciona como princípio base para a afirmação do *espírito livre*:

No fundo de sua agitação e errância – pois ele é intranquilo e sem rumo em seu caminho como em um deserto – está o ponto de interrogação de uma curiosidade cada vez mais perigosa. “Não se pode desvirar todos os valores? E bom é talvez mau? E Deus apenas uma invenção e refinamento do diabo? É talvez tudo, no último fundo, falso? E se somos os enganados, não somos por isso mesmo também enganadores? não temos de ser também enganadores?” — tais pensamentos o conduzem e seduzem, cada vez mais adiante, cada vez mais além. A solidão o rodeia e enrodilha, cada vez mais ameaçadora, mais sufocante, apertando mais o coração, aquela terrível deusa e *mater saeva cupidinum*<sup>16</sup> – mas quem sabe, hoje, o que é solidão? (NIETZSCHE, 1983, p.87).

<sup>16</sup> Do latim, selvagem mãe das paixões.

A infância dava lugar à mulher... tudo mudava lentamente, “outros pensamentos nasceriam e viveriam, e ela própria estava mais viva” (LISPECTOR, 1943, p.54)... A vida era agora... consciente do *caráter trágico* da existência... a existência era finita...

Vive-se e morre-se. Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria (LISPECTOR, 1943, p.54).

Presos em seu *teatro* e em suas representações, o homem vive o simulacro de cada dia, acreditando nas aparências de Apolo, o deus da medida e da forma, que dá ao mesmo “a ilusão de uma realidade grosseira: quero dizer, essa ponderação, esse estar livre das emoções mais violentas, essa serena sabedoria do deus da forma” (NIETZSCHE, 1992a, p.30). G.H., personagem de *A paixão segundo G.H.* (1964), lembrando-se do que era até o dia anterior, percebe que “tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita” (LISPECTOR, 1964, p.26).

A individuação no homem criada a partir desse caráter Apolíneo de um *Eu Ideal*, “por meio de cujos gestos e olhares nos falam toda a alegria e a sabedoria da aparência junto com sua beleza” (NIETZSCHE, 1992a, p.30) geram a impressão de segurança e de estabilidade do *eu*. “Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente” (LISPECTOR, 1964, p.28).

Apoiados na cultura, na linguagem, na imagem e no trato com o *Outro*, construímos o *eu*. “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 1964, p.24). Aí está o grande embuste da formação do eu: o eu não passa de uma imagem do Outro. “O eu é o outro”, máxima de Baudelaire retomada por Lacan.

Por que o olhar e a opinião alheia encerra tamanha importância na vida do homem? Porque o homem se submete impassível diante desse *Outro* sempre a espreitá-lo? “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” (LISPECTOR, 1964, p.24).

Especular e imaginário, o homem busca uma forma própria, individual. Falar, expressar-se, trocar, mostrar-se funcionam como tentativas de delinear uma espécie de contorno em volta dessa substância amorfa e mutante chamada “eu”.

A existência individual não alcança sua determinação completa senão no ato de mostrar-se; ora, o olhar dos outros, em troca do apoio que nos proporciona, nos faz passar, durante nossa vida mesma, pela prova da morte, da negatividade, e é por sua mediação que temos acesso à identidade pessoal completa. (STAROBINSKI, 1992, p.42).

Joana quer ir além-da-representação... “aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis” (LISPECTOR, 1943, p.80), sua existência não se basta no *exterior*... Joana quer tudo: “Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual.” (LISPECTOR, 1943, p.57). É preciso desnudar-se de suas vestes onto-teo-lógicas para atingir a plenitude que busca... “uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. [...] Tudo, tudo, repete misteriosamente (LISPECTOR, 1943, p.57).

Lispector coloca em cena a noção de *ente*, desprovido de suas vestes metafísicas do ser *ontológico*, homem *humanizado* que a escritora coloca em xeque.

E em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa — e ser realmente uma estrela. Aonde leva a loucura, a loucura. No entanto é a verdade [...] E porque a primeira verdade está na terra e no corpo [...] me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva (LISPECTOR, 1943, p.59).

Criação e escrita mostram-se subterrâneas à razão comum... um mergulho na dimensão obscura onde reina o inconsciente. Se pensarmos os personagens – fantasias literárias – enquanto seres reais, poderemos *talvez*, perceber nessas *criaturas* clariceanas, motivações inconscientes, recalques, sintomas e conflitos ligados à própria escritora.

Mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. — Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? — Palavras muito puras, gotas de cristal [...] Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.

É Lispector ou Joana quem fala? Até que ponto ficção e realidade se separam? O que é real e o que é criação? Personagens recheadas de realidade e desejo? A ambiguidade desta *mentira-verdadeira* exprime o caráter inconsciente e pleno da criação literária. O desejo é o

inter-dito, força que move o homem... a palavra que liberta é também aquela que aprisiona. É a escrita um caminho factível em direção à *Coisa*, uma possibilidade de vislumbrá-la através de seus personagens? Desdobrar-se em escrita como caminho meio de vislumbrar as próprias profundidades? A ideia de *Coisa*, de uma *Verdade* é algo *particular* a cada ser.

Zeno, personagem de *A consciência de Zeno*, de Svevo – um dos primeiros grandes romances psicológicos do começo do século XX retrata o poder de cura (psicanalítica) da escrita:

Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira. As minhas eram invenções como as nascidas da febre, que caminham pelo quarto para que possamos vê-las de todos os ângulos, inclusive tocá-las. Tinham a solidez, as cores, a petulância das coisas vivas. À força do desejo, projetei as imagens, que existiam apenas em meu cérebro, no espaço em que as guardava, um espaço do qual sentia o ar, as luzes e até os ângulos contundentes, que não faltaram em nenhum daqueles por onde passei. (SVEVO, 2001, p.373).

Como afirma Joana, é algo que não se conta, que se sente. Assoun aponta o escritor como aquele que por vezes é o “revelador, outras o cúmplice (genial) deste *não quero muito saber... a verdade infantil*. Talvez, justamente porque ele não sabe o que diz – um conteúdo inconsciente” (ASSOUN, 2009, 91). O escritor diz literalmente – pelo meio poético – a verdade inconsciente que, por vezes, formula o saber psicanalítico.

Mais importante que a finalidade ou objetivo, o caminho é o que interessa... o movimento, a mudança, a busca... “Ela era em si, o seu próprio fim.” (LISPECTOR, 1943, p.66-67).

Joana mergulha em si e do “*fundo do abismo, clamo a vós, Senhor!*”, retoma o salmo 130 da bíblia: “DE PROFUNDIS”. Utilizando-se de um vasto fluxo de signos e metáforas Lispector submerge no mais profundo de si, através de figuras poéticas que remetem ao primeiro homem. Expressões de fantasias sinestésicas em torno da “secura da galinha”, do “gosto de *barata*”, do “gosto de *sal*” ou construções em torno do nome do sujeito - talvez a primeira *linha* que contorna o ser – como: “Elza é um nome vazio” ou, ainda, o próprio nome G.H., remetem a este sujeito despido de suas linhas metafísicas – a fim de atingir as dimensões mais áridas e reais de si, e, finalmente, atingir a plenitude *pré-histórica* da *Coisa*.

Tais termos, que apontam para um retorno à natureza e tem como alvo a *aridez* de uma existência *selvagem*, primitiva e plena como a de uma barata ou a de uma galinha ou, ainda, o gosto salgado do mar, são figuras que retornarão frequentemente aos romances da autora

como por exemplo no quartinho seco onde G.H. enfrenta a barata e, por fim, a come, num ritual onde parece finalmente *tocar* a dimensão do Real.

Um outro exemplo se encontra personificado em Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, talvez seja uma de suas personagens que mais refletem o vazio e o caráter *selvagem* de que fala Lispector: “até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem” (LISPECTOR, 1977, p.50).

Assim como Santa Teresa d’Ávila, também escritora e efígie do *Gozo Outro*, Lispector parece atentar para o esvaziamento de si, como um possível caminho para atingir a plenitude, a plenitude pesada e dolorosa de Joana, *prestes a chover*:

A vida se aproximando, densa, caudalosa e violenta, as ondas altas rasgando o céu, aproximando-se, aproximando-se... para submergi-la, para submergi-la, afogá-la asfixiando-a... Aos poucos conseguiu realmente isolar-se. Esse estado meio inconsciente, onde parecia-lhe mergulhar profundamente em ar morno, cinzento ... conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder encontrar-se sem perigo, nova e pura? (LISPECTOR, 1943 p.71).

Observar-se como estranha a si mesmo. A plenitude de um gozo fora do campo simbólico, a necessidade de liquidar-se: “sua própria fogueira, num sacrifício sereno e inconsciente de tudo o que não fosse sua própria personalidade” (LISPECTOR, 1943, p.78).

Atirar-se ao *nada*, naquilo que se dá na pré-linguagem, eis a arma de Joana: “Movimentos ainda sem adjetivos. Inconscientes como a vida primitiva que pulsa nas árvores cegas e surdas, nos pequenos insetos que nascem, voam, morrem e renascem sem testemunhas” (LISPECTOR, 1943, p.71), onde o humano ainda não conheceu o humanismo... onde ele ainda é somente existir... bicho-homem... “consegurei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana às vezes. Humano — eu. Humano — os homens individualmente separados” (LISPECTOR, 1943, p.83).

A ideia de despir-se de todos os seus traços metafísicos em prol de uma existência *selvagem*, que dialogue com o *sujeito* idealizado na *refundação* de si ou, ainda, na *inversão* ontológica proposta pela obra Heidegger, *o Ser e o Tempo* (1927), que foque exatamente no *problema* do ser no *ente*: “Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação” (LISPECTOR, 1943, p.88).

Em suas idas e vindas dentro de si mesma, Joana segue incansável no seu desejo pelo novo:

Já queria sentir-se de novo, mesmo com dor. Mas submergia cada vez mais. Amanhã, adiava, amanhã vou ver-me. [...] atravessar a escuridão. Morrer e renascer [...] resvalo entre uma verdade e outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita [...] continuo sempre me inaugurando abrindo e fechando círculos de vida (LISPECTOR, 1943, p.90).

Morre a criança Joana, faz-se a mulher!

A segunda parte do romance se inicia com um novo círculo, o *Casamento*. Neste momento, Lispector coloca em choque a existência de Joana com a existência do *Outro*... O primeiro enfrentamento se dá com Otávio, o marido – de natureza oposta à dela, racional, burocrático, o homem tem uma existência regida por valores e afecções cristalizadas – onde Lispector traz à tona os *Pensamentos Metafísicos de Spinoza*, chegando mesmo a citar o nome do filósofo que discute a relação entre entes e afecções sob uma perspectiva metafísica: O *Ente-Joana* é o que há de real, é tudo o que existe. Os mal-entendidos e o *Onto-Otávio* (*entes humanizados*) produzidos pela razão através da representação estão distantes do *ente*. As representações aparecem sob diferentes naturezas como gênero, espécie, raça, profissão etc. Uma *arrumação* do Real que auxilia o homem e sua memória a reter as *representações*.

A medida e os disfarces da representação são úteis para explicarmos o mundo que nos cerca. Spinoza afirma que o real é algo muito mais vasto do que a o conhecimento racional pode apreender. Isso porque se trata de uma dimensão essencial, anterior à razão. Neste espaço onde o homem confunde o real com a razão, Lispector, numa postura investigativa, não se deixar enganar: O ente da razão – *ontológico* - não existe que dentro da mente humana.

A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo (LISPECTOR, 1943, p.84).

Otávio é a imagem perfeita do *homem do humanismo* – burocrata, racional, organizado, polido, seguidor das regras e cerimonioso – “como se todos assistissem e aprovassem” [...] “Todos pois assistiam-no” (LISPECTOR, 1943, p.107) em seus pequenos gestos e velhos hábitos.

Para Joana, o *animal* sem afecções. Cada momento é uma nova descoberta, como se abrisse os olhos pela primeira vez. Joana, um campo de força que sente ao invés de pensar... mas pensa... com o corpo... psicossomática. “Tudo eu pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo” (LISPECTOR, 1943, p.120). Joana queria a palavra toda... a plenitude era possível através de suas invenções...



Alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se no entanto plena como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher. (LISPECTOR, 1943, p.122).

Joana e Otávio, duas existências opostas. No entanto, “a necessidade de gostar: marca do homem” (LISPECTOR, 1943, p.108). O casamento natimorto: Joana sabe que vai deixá-lo desde o momento em que se casa.

Lídia surge em meio à trama. A prima de Otávio, ainda mais passiva que este: “Lídia. O conforto da Ordem” (LISPECTOR, 1943, p.110). Um novo choque... Joana se desdobra, se debate em si, se recria... “A manhã seguinte era de novo como um primeiro dia” (LISPECTOR, 1943, p.123).

Mais do que um simples embate entre a forma e o caos, um embate de duas mulheres. “Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu” (LISPECTOR, 1943, p.125).

Lacan pensa o sujeito feminino como o sujeito *negativo*, sujeito barrado não atravessado pelo simbólico... interdito, portanto. O feminino é, finalmente, o sujeito capaz do gozo além do simbólico. O *Gozo Outro*.

De um lado Lídia: “envergonhada, humilde e rejeitada, essa vagara até voltar e Joana estava cada vez mais dura mais concentrada e cada vez mais perto de si mesma — julgava” (LISPECTOR, 1943, p.124)

Se por um lado Joana tem a clareza e a percepção de um animal, “nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas” (LISPECTOR, 1943, p.125), ou seja, Lídia apesar de seu comportamento apolíneo, também carrega inerente a si um conhecimento *sensível*. O feminino capaz de pegar a coisa nas mãos... a mãe... *a Coisa*. “Como é bela e é mulher, serenamente matéria-prima, apesar de todas as outras mulheres” (LISPECTOR, 1943, p.127).

A oposição entre razão e sensibilidade: duas forças que se batem por Otávio. A arma de Lídia é a passividade de suas *linhas bem traçadas*. A de Joana, o oposto:

“Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão...” (LISPECTOR, 1943, p.128).

Uma potência fruto do caos, “seu corpo era apenas memória fresca, onde se moldariam como pela primeira vez as sensações” (LISPECTOR, 1943, p.146) fruto do *nada*... “Joana, nome nu, santa Joana, tão virgem” (LISPECTOR, 1943, p.114)... um ser-a-cada-momento, a personagem percebe que *o abrigo no homem* é algo impossível diante da noção de ser-sozinho no mundo. Ao mesmo tempo em que aprisionava Otávio e o fazia *deixar de existir*, este também a comprimia em seu próprio existir. “eu sempre não fui nada” (LISPECTOR, 1943, p.148).

Otávio admira o *frescor* de Joana e sua capacidade de inventar: “Quando ela falava, inventava doida, doida! A plenitude enchia-o tão grande como um vazio e sua angústia era a da limpidez do largo espaço acima das águas” (LISPECTOR, 1943, p.150). Joana inventava suas histórias assim como Lispector reinventava a linguagem e a literatura brasileira.

É interessante notar que Otávio, diante dos *devaneios* de Joana, pede para que esta lhe explique de novo o que é “Lalande”. Semelhante ao termo *Lalangue*<sup>17</sup> criado por Lacan, que reflete, justamente, a ideia de subversão da linguagem.

*Lalangue* é o termo que faz a ponte da renovação da transição do mito... balbucio da criança, incompreensível... a linguagem selvagem do sentido... do corpo. Portanto, uma metalinguagem que seria em si um gozo além-da-linguagem.

*Lalangue* é a fala do inconsciente enquanto a linguagem é condicionada ao conhecimento.

Há aqui um paradoxo, onde o inconsciente se submete ao consciente. Adentrar a este paradoxo significa repensar a invenção da linguagem e como esta se costura e se (re)constrói na obra de Lispector:

— É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar (LISPECTOR, 1943, p.130).

Enquanto cria, Joana se recria, “recordando, contando a si mesa sua história, justificando-se [...] E assim fez-se mulher, envelheceu [...] ser das criaturas soltas e sozinhas no mundo (LISPECTOR, 1943, p.151).

<sup>17</sup> *Lalangue* – *La-langue* ou, em português, *A* – língua. Trata-se de um neologismo lacaniano à *falação* onomatopeica do bebê, ou seja, uma língua não arbitrária, ligada à dimensão do inconsciente, como um caminho para o Real. Uma língua da errância para dizer aquilo que a linguagem não é capaz de abarcar em si. O conceito é desenvolvido no seminário XX, *Encore* (Mais, Ainda), juntamente aos conceitos do Real e do gozo Outro.

Joana, *a víbora*, animal selvagem que veio ao mundo para *sentir*. *Dasein*, o ser-no-  
agora, o ser-no-instante-já:

Os momentos vão pingando maduros e mal tomba um ergue-se outro, de leve, o rosto pálido e pequeno. De repente também os momentos acabam. O sem-tempo escorre pelas minhas paredes, tortuoso e cego. Aos poucos acumula-se num lago escuro e quieto e eu grito: vivi! [...] O que pensar naquele instante? Ela estava tão pura e livre que poderia escolher e não sabia. Enxergava alguma coisa, mas não conseguiria dizê-la ou pensá-la sequer, tão diluída achava-se a imagem na escuridão de seu corpo. Sentia-a apenas e olhava expectante pela janela como se olhasse seu próprio rosto na noite. Seria esse o máximo que atingiria? Aproximar-se, aproximar-se, quase tocar, mas sentir atrás de si a onda sugando-a em refluxo firme e suave, sorvendo-a, deixando-lhe após a assombrada e impalpável lembrança de uma alucinação... Mesmo naquele momento, percebendo a noite e seus próprios pensamentos indistintos, ela ainda restava separada deles, sempre um pequeno bloco fechado, assistindo, assistindo. A luzinha brilhando silenciosamente, afastada, solitária, inconquistada. Jamais se entregava. (LISPECTOR, 1943, p.154-155).

Oscilando entre o passado e o presente em que se desdobrava, “estava ela a morrer ou a nascer?” (LISPECTOR, 1943, p.156). Lispector declina a criança em sobretudos: “*sobretudo se fosse uma criança [...] sobretudo se fosse aquela criança [...] sobretudo se fosse a criança*”... Joana, uma-indefinida, aquela-distante, a-única...

— É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência [...] Está gravado em mim que a solidão vem de que cada corpo tem irremediavelmente seu próprio fim, está gravado em mim que o amor cessa na morte... Minha presença sempre foi essa marca [...] meus conhecimentos mais verdadeiros atravessaram minha pele, me vieram quase traiçoeiramente... Tudo o que sei nunca aprendia e nunca poderia ensinar (LISPECTOR, 1943, p.158).

O saber de Clarice se sente na carne... saber que se sente ao mesmo tento que se cria, saber transvalorativo... “a dor de hoje será amanhã tua alegria: nada existe que não escape a transfiguração” (LISPECTOR, 1943, p.160). Não existem verdades sólidas, tudo se transforma o tempo todo. A noção de verdade em Nietzsche:

“Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são.” (NIETZSCHE, 2006, p.103).

Assim como Nietzsche, Lispector põe em cheque a ideia de *verdades* e *valores*, evidenciando a fragilidade *destes* advindos do legado filosófico-religioso; meras construções temporais que impedem a ascensão a uma vida plena e livre para criar. A *transvaloração*

dessas pretensas verdades cristalizadas é, portanto, a capacidade de conceber novos valores, que prezem a evolução e o desenvolvimento das potências do homem.

Por mais que Otávio tentasse perscrutá-la, este não era possuidor dos instrumentos para explorar a *mina* Joana. Joana era como uma pedra preciosa, inacessível, “havia um círculo intransponível e impalpável ao redor daquela criatura, isolando-a” (LISPECTOR, 1943, p.161).

Finalmente, a separação... e novamente a pergunta... o que vem agora?? A partida... um amante...

Joana nem sabia o nome dele... Não desejara sabê-lo, dissera-lhe: quero te conhecer por outras fontes, seguir para tua alma por outros caminhos; nada desejo de tua vida que passou, nem teu nome, nem teus sonhos, nem a história do teu sofrimento; o mistério explica mais que a claridade; também não indagará de mim o que quer que seja; sou Joana, tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais (LISPECTOR, 1943, p.166-167).

Nada é *para sempre*, uma nova separação, outra nova partida: “o turbilhão rodava, rodava e ela era recolocada no início do caminho [...] agora de novo um círculo de vida que se fechava” (LISPECTOR, 1943, p.155).

Lispector constata a ideia de que a vida e as coisas que nela existem, se desenrolam independentemente da linguagem e fora mesmo do homem. Heidegger atenta para tal fato trazendo ao seu texto a alegoria da floresta e do homem em frente a floresta: o homem nunca capta a floresta em toda a sua completude, mas, sim, aquilo que já carrega dentro de si, os instrumentos que o permite captar partes daquilo que ela, a floresta, por vezes, vela... por outras mostra.

Só uma fusão (impossível, pois “sobretudo havia o que não se pode dizer” (LISPECTOR, 1943, p.173)) plena com a *floresta* permitiria enfim captar o todo... “uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fios com os começos das coisas” (LISPECTOR, 1943, p.168). A vontade de atirar-se no nada, no difícil abismo do niilismo... o abismo por onde caminha a criança, onde a linguagem ainda inexiste, onde tudo acontece fresco, como se fosse pela primeira vez:

E como podia, muito mais ainda, abandonar-se ao refluxo firme e macio. E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância (LISPECTOR, 1943, p.169).

Repete ainda duas vezes no próximo parágrafo: *a morte a ligaria à infância*. Seria a morte o único meio de reviver a plenitude da infância? Seria a morte o caminho para o gozo pleno desse viver-pela-primeira-vez, *além-do-gozo*, como afirma Freud? “Seu corpo nunca precisara de ninguém, era livre. Pois se ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo” (LISPECTOR, 1943, p.170).

Lispector traz ao campo diegético dois importantes conceitos nietzschianos: um primeiro em que desenvolve a ideia de finitude do homem e, juntamente a esta, seu caráter trágico, tratado no *eterno retorno* pelo filósofo, com o intuito de esclarecer a ideia de que a vida é o *agora*, que é preciso exercer sua *vontade de potência* nesta existência e não numa outra, *post mortem...* e o segundo, não menos importante, *a morte de Deus, morte do Pai*, onde se edifica o território da lei (interdição), *do bem e do mal* (referente às dicotomias de valor), e da linguagem que Lacan trata na função simbólica do *Nome-do-pai*. “Deus está morto” exclama Zaratrusta:

“Rogo-vos meus irmãos, permaneçei fiéis à terra, e não creiais naqueles que vos falam de esperanças de outros mundos!”. Acrescentou: “No passado o pecado contra Deus era o maior pecado; mas esses pecadores morreram com ele. Agora pecar contra a terra é a coisa mais terrível” (NIETZSCHE, 2007, p. 125).

A única coisa que possui o homem seria sua existência individual para viver através de sua potência e de sua criação. É no *aqui-agora* que se cria o próprio destino. Joana é a representação fiel do *super-homem* de Nietzsche, o *gênio-criador*: “Eles dizem: ‘Assim será!’ Determinam o ‘se’ e o ‘para que fim’ da humanidade [...] Seu saber é seu criar” (NIETZSCHE, 1992, p.18-9).

Joana é potência viva... Sem Deus, é através da criação e com coragem que cria seu próprio mundo: “Ela própria crescendo sobre a terra asfíxiada, dividindo-se em milhares de partículas vivas, plenas de seu pensamento, de sua força, de sua inconsciência” (LISPECTOR, 1943, p.170).

A noção de finitude mostra-se força matriz na potência criadora:

Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade — boiavam ainda, soltos restos de tormenta. E ela não sabia mais a que ligá-los, tão cansada. Agora a certeza de imortalidade se desvanecera para sempre. Mais uma vez ou duas na vida — talvez num fim de tarde, num instante de amor, no momento de morrer — teria sublime inconsciência criadora, a intuição aguda e cega de que era realmente imortal para todo o sempre (LISPECTOR, 1943, p.171).

*Sublime Inconsciência criadora*, a capacidade da criação fora do *Logos* que se mostrará por toda a obra da autora e que atingirá seu ápice, com uma acuidade única, em *Água Viva* onde afirma: “Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it” (LISPECTOR, 1973, p.32).

Como atingir as aparentemente intransponíveis profundezas do inconsciente?

Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. “Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável” (LISPECTOR, 1943, p.172).

Despir-se de suas vestes metafísicas, “assim antes da morte, ligar-se-ia à infância pela nudez” (LISPECTOR, 1943, p.174).

Deus, Linguagem, Racionalidade, Humanismo e todo o resto que pudesse solapar ou mascarar a visão do *todo*, da *coisa* em si... Tudo posto por terra em troca das surpresas do Acaso... “fluido, docemente amorfo, instante resplandecente, instante sombrio” (LISPECTOR, 1943, p.172).

Novamente (e ironicamente?), após *matar Deus*, Lispector retoma o salmo das profundezas: *De profundis*? Alguma coisa queria falar... *De profundis*...

Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo. *De profundis*. Fechar as portas da consciência. A princípio perceber água corrompida, frases tontas, mas depois no meio da confusão o fio de água pura tremulando sobre a parede áspera. *De profundis*. Aproximar-se com cuidado, deixar escorrerem as primeiras vagas. *De profundis*...[...] *De profundis*. Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás de uma escada. Mas no momento em que penso "palco escuro" em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo vazio. A sensação murcha e é apenas mental. Até que as palavras "palco escuro" vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho. *De profundis*. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta. Fechar os olhos [...] *De profundis*. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura [...] *eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós*... (LISPECTOR, 1943, p.175-176).

Como que mergulhando mais e mais *de profundis*, Lispector declara abolida as vírgulas e transforma Deus em *vós das profundezas*... o Deus clariceano é o Deus das profundezas, Deus da Criação... Um mergulho em si... afirmar a vida (e a morte) e dizer SIM. *Afirmar a vida*, a máxima nietzscheana, do recriar-se a partir das próprias cinzas. Morrer e renascer incessantemente.

Avivada pelo ar que ainda penetrava no seu corpo, ergueu-se a chama queimando lúcida e pura... Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável. Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh o turbilhão (LISPECTOR, 1943, p.177).

Por fim, Lispector conclui seu primeiro romance em primeira pessoa, um discurso *divinatório*, que se revelará como o próprio destino romanesco da escritora e que mudará para sempre o destino da literatura brasileira:

*Menos do que humana* [...] sempre em transição [...] a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se [...] ser, enfim, enfim livre! Não, não, *nenhum Deus*, quero estar só. [...] um dia o que eu fizer será cegamente seguramente *inconscientemente*, pisando em mim, na *minha verdade*, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será *criação*, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão *palavras não pensadas* e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará *fatal e inteiro*! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei *criando instante* por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1943, p.179, *grifo nosso*).

## 2.2 O lustre, 1946.

O segundo romance de Lispector é uma obra *difícil* e, talvez, uma das menos exploradas da autora.

A narrativa que conta a trajetória de Virgínia, começando por sua tenra infância, passando por sua juventude... até, por fim, atingir a morte. Um longo *rememorar* que mostra uma *mulher à margem*, assim como a protagonista da obra anterior, Joana... e das várias outras que virão. Entretanto, as duas protagonistas mostram-se bastante diferentes. Enquanto Joana *age*, Virgínia *pensa*.

Vivendo num mundo imaginário, a mulher passa seu tempo a rememorar sua existência de maneira sofrida e arrastada ou, então, passa pensando num futuro incerto. A vida

vai passando até que, por fim, esta acaba literalmente atropelando-a, assim como Macabéa de *A hora da estrela* (1977), que também morrerá atropelada:

Esses eram momentos em que ela sofria mas amava seu sofrimento. Atravessava o dia, a necessidade de cumprir os pequenos deveres, a arrumação dos quartos, a espera, a realidade e as ruas - entre séria e ansiosa, perscrutando-se e ao espaço como se já estivesse misteriosamente ligada a Vicente através da distância. Porque mal acordava sabia que hoje era dia de vê-lo (LISPECTOR, 1946, p.121).

O narrador onisciente faz o mergulho no inconsciente de Virgínia.

A protagonista medrosa e infantil mantém-se presa ao passado no casarão, à família, à infância... até mesmo apegada ao velho *lustre*.

Se Joana caminhava sozinha pela vida com toda a habilidade possível, Virgínia não tinha habilidade alguma. Passa a infância sonhando com a cidade grande, e então na mocidade, já na cidade grande, fica sonhando em voltar para a fazenda... sempre infeliz: “ligando a própria profundidade ao infinito sem consciência sequer, sem êxtase, apenas uma coisa vivendo sem ser vista nem sentida, seca como uma verdade ignorada. Como era horrível, puro e inapelável viver” (LISPECTOR, 1946, p.286).

Esse conflito entre o campo e a cidade também permeará outras obras de Lispector como, por exemplo, em *A maçã no escuro*, *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*. Tal embate revela metaforicamente o embate entre o *homem da razão* (*metafísico, onto, civilizado*) e o *homem do sentir* (*siderante, ente, selvagem*), que veremos funcionar como gatilhos primordiais na filosofia nietzscheana, assim como na filosofia heideggeriana.

A protagonista também tem um *Outro* pra chamar de seu. Apaixonada por Vicente, Virgínia divaga entre uma inquietação e outra, levantando questões acerca do presente e do futuro.

A narrativa que começa despretensiosa acaba por se mostrar verdadeiramente perturbadora.

A falta de um enredo claro e convencional chegou mesmo a fazer com que o livro tenha sido considerado “mal escrito” por alguns críticos da época.

A obra escrita de forma fragmentada se baseia quase exclusivamente nas memórias, percepções, sensações e no fluxo da consciência de Virgínia, a protagonista.

Vagando pelas profundezas da mulher, o narrador nos guia pelas *escuridões* de Virgínia, atingindo tamanha complexidade e tamanha profundidade que, por vezes, no fundo da mina obscura, surge um diamante iluminado:



Ela mesma sentia às vezes um êxtase feito de fraqueza, cansaço, de um fundo sorriso de uma respiração difícil e superficial; era uma possibilidade profunda e cega que se resolvia afinal num suspiro e num rápido bem-estar, num sono pálido cheio de exaustão e de sonhos revolvidos em que ela parecia querer gritar libertando-se dos lençóis: minha fecundidade me sufoca (LISPECTOR, 1946, p.180).

Surgem então as *epifanias* de uma mulher que por ser tão ausente, consegue sentir e perceber a vida tão presente:

Mas enquanto durava este segundo, de olhos fechados, rosto cauteloso e móvel, ela perscrutou-o longamente, mais longamente que o próprio segundo, sentindo-o então vazio, grande como um mundo não povoado. De súbito chegou ao chão com um choque. Abriu os olhos e da escuridão via o que enxergara pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos. Um longo bem-estar vazio tomou-a (LISPECTOR, 1946, p.38).

Essa capacidade de adentrar as experiências íntimas da mulher somada à força com que fluí a linguagem de Lispector, nova para a literatura realista da época, avança e reflete, na verdade, o caráter de uma nova fase pós-modernista que começava a se erigir no cenário da literatura nacional... Uma interdisciplinaridade vigorosa com a psicologia e também com a filosofia, que já há algum tempo apontavam para uma identidade fragmentada, errante e não atômica.

Similar ao que almejamos em nosso texto, o romance clariceano parece não apontar para qualquer verdade e, sim, para um pensamento *in progress*.

Sendo assim, a obra aponta para uma evidente crise no próprio campo diegético, onde contar a história possui menos importância do que as quebras e descontinuidades de um pensamento em vias de se construir.

A realidade, nada lógica e equilibrada como se pretendia, dá lugar a um espaço caótico e siderante, onde aquilo que se narra não passa de uma grande ruína.

Solta no prado teve então um medo vagaroso e sério misturado ao acontecimento alegre, medo de galgar a linha do prazer e subitamente afundar no largo, profundo, escuro como o mar... e em cima desse mar flutuava o frio prazer, que se aguçava em agulhas de gelo e que se quebraria como um brilho que se apaga — então cerrou os lábios que a custo deixavam de sorrir, secos e lípidos. Abaixou os olhos um instante. Quando os ergueu quis olhar o prado com solenidade e tristeza para impedir o excesso de plenitude tão difícil de suportar e assim olhou-o porque estava solene e triste (LISPECTOR, 1946, p.289).

Lispector consegue englobar essa realidade dolorosa, transgredindo o modo de narrar... derrubando verdades concretas e colocando em seu lugar, verdades *eventuais*<sup>18</sup>, advindas do choque com suas personagens que, por meio de complexas reflexões, permitem criar o espaço necessário para o surgimento novas vozes e perspectivas no modo de pensar.

Enquanto durava o segundo longo, ela pensava e sua lucidez era a própria claridade crua do luar; mas não sabia o que pensava; pensava como uma linha parte de um ponto prolongando-o, pensava como um pássaro que apenas voa, simples direção pura; se olhasse o vazio sem cor ela nada enxergaria porque não existia o que enxergar, mas teria olhado e visto (LISPECTOR, 1946, p.236).

Lucidez e vazio coexistem, trazendo consigo os reflexos de um gozo novo e estranho:

E de súbito não saberia se era gelado êxtase ou de sofrimento intolerável — porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia — de súbito, numa primeira experiência de vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento. (LISPECTOR, 1946, p.309).

O gozo doloroso daquele que precisa morrer para então renascer:

A dor, mas uma dor que não era a que se evolava daqueles caminhos interrompidos e impossíveis — como as coisas caíam nelas próprias, tomavam-se verdadeiras, finalmente verdadeiras, oh Deus, Deus, socorrei-me. Era essa a sensação: oh Deus, socorrei-me (LISPECTOR, 1946, p.117)

A dor e a angústia de uma vida não vivida fora de si, uma vida que pede socorro:

Quebrou-se cansada de si mesma distraidamente enjoada de sua vida quente, de tantos gestos úmidos e lentos, de sua benevolência, do prazer e do aconchego no sofrimento — severidade e secura era o que agora desejaria vagamente, horrorizada com tantos sentimentos, mas nada conseguia, mole e atenta. O pensamento de fazer café sacudiu-a de novo com mais vigor, Deus meu, isso seria renascer (LISPECTOR, 1946, p.191).

Quando por fim, renascida e livre de suas antigas inquietações, decide acreditar num futuro pleno de esperança, Virgínia morre atropelada repentinamente... o Acaso lhe traz o gozo da morte: “enxergar dentro de si e, o medo expulso, pudesse enfim dizer à morte, vivi”. (LISPECTOR, 1946, p.272).

---

<sup>18</sup> A noção de verdades eventuais surge a partir da leitura que Badieu faz acerca dos saberes e da verdade. As verdades se dão em dado momento, com um sujeito particular, numa situação particular... portanto, um evento, de caráter único.

### 2.3 A cidade sitiada, 1949.

O terceiro romance de Lispector, dividido em 12 capítulos é o retrato de uma simplicidade incomum nas narrativas da escritora.

O texto desprovido de qualquer fluxo de consciência – traço marcante na escrita de Lispector - é narrado em 3ª pessoa e construídos em parágrafos curtos e descritivos. A voz narrativa se atém ao olhar, que é o meio de vida e de comunicação da protagonista Lucrecia. Toda uma existência sitiada por um misterioso e desconhecido fato (um trauma?) que a faz seguir com a vida, *observando*.

Se Virgínia era puro pensamento, Lucrecia será o oposto - uma caricatura de ser humano, com uma aparente falta de profundidade.

A existência da protagonista “ia tomando a forma que o seu olhar revelava”. A dimensão interior é algo que a mulher não possuía, ou, ao menos, não queria possuir:

Nesse momento propício em que as pessoas viviam, cada vez que se visse — novas extensões emergiriam, e mais um sentido se criaria: era esta a pouco usável vida íntima de Lucrecia Neves [...] a história do que se tivesse visto (LISPECTOR, 1946, p.18).

A superficialidade de Lucrecia se bastava em *ver* as coisas e o mundo.

Trazendo novamente à cena uma mulher solitária e sufocada pela vida, *A Cidade Sitiada* narra a história de uma jovem entediada, que busca num marido, a saída para *o estado de sítio* em que vive.

Quando enfim se casa com Mateus e realiza seu sonho de *cidade grande*, uma forte nostalgia faz com que ela deseje e volte ao pequeno e distante subúrbio de São Geraldo.

O marido vem a falecer. Lucrecia espera pelo Acaso ou por outro homem. A mãe é quem surge... Uma carta convidando-lhe para mudar-se para a fazenda. Uma nova chance de reconstruir-se se apresenta.

Lucrecia parece desprovida da razão comum. Vai vagando como um bicho pela vida, como Macabéa, somente *vendo* a vida passar. Vê os bichos, as pessoas, o pasto, o sol, as ruazinhas da cidade: “a vida que se leva por dentro não é a vida terrena, dizia, o sacrifício da carne é realizar-se como carne, dizia” (LISPECTOR, 1949, p.16).

Na verdade, Lispector novamente está brincando com a linguagem. Enquanto Lucrecia assume o papel de coisa, que está ali ou acolá, que é assim ou assado.... As coisas parecem se

humanizar e sentir: os cavalos, os objetos e mesmo a *Cidade*, que acaba funcionando como um personagem antagônico à mulher.

A construção narrativa parece funcionar como uma crítica ferrenha ao “marionete humano”, submetido muitas vezes ao papel de mero objeto.

Outro fato curioso, é perceber as ligações entre diferentes personagens e peripécias narrativas de Lispector. Lucrecia aparenta a mesma nulidade de Macabéia, que foi atropelada como Virgínia, que vive isolada como Joana, que se constrói em cima de um homem e depois o abandona como Lóri, que pende para um misticismo como o de Ângela, que parece um desdobramento de Clarice, que se confunde com G.H.... podendo seguir indefinidamente.

Retornando a *doce e frágil* Lucrecia. Talvez, essa vida da personagem, que a princípio parece sem profundidade alguma, não seja assim tão desprezível. Lispector nos dá a dica: “o vazio é o pleno” (LISPECTOR, 1949, p183).

A ideia de Vazio, como já supracitado, permeará toda a obra a obra clariceana. O vazio como plenitude vai ao encontro do projeto filosófico moderno, assim como dos postulados voltados ao misticismo, presentes de forma mais concreta no terceiro bloco de obras de nosso estudo.

Não ter um interior complexo e profundo, talvez possa parecer o mesmo que atingir a utopia filosófica de um homem despido da metafísica, no entanto, Lucrecia parece apontar mais para uma ideia de *homo sacer*<sup>19</sup>, do que para o *super homem nitzscheano*, visto o fato de não haver uma consciência criadora, não haver uma consciência de si mesma, não haver algo do que se despir, e finalmente, não haver ação alguma da parte... Lucrecia, na obra, parece valer menos que uma flor ou um cavalo.

#### 2.4 A maçã no escuro, 1961.

O quarto e último romance deste primeiro bloco conta a trajetória de Martim... “uma nova espécie de Adão” (SÁ, 1993, p.249) renascido da própria costela-experiência. A obra dividida em três segmentos principais: *Como se faz um homem*, *Nascimento do herói*, *A maçã*

---

<sup>19</sup> *Homo sacer* é uma figura obscura da lei romana utilizada nos textos de Agamben para designar um sujeito que é desprovido de quaisquer direitos, um *nada* cuja existência é tomada como "santa", em um sentido negativo. Poderia ser executado por qualquer um, no entanto isso não poderia se passar em rituais religiosos.

*no escuro*. Foi considerado pela própria escritora como um de seus melhores e mais bem construídos trabalhos.

Trata-se de um romance denso e que parece funcionar como prelúdio para o sacrificante e incontornável mergulho de G.H., no doloroso abismo da dessubjetivação.

O enredo da obra gira predominantemente em torno da trajetória de Martim. Um homem que se descontrói a partir de um suposto crime que, na verdade, nunca aconteceu. A ideia de crime no romance mostra-se metafórica, distante do que poderia apontar para uma narrativa policial. O crime que se dá na obra, simboliza o embate entre o homem-Martim e as regras e leis-sociais (ética) que antes o sufocavam.

O crime que aqui se dá não sugere um ato de covardia, pelo contrário, é um ato de coragem, e que permitirá ao personagem recomeçar do zero a (re)construção de si e de sua *nova* história. Uma ascese que vai contra as *linhas e luzes* impostas no *humano e iluminado*<sup>20</sup> sistema moderno.

A estrutura diegética se dá ao redor das diferentes relações com o *Outro* e com o *outro* na construção de si. O grande Outro aparece na forma de diferentes relações: Martim e Vitória, fria e racional, uma mulher embebida em recalques; Martim e Ermelinda, sonhadora e introvertida, perfil à beira da psicose; Martim e a cozinheira mulata e risonha, uma relação sem falas, selvagem e sexual e, finalmente, a importância de Martim, o *Outro* inquietante na construção e transformação destas três, trazendo à tona os conflitos e o estranho em si, escondido em cada uma delas, o pequeno *outro*, *Unheimlich*.

Martim traz o leitor para a escuridão de sua caverna *pós-crime* e pouco a pouco vai clareando o caminho que leva à construção de um homem. Uma construção frágil, assim como a escrita de Lispector, que, na corda bamba da linguagem, enfrenta os silêncios e as escuridões do ser.

Como esse Adão recriará sua “língua” já criada? Como Lispector recria a linguagem em sua narrativa? Um retorno ao *coração selvagem* a fim de descortinar a linguagem e despir-se da metafísica como propõe Heidegger, por coincidência ou não, também se chama Martim.

É no contato com o bucólico e *selvagem* cenário da fazenda, que Martim encontra os primeiros tijolos de sua reconstrução.

Uma recriação complexa, que reconduzirá o *escuro* personagem ao *homem das luzes*... Através de um terreno onde o imaginário e o simbólico serão perpassados pelo Real: o crime, gatilho que divide a vida do personagem, antes ligado aos códigos vigentes que tanto o

---

<sup>20</sup> Relativo ao homem *lógico e humanista* do Iluminismo.

incomodavam e que, posteriormente, recomeça a perceber e reconfigurar suas afecções, sua linguagem, sua relação com o Outro, seus sentimentos e sua própria existência, a partir do zero.

Uma busca-construção, que se desenrola com dificuldade como se a cada dois passos dados, fosse preciso recuar um. Seja através da solidão, seja através do Outro, uma construção absoluta, sólida e permanente é um objetivo fadado ao fracasso, visto a precariedade dos traços metafísicos que delineiam a condição de *ser*.

*Ser* se dá no agora, e não na perenidade... se dá na instabilidade, no terreno do inseguro e do indefinido, onde valores e verdades são incertas e transitórias dependendo da perspectiva. *Ser* é provisório, é arriscado... é duvidoso.

O crime de Martim é o crime que compensa. Seu crime é *ser*, fora dos padrões e dos códigos estabelecidos, desmanchar a cadeia maniqueísta e mecânica a qual se submete o homem... e iniciar um mergulho em si em busca da reelaboração de si enquanto sujeito.

Em paralelo à *desobediência* e à transformação de Martim, é Lispector quem transforma a linguagem, extrapolando seus limites e sua práxis. Um crime que esta assume ao mesmo tempo em que afirma a finitude e a precariedade do *Eu* e da *Linguagem*.

A ruptura com antigos paradigmas se mostra necessária na medida em que a noção da impossibilidade de qualquer *Verdade* diante do tempo e do indomesticável *Acaso*.

Na primeira parte supracitada - *Como se faz um homem* - a escritora nos remete à alegoria do *Mito da caverna*, de Platão... Antes de se fazer a luz, figuras como a *escuridão*, *imobilidade* e o *silêncio* permeiam todo este primeiro movimento da obra:

Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo. Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio: trevas foram sendo entendidas (LISPECTOR, 1961, p.14).

Rememorar-se... moldar-se... acordar como quem retorna de um longo sonho:

Pelos pés ele entrou em contato com esse modo de ceder e poder ser moldado que é por onde se entra no pior da noite: na sua permissão. Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra. O homem nada poderia fazer senão esperar que a primeira penumbra lhe revelasse um caminho (LISPECTOR, 1961, p.17).

Martim é um espaço vazio, que recomeça do zero sua re-forma. O silêncio e a possibilidade de um primeiro um rugido, a possibilidade de um primeiro pensamento. Possuir

somente a si mesmo como ponto de partida, vasto... ainda “um ser que não pensa e não se mexe e no entanto está todo ali” (LISPECTOR, 1961, p.19)

Ainda sem a escravidão do desejo e, portanto, longe da escravidão de um *futuro*, o homem tem seu primeiro pensamento... “*hoje é domingo [...] domingo era o primeiro dia de um homem. A mulher ainda não havia sido criada. Domingo era o descampado de um homem*” (LISPECTOR, 1961, p.24). Como o Adão bíblico, Martim simplesmente existia... um animal selvagem e virginal. Percebe a pedra, o pássaro, o sol... o êxtase de quem afirma e sente a vida em sua plenitude:

— É, sim! alto e sem sentido, e parecia cada vez mais glorioso como se fosse cair morto. Olhou em torno de si para o círculo perfeito [...] A suavidade incomodou o homem com um prazer de cócega, “é, sim!”, e ele livre, libertado pelas suas próprias mãos — pois de súbito pareceu-lhe que fora isso o que lhe sucedera [...] Então repetiu com inesperada certeza: “é, sim!” (LISPECTOR, 1961, p.26-27).

Sem perceber com muita certeza o que afirmava, o homem solene e vazio, sentia a vida lhe acontecendo, fora da “linguagem dos outros” (LISPECTOR, 1961, p.28). Nas profundidades do abismo em que havia se atirado, Martim *era*.

Então a desagradável sensação... “ele se lembrou no corpo de como é homem pensando” (LISPECTOR, 1961, p.30.) Na tentativa de ainda escapar ao vício da Razão, o homem tenta através da natureza, retomar a estupidez animal que ainda a pouco o habitava.

“Precisava defender o que, com enorme coragem, conquistara há duas semanas. Com enorme coragem, aquele homem deixara enfim de ser inteligente” (LISPECTOR, 1961, p.30).

Como defesa contra a lógica, inventa para si que apenas imitara a inteligência... a velha e desgastada mimese:

E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade — com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e, portanto incomparável, e, portanto inimitável e, portanto desconcertante (LISPECTOR, 1961p. 31).

O homem pensa *como deve* pensar... *Como foi ensinado* a pensar, onto-teo-lógicamente, distante de qualquer resquício daquilo que um dia foi o homem-original:

A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras. Mas restava a desobediência. Então — através do grande pulo de um crime — há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender (LISPECTOR, 1961, p.31).

Seu crime era de certa maneira, negacear a linguagem e a ideia de compreensão... “não seria capturado pela linguagem antiga” (Idem, p.32)... ou, como diria Lispector, doze anos depois, em *Água viva* (1973): “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1973, p.8).

Seu crime era também ser a si mesmo... longe da “boa educação cívica e um longo treinamento de vida o haviam adestrado” [...] “espetáculo deprimente e repugnante que não suportamos sem nos sentirmos traídos e ofendidos” (LISPECTOR, 1961, p.32).

Através do seu “ato”, não há mais a necessidade de imitar, não há mais a necessidade de seguir ou *colaborar*. Era possível, enfim, existir, “porque um homem um dia tinha que ter a grande cólera. Ele a tivera. E pela primeira vez, com candura, admirara-se a si mesmo como um menino que se descobre nu ao espelho” (LISPECTOR, 1961, p.34).

Este retorno ao espelho, semelhante ao espelho *lacaniano*, era como um retorno ao início de si, de quem se observa como da primeira vez, anterior àquele *personagem* que “os outros concretizavam com impassível insistência” (LISPECTOR, 1961, p.35).

Martim, um menino-homem, de inocente violência e livremente banido do mundo. Vivendo num palco improvisado entre a maturidade e a puerícia, como fazia a personagem Joana de *Perto do coração selvagem*... “os que tinham a infância no peito, como se somente na memória estivesse o nosso futuro” (LISPECTOR, 1961, p.40)

O *homem de negócios* que antes havia vencido na máquina monetária social, esse “homem abstrato” (Imaginário), que sub-existia “entre uma náusea e outra” (LISPECTOR, 1961, p.43), tinha agora, todo o tempo do mundo diante de si e, diante de seu novo primitivismo, lutava em vão contra o inevitável *próximo pensamento*... “ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. Também ele puro, harmonioso, e também ele sem sentido” (LISPECTOR, 1961, p.45).

Do alto da montanha, como o homem diante do abismo da pintura de Caspar-David (*Caminhante sobre o mar de névoa - 1818*), imagem ícone acerca do sublime, sentia a “extraordinária paz do inferno”, “parecia ter atingido aquela coisa que uma pessoa não sabe pedir” (LISPECTOR, 1961, p.48). Como um animal atento “agora ele era real e silencioso”. Como um animal ele aceitava e afirmava a vida... “não havia como não aceitar o que acontecia pois para tudo o que pode acontecer um homem nascera” (LISPECTOR, 1961, p.54).

Martim estava finalmente pronto para enfrentar o *Outro*... a mulher. Sua inocência de recém (re)nascido era poderosa arma diante do instinto maternal feminino. Mesmo Vitória,



dura, racional e sólida em sua construção, não conseguia manter-se impassível diante do bicho-homem, Martim:

Aquele homem não era ele mesmo [...] ali estava ele, totalmente à tona e totalmente exposto [...] havia um grande erro nele. Tão grande como se a raça humana tivesse errado. “Como é que ele ousou!”, repetiu-se obscuramente sem entender o que pensava, “como é que ele ousou!”, espantou-se, de repente ofendida no que a vida tinha de mais inteligível (LISPECTOR, 1961, p.61).

Medo e espanto atingem a existência dura e estagnada de Vitória, assim como a da prima Ermelinda, lunática que vivia num mundo próprio e psicótico, fora do *mundo real*. A esperança diante do imprevisível, “a mesma deliciosa desgraça”, uniam essas duas existências tão distantemente próximas, entremeadas pelos risos da cozinheira mulata.

Vitória envelhecida, do alto de sua torre, gritava “com a chave gelada junto ao coração” (LISPECTOR, 1961, p.69): “Quero silêncio, quero ordem, quero firmeza” (LISPECTOR, 1961, p.73), enquanto Ermelinda em seu canto esperava... pensando e sonhando coisas que não faziam sentido.

Enquanto as duas se inquietavam, Martim ganhava tempo. Dentro de seu silêncio, progredia em seu trabalho de (re)construção. “Aquilo que o homem aprendera e não esquecera de todo, ainda o incomodava; era difícil esquecer. As coisas simbólicas sempre o haviam incomodado muito” (LISPECTOR, 1961, p.75).

Impossível ao homem viver sem linhas e sem horizontes... o simbólico sempre retorna como uma hera. Nietzsche trata dessa necessidade simbólica, inerente ao homem da linguagem.

Por outro lado, também parece impossível fugir da natureza...

O homem se refugiava calado e bruto como se somente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que ele era coubesse: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não o ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável (LISPECTOR, 1961, p.77).

Um caminho de ida volta, pulsões de vida e morte... de ordem e desordem... “Àquele muito sem Deus... Quanto mais estúpido, mais em face das coisas ele estava” (LISPECTOR, 1961, p.78).

Ao fim de sete dias, Martim tinha “um passado”. A ideia de tempo entra em cena, tirando o homem pela primeira vez do presente, do *instante-já*.

Assim como o novo Martim, Ermelinda, ela também, era de uma interessante construção... De linhas frágeis, disponível ao acaso, era feita do avesso. Se expressava de maneira enviesada, através de uma liberdade estranha e solitária... Vivia delicadamente “e o nada era a morte espalhada com tal sutileza que até parecia viva” (LISPECTOR, 1961, p.81). Martim trouxera, enfim, o Amor. “era a gravidade pela qual ela esperara a vida inteira” (LISPECTOR, 1961, p.82). Junto com amor a sensação de estar viva e a sensação de tragédia:

E tão abandonada, e tão solitária, como se tudo o que no futuro se fosse seguir nada tivesse a ver com o solitário minuto de glória que há muito já se perdera para sempre entre as marteladas. Essas marteladas que a moça, agora emergida e espantada, ouviu mais fortes e mais próximas, fatais, fatais, fatais. Sua estranha liberdade: ela escolhera ir de encontro ao fatal. Era a gravidade pela qual esperara a vida toda. De novo um senso de tragédia a envolveu. E, estranhamente, dentro desta ela era apenas anônima (LISPECTOR, 1961, p.83).

Ao mesmo tempo em que Martim adentrava abruptamente na vida de Ermelinda, na “escura raiva no peito” de Vitória, Martim também começava a causar seus efeitos. O sítio, um reflexo de si própria, abandonado e seco, transformava-se e florescia novamente sob as mãos do homem.

Martim incomodamente “crescia” e, aos poucos, voltava a sentir a soberba e a impaciência. Quando se pegava voltando a ser homem, “de novo ele se punha em estado de *pouco saber*” (LISPECTOR, 1961, p.87) longe da “cidade onde o ar estava cheio dos sacrifícios de pessoas que, sendo infelizes, se aproximavam de um ideal” (LISPECTOR, 1961, p.88). No sítio, aprendia com as pedras, as plantas e as vacas “o horror e alegria impessoal, que as coisas se cumprem” (LISPECTOR, 1961, p.90)... um instante de júbilo. Sentia seu silêncio transformar-se... aos poucos ia alcançando o reino dos animais “maiores”.

Martim começava a desejar a linguagem... desejar aquilo que não se dizia... junto com a linguagem, desejava *a mulher*, personificada na carne da mulata:

Antigamente ele costumava saber de tudo. E agora — ele não sabia de nada... antigamente ele era sem dor [...] agora, tirada das coisas a camada de palavras, agora que perdera a linguagem, estava enfim em pé na calma profundidade do mistério... permaneceu de pé no escuro. Já era quase noite. É que ele acabara de aprender isso com aquela mulher: a ficar de pé tendo um corpo. Mas se sua língua uma vez engordara demais na boca para exprimir — agora atrás de toda claridade havia a escuridão [...] Um homem tinha uma vez que desistir. E só então poderia viver como ele agora vivia, na latência das coisas [...] Fizera-se um desgastamento de seus conhecimentos anteriores, e, quanto a palavras, ele meramente as conhecia como pessoa que tivesse uma vez adoecido delas. E se tivesse curado. “Afinal seu crime tinha apenas o tamanho de um fato” [...] Ele o reconheceu logo: era uma espécie de solidão. Como se seu corpo por si mesmo não bastasse. Era o desejo, sim, ele bem se lembrou (LISPECTOR, 1961, p.101-102).

Martim “apoiara-se exausto naquela coisa vaga que é a promessa que é feita a uma criança quando nasce” (LISPECTOR, 1961, p.107). Martim queria, novamente, dar um nome à *Coisa*. Sentir, simplesmente, já não era suficiente para o homem. Ser homem era desejar, era nomear, era falsamente possuir a coisa pelo seu título:

Com o coração batendo Martim então se lembrou inesperadamente de como um homem costuma ser: era como ele estava sendo agora! Numa sensação agonizante, ele se sentiu uma pessoa [...] ele quis dar um nome, mas não existia... “De algum modo foi bom que não existisse: não encontrar um nome aumentou imperceptivelmente a inquietação de que ele agora gozava” (LISPECTOR, 1961, p.108).

Vitória, aos poucos, se transformava especularmente à imagem de sua terra nas mãos de Martim e, cada vez mais, se escravizava em sua imaginária sensação de poder sobre o homem. Por trás da passividade do homem, era Vitória que se percebia pobre, miserável e ferida. Finalmente, a *chefe* da fazenda também estava envolvida por Martim. Ele “se tornara de repente o sentido das terras e da mulher, ele próprio era o aguilhão daquilo que ele via” (LISPECTOR, 1961, p.109).

Era preciso dar um nome ao próprio olhar e ao próprio destino. “então, num impulso da mesma natureza do impulso de querer dar nome, procurou se lembrar que gesto usava para exprimir aquele instante de vento e de alusão ao desconhecido” (LISPECTOR, 1961, p.110).

Em seu artigo *O nome do Pai*, Lacan articula a imposição da cultura e da lógica sobre a natureza. O sujeito adentra à função simbólica e, conseqüentemente à razão e à cultura pela transmissão através do *Pai*, através da palavra.

Tendo-se formado e possuidor de um passado, agora Martim precisava de mais: “nesse instante foi como se todo um futuro ali mesmo se estivesse esboçando, e ele só fosse conhecer os detalhes à medida que os criasse. Martim passara a pertencer a seus próprios passos. Ele era dele mesmo” (LISPECTOR, 1961, p.112).

Mas ser de si mesmo também não basta. O homem quer *o Outro*:

Não sabia o que fazer de si como se tivesse uma notícia e não houvesse a quem dá-la. Estava muito contente de ser uma pessoa, este era um dos grandes prazeres da vida. No entanto, inconsolável, parecia-lhe que jamais seria indenizado. E pela primeira vez desde que fugira tinha necessidade de se comunicar (LISPECTOR, 1961, p.117).

A necessidade do Outro, física, linguística e metafisicamente. Uma relação delicada entre duas verdades distintas e interdependentes... Por vezes, “as pessoas tinham medo da verdade dos outros” (LISPECTOR, 1961, p.118).

Anteriormente, bastava a Martim estar em pé, olhando. Era isso que fazia um homem. “Ali, existir já era uma ênfase... Martim olhava como se olhar fosse ser um homem” (LISPECTOR, 1961, p.121).

Começou a desejar ser amado... e ainda, desejar o desejo do outro. Como numa espécie de espiral que sempre volta a um *ponto zero*, “cada vez que se repetia, algo se acrescentava” (LISPECTOR, 1961, p.123). Martim perguntava a si mesmo: “que é que um homem faz?” (LISPECTOR, 1961, p.123).

Justificava-se explicava-se a si mesmo. “Chegara o tempo de explicação [...] dessa vez com a linguagem dos outros [...] ali ele deveria se lembrar do que um homem quer.” (LISPECTOR, 1961, p.123).

Martim novamente resvalava nos obstáculos de uma construção integralmente própria. “Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos” (LISPECTOR, 1961, p.124), no entanto... com a velha linguagem dos homens.

Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra “crime” — e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga. E ainda era muito cedo para ele se dar um nome, e para dar um nome ao que queria. Um passo a mais, e saberia. Mas era cedo ainda (LISPECTOR, 1961, p.125).

Era preciso recuar, “seria preciso violentar-se cada vez que o hábito voltasse... o crescimento é cheio de truques e de autoludíbrico e fraude” (LISPECTOR, 1961, p.132).

Era preciso (re)criar a própria verdade... “por que importava se a verdade já existia ou se era criada, pois criada mesmo é que valia como ato de homem” (LISPECTOR, 1961, p.123). Como um Deus, faria do mundo a imagem de si. Criar seria sua salvação:

Como um Moisés e seu bezerro dourado, “alcançara na montanha a própria grandeza” (...), “tinha necessidade de dar...” sua ambição era grande e desamparada, ele queria segurar a mão de uma criança. (LISPECTOR, 1961, p.130-131).

Apesar de “criar” um mundo próprio, um mundo “dos sonhos”, este jamais se livrará do uso do campo simbólico.

Ele estava fazendo um sonho — que era o único modo como a verdade podia vir a ele e como ele podia vivê-la. Se reconhecemos no seu mover-se lento o nosso próprio formar-se — assim como se reconhece um lugar onde pelo menos uma vez (LISPECTOR, 1961, p.132).

O próprio Martim toma consciência da incapacidade de vislumbrar o Real sem o auxílio do Imaginário e do Simbólico... Ele se pergunta: “será necessário traduzi-lo em palavras que nos comprometem?” (LISPECTOR, 1961, p.132).

Nietzsche inicia sua obra *Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral*, afirmando que a entrada no campo do simbólico, foi, talvez, o grande erro do homem:

Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem números de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram a linguagem e o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto [...] aquela altivez associada ao conhecer e sentir, nuvem de cegueira pousada sobre os olhos e sentidos dos homes, engana-os pois sobre o valor da existência, ao trazer em si a mais lisonjeira das estimativas de valor sobre o próprio conhecer (NIETZSCHE, 1983, p.45).

*Trocar a natureza pela lógica. Reconhecer a relação simbólica das palavras como substituto aquilo que era ausência (Real) pela presença daquilo que se faz representar (Simbólico):*

Reconstruir a seu modo pela primeira pedra, até que chegasse ao instante em que houvera o grande desvio — qual fora o seu impalpável erro como homem? Até que chegasse de novo ao instante em que o grande equívoco uma vez se dera provocando a vastidão inútil do mundo (LISPECTOR, 1961, p.132).

Porém, nem tudo parece ser ilusão... Quando caminha entre o campo imaginário e o simbólico, consciente do chão em que pisa... e munida da fantasia, enfim, parece ser possível vislumbrar o real e dançar a música do mundo, com passos próprios... a refeitura de um *Eu ideal*... “quando o mundo estivesse feito dentro dele, ele então saberia agir” (LISPECTOR, 1961, p.133).

O tempo entra em cena... por vezes *curto*... por vezes todo o *tempo do mundo*. Recriava o mundo à sua imagem (Deus) e, “no seu trabalho de construção da realidade, havia em desfavor de Martim a novidade das coisas não serem mais óbvias; ele esbarrava a cada momento” (LISPECTOR, 1961, p.133).

Mas seria realmente o momento um desfavor? O Acaso um empecilho ou, na verdade, o instrumento primordial para um constante recriar-se? “Poucas pessoas teriam tido a

oportunidade de reconstruir em seus próprios termos de sua existência [...] tudo lhe fora dado, sim. Mas desmontado e aos pedaços” (LISPECTOR, 1961, p.135). Desmontado e aos pedaços, como é o campo simbólico, ao contrário da totalidade da dimensão Real. Heráclito entra na arena e proclama:

Não vejo nada além do vir-a-ser. Não vos deixais enganar! É vossa curta vista, e não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme em alguma parte do mar do vir-a-ser e do parecer. “Usais nomes das coisas como se estas tivessem uma duração rígida: mas nem mesmo o rio em que entrais pela segunda vez é o mesmo da primeira vez” (HERÁCLITO apud NIETZSCHE, 1983, p.35).

Vir-a-ser... a matéria prima da (re)criação da vida. “A vida se fazendo era difícil como arte se fazendo” (LISPECTOR, 1961, p.137).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, assim como Lispector, compara a vida a uma obra de arte. Se Platão desconsiderara anteriormente a arte, por esta estar “distante” da verdade, Nietzsche não só refuta tal conceito, como também afirma que a arte é *necessária e mais importante* do que a própria verdade:

Há somente um mundo, e este é falso, cruel, contraditório, enganoso, sem sentido... Um tal mundo é o mundo verdadeiro. Precisamos da mentira para triunfar sobre essa realidade, essa *verdade*, isto é, para viver [...] o homem tem de ser mentiroso já por natureza, precisa mais do que qualquer outra coisa, ser *artista* [...] A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida [...] vir-a-ser e mudar, vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, de criar: e no criar está incluído o destruir [...] a arte tem mais valor do que a verdade... a arte como tarefa própria da vida, a arte como sua atividade metafísica (NIETZSCHE, 1983, p.28).

Em sua criação, aberto em relação ao Acaso e ao Outro, surge uma ética, e ainda, o afeto: “ele começava a amar o que via... [...] Apenas porque uma pessoa que nascia, amava.” (LISPECTOR, 1961, p.138). Ética e afeto... valores, portanto amarras em relação a liberdade criadora. “Era preciso lutar contra o afeto, contra o prazer. Ele era um homem que precisava de palavras” (LISPECTOR, 1961, p.139).

Martim queria o impossível, a verdade absoluta, “lhe ocorria que tinha que ter violentamente tudo, e a “revelação” também” (LISPECTOR, 1961, p.140)... Porém o interdito havia a muito, sido trocado pela Lei, pelo simbólico.

Apesar de ter ocorrido ao personagem “ter destruído o mundo para jamais recebe-lo inteiro de novo” (LISPECTOR, 1961, p.140), na verdade, o mundo nunca esteve inteiro, sempre foi um mundo destruído pelas palavras... Martim destruíra, finalmente, algo que já estava destruído, para novamente reconstruir uma *futura ruína*.

Todavia, essa nova *construção-ruína*, solitária e de autoria própria, era a chave para compreender que *a Coisa* só pode ser observada através de frestas... através das frestas deixadas pelos destroços de si mesmo:

Compreender seria de algum modo irremediável. “Compreender podia se tornar um pacto com a solidão” [...] Como se impedir de compreender, se uma pessoa sabe tão bem quando uma coisa está ali! E a coisa estava ali, ele sabia, a coisa estava ali [...] é inútil fugir, pois somos parte dele [...] Quem sabe já não é? [...] acho até que já é (LISPECTOR, 1961, p.141).

Uma solidão dolorosa, à qual Lispector retornará em sua obra subsequente, quando atenta que o romance é para ser lido por aqueles de “alma pronta”, aqueles que já conhecem a verdade: a de que não há verdade alguma:

As verdades são ilusões, das quais se esqueceu o que são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 1983, p.48).

As mulheres, por outro lado, evitavam “*ofender-se com a verdade*”. Ermelinda, diferentemente de Vitória, conhecia a (in)-*verdade*, e conseguia, a seu modo, coexistir com uma certa falta de *linhas* concretas em sua construção... “por algum mistério no seu processo de realização, ela sempre evitara ser totalmente compreendida” (LISPECTOR, 1961, p.143).

Ermelinda, fugidia da linguagem, sente Martim como uma pessoa inteira, impossível de ser separada em partes... Vitória o sente como uma folha em branco, a possibilidade de se reinventar uma vida nova, visto que este não a conhecia.

Vitória desafia: “Convencional?... também eu sou uma pessoa tão livre que procuro uma ordem onde aplicar minha liberdade” (LISPECTOR, 1961, p.272)

Quando vai em direção ao Outro, Ermelinda vai inteira, sem palavras, uma página em branco, como intocada pelo simbólico... Mulher real... mulher imaginária... ideal. Dessa forma, “ela se oferece a Martim em silêncio, sem dizer nada, apenas em pé, esperando...” Era assim que se exprimia... “se falhara ou não, era uma questão de pensar de um modo ou de outro” (LISPECTOR, 1961, p.146)

Ermelinda tinha o nada nas mãos, a efêmera visão da *Coisa*... Vivia numa espécie de *vazio* que lhe permitia *compreender o todo*. “Não existia essa coisa de não ter nada a perder.” O que existia era alguém que arrisca tudo; pois embaixo do nada e do nada e do nada, estamos nós que, por algum motivo, não podemos perder (LISPECTOR, 1961, p.147).

Existia nesse estado de aporia quase animal... nesse estado de meditativo de quem simplesmente segue as ordens do devir. “Tinha medo de se purificar tanto que não precisasse de mais nada” (LISPECTOR, 1961, p.148) um progresso e aperfeiçoamento até o completo vazio:

A esse instante raro — em que “ainda não aconteceu”, “ainda vai acontecer”, “quase já aconteceu” — ela chamou, num esforço de compreensão, de “o instante antes do homem aparecer”. Dando um título, estava tentando aplacar o mundo (LISPECTOR, 1961, p.147).

Ao dar um nome, buscara o Nome... interdito, no entanto, as palavras só a afastariam ainda mais da Coisa. “Quisera a situação maior, então que aguentasse. O que lhe deu uma impressão de castigo. E de avanço irrecuperável” (LISPECTOR, 1961, p.151). Ambos estavam condenados à cópia, à palavra e, principalmente, ao Outro enquanto território do moldar-se:

Mas é certo que na desordem de um primeiro encontro houve um momento em que os dois, enfim esquecidos do que penosamente queriam copiar para a realidade, houve um momento não preparado por ambos, dom da natureza, em que ambos precisavam saber por que o outro era o outro, e se esqueceram de dizer “por favor”; um momento em que, sem um injuriar o outro, cada um tomou para si o que lhe era devido sem que um roubasse nada do outro, e isso era mais do que eles teriam ousado imaginar: isso era amor, com o seu egoísmo e sem este também não haveria dádiva. Um deu ao outro a avidez em ser amado, e se havia certa tristeza em submeter-se à lei do mundo, esta obediência também era a dignidade deles. Era o egoísmo que se dava inteiro (LISPECTOR, 1961, p.65).

Lispector exprime o desejo de plenitude que se dá no corpo a nas palavras do Outro... Mais do que desejar qualquer coisa, Lacan reafirma: “o homem é o desejo do desejo do outro!”

Nega-se a figura do desejo, articulando-se a todos os termos em que o sujeito se constitui como um efeito do significante. O desejo nasce e desenvolve seus "destinos" por meio da linguagem fatigada, através de símbolos e leis de metáfora e metonímia - a Fantasia.

Toma-se a subjetividade através da linguagem... A psicanálise, essencialmente, mostra o que chamamos de decisão do homem em relação aos componentes da cadeia significante. A partir daí, podemos começar a definir o que o homem é na sua essência, ou seja, seu desejo.

Entre aquele que deseja e aquilo que é desejado: um abismo. Entre estes a linguagem, ponte pênsil e insegura. Cada palavra, um passo... "dependente" de significado, o "sempre já" atravessado por um quadro impessoal de símbolos e significados compostos, que estão lá,



antes mesmo que fosse mesmo um sujeito falante, que não domina a travessia, que é o efeito e não a causa, e, portanto, necessariamente dependente do outro.

Quando discorre sobre a questão, Nietzsche deslegitima novamente qualquer valor de verdade nas palavras e conceitos:

Pensemos ainda, em particular, na formação dos conceitos. Toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única, à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais, portanto, a casos claramente desiguais. Todo conceito nasce por igualação do não igual [...] O que é a verdade por tanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias (NIETZSCHE, 1983, p.48).

O sujeito manifesta-se neste intervalo entre a articulação linguística, pura e o discurso simples. Entretanto, também haverá o desejo da sua própria "excentricidade em relação à satisfação." A "presença primitiva do desejo do Outro como obscuro e opaco" que sujeitos a "aflição", não pode encontrar o seu "nível de alojamento" que na fantasia. Em última análise, diria Nietzsche, "amam-se os nossos desejos, e não o objeto desses desejos."

Da fusão imperfeita de um com o outro, "num momento perfeito o mundo se tornara perfeito" (LISPECTOR, 1961, p.156).

A partir de então, entrara no campo do simbólico, no campo do desejo. "Sem modéstia, como um homem que está nu, sabia que era um iniciado" (LISPECTOR, 1961, p.157)

Mas era iniciado em que? No Outro, na linguagem, no querer? "Se comovia com a "alegria dolorosa" daquilo tudo que existe... "queria a palavra"... mas a palavra, a palavra, ele ainda não a tinha" (LISPECTOR, 1961, p.159).

Queria reconstruir o mundo não só para si, mas para os Outros. Queria compreender com uma nova lucidez... "um novo modo de amar" (LISPECTOR, 1961, p.160)... descortinar o real com um *novo* modo de ser, ainda assim, lógico.

A ideia que parecia excelente mostra-se, outra vez, como uma fracassada desilusão: "para escrever era preciso começar por se abster da força e apresentar-se à tarefa como quem nada quer [...] nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo" (LISPECTOR, 1961, p.162-163).

Seja da antiga maneira, seja da forma presente, o Real continuaria interdito:

Ele mediu a distância que o separava da palavra. E a distância que de repente o separou de si mesmo. Entre o homem e a sua própria nudez haveria algum passo possível de ser dado? Mas se fosse possível — havia ainda a estranha resistência que ele opunha. Pois nele acabara de se acordar esse susto interior de que uma *pessoa é feita* (LISPECTOR, 1961, p.164, *grifo nosso*).

Diante da impossibilidade de sucesso em sua empreitada, “o que quer que conseguisse escrever seria apenas por não conseguir escrever “a outra coisa”. “Mesmo dentro do poder, o que dissesse seria apenas por impossibilidade de transmitir uma outra coisa. “A Proibição era muito mais funda” (LISPECTOR, 1961p.165). O nome do Pai, a lei do interdito... “a obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos” (NIETZSCHE, 1983, p.49).

Querer a verdade e não poder... sentir somente e não exprimir... “tentar aludir o que em silêncio sabemos” e aceitar aquilo que é dado:

“Quem sabe se o máximo dessa transposição está exatamente e apenas no querer...” (E assim ele estava salvando o valor de sua intenção, dessa intenção que não soubera se transformar em ação.) Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu. E se assim for, oh Deus — a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo (LISPECTOR, 1961, p.167).

A verdade proibida e a “verdade da proibição”. Ainda, a ideia de *amor-fati*. Aceitar a tragédia da impossibilidade diante da pergunta: “como não amar a Proibição?”

A noção da “própria impossibilidade” aparece como a própria proibição do desejo... o furo intocável... “tocar a grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte?” (LISPECTOR, 1961, p.166). A arte literária almeja tocar esse território delicado da falta, fora da subjeção dos rígidos e regulares conceitos que regem o *socius*<sup>21</sup> e a linguagem.

Em sua *clareira* epifânica, o silêncio de Martim mostrava-se mais real do que a linguagem. “não tinha as palavras, tinha o silêncio [...] se não tivesse medo de ser mudo [...] sua passagem pelo grande vazio... a dor e a honra de não poder [...] tinha passado pelo mistério do querer... ele quisera” (LISPECTOR, 1961, p.166).

O Real ou a impossibilidade de apreender o mesmo se transmutavam em dor. A criação do mundo era dolorida... “ocorreu-lhe então que fugira do mundo por uma dor que não pudera tolerar” (LISPECTOR, 1961, p.173). Uma dor sobreposta a outra dor, uma fuga interminável de si mesmo:

---

<sup>21</sup> Relativos aos que pertence a certa comunidade.

“Imagine uma pessoa que tenha precisado de um ato de violência, um ato que fizesse com que o rejeitassem porque ele não tinha simplesmente coragem de se rejeitar a si mesmo [...] quando a gente se revela, os outros começam a nos desconhecer” (LISPECTOR, 1961, p.178).

Linguagem, desejo, afeto, organização... A volta do *velho* homem – não o mesmo, todavia portador dos mesmos *velhos alicerces metafísicos* - voltava aos poucos...

Uma constante mutação, onde o sujeito não é mais a finalidade, mas o meio, uma ponte na perigosa travessia da vida: “Não se sabe de onde se vem e não se sabe pra onde se vai, mas que nós experimentamos, nós experimentamos! E é isto que temos” (LISPECTOR, 1961, p.185).

Na terceira e última parte do romance, que dá nome à obra, *A Maçã no escuro*, Martim é finalmente retomado por um *mal-estar* variegado a um certo niilismo:

E a verdade é que o homem não queria mais nada. Nem mesmo sabia o que é que quisera tanto. Como o amor morrera em Ermelinda, assim a falta de desejo dava silêncio ao coração do homem. Procurou a sua própria fome: mas era o silêncio quem lhe respondia. Ele estava experimentando o que era pior que tudo: não querer mais. O primeiro momento foi muito ruim, mal calculou ele que não querer era tantas vezes a forma mais desesperada de querer. (LISPECTOR, 1961, p.191).

Assim como Ermelinda se negara, Vitória – que antes lhe servira de firme contorno – recusava-se similarmente a lhe *dar* uma forma. Então, o homem percebe que “não é com o pensamento que se ama! Não é com o pensamento que construímos os outros...” (LISPECTOR, 1961, p.196).

A busca pela Coisa continua... “esse ávido querer é a nossa força”... a beleza está nesse sujo querer, querer, querer... O Furo do desejo que não cessa em pedir mais.

Inacessível, o *obsuro objeto do desejo*, inacessível a Coisa, inacessível o Eu:

Quem era ele? Martim caíra tão em si próprio que não se reconheceu. Como se até agora tivesse apenas brincado. Quem era ele? Teve a certeza intuitiva de que não somos nada do que pensamos e somos o que ele estava sendo agora, um dia depois que nascemos nós nos inventamos — mas nós somos o que ele era agora. Martim caíra na verdade como uma pessoa cai na loucura (LISPECTOR, 1961, p.208).

A *verdade* – por vezes, caprichosa - parece somente ser acessível na dimensão do incerto, distante da lógica e da razão.

Em meio à errância de Martim, surge “a salvação (...). O absurdo envolveu o homem, lógico, magnífico, horrível, perfeito – o escuro o envolveu” (LISPECTOR, 1961, p.211).

Construir-se, destruir-se, reconstruir-se... “pura obediência à um círculo fatal perfeito [...] no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final” (LISPECTOR, 1961, p.212).

Martim tinha tentado inventar um novo modo de vida, um novo modo de compreensão... no entanto... tudo não passara, mais uma vez, de uma invenção.

Fosse como fosse, só lhe restava aceitar a tragédia de nunca *ser*: “o homem viu que se morria [...] com alegria e aceitando... Sim” Por fatalidade de amor, aceitando; por estranha adequação, aceitando... (LISPECTOR, 1961, p.213). Dizia novamente *SIM* à sua existência... como pregava o *Zaratustra* nietzscheano:

Esse homem diria “sim àquela harmonia feita de beleza e horror e perfeição e beleza e perfeição e horror; a perfeição que nos usa [...] até que ponto um homem tinha o direito de ser divino e dizer sim [...] pois atingido o nó incompreensível do sonho, aceitava-se este grande absurdo: que o mistério é a salvação (LISPECTOR, 1961, p.213).

Conseguira por fim vislumbrar o Real... Acima do bem e do mal... O êxtase de um Dionísio. O Deus que destrói e faz renascer:

Um homem no escuro era um criador [...] crescer dói [...] tornar-se dói [...] Só que sentiu aquela solidão inesperada. A solidão de uma pessoa que em vez de ser criada cria. Ali em pé no escuro, sucumbindo. A solidão do homem completo. A solidão da grande possibilidade de escolha. A solidão de ter que fabricar os seus próprios instrumentos. A solidão de já ter escolhido. E ter escolhido logo o irreparável: Deus (LISPECTOR, 1961, p.214).

Percebe então, paradoxalmente, a fatalidade da necessidade... a necessidade do signo:

Eu me sacrifiquei! eu quis o símbolo porque o símbolo é a verdadeira realidade e nossa vida é que é simbólica ao símbolo, assim como macaqueamos a nossa própria natureza e procuramos nos copiar! agora entendo a imitação: é um sacrifício! eu me sacrifiquei! disse ele para Deus (LISPECTOR, 1961, p.215).

Nietzsche reitera a afirmação trágica, de que o mundo não passa de aparências, e ainda, afirma a imprescindibilidade de admitir a *inverdade* como condição (trágica) de vida:

O que é agora, para mim, a "aparência"? Na verdade não o contrário de alguma essência- o que sei dizer de qualquer essência a não ser os predicados de sua aparência! Na verdade, não uma máscara-morta que se poderia pôr sobre um X qualquer e também se poderia retirar! A aparência, para mim, é o próprio eficiente e vivente, que vai tão longe em sua zombaria de si mesmo, a ponto de me fazer sentir que aqui há aparência e fogo-fátuo e dança de espíritos, e nada mais- que entre todos os sonhadores também eu, "o conhecedor", danço minha dança, que o conhecedor é um meio para estirar a dança terrestre no sentido do comprimento, e nessa medida faz parte da ordenação festiva da existência, e que a sublime consequência e coerência de todo conhecimento é e será, talvez, o meio supremo de manter de pé a generosidade do sonho e a inteligibilidade de todos esses sonhadores entre si e, e justamente com isso, a duração do sonho. (NIETZSCHE, 1983, p.194)

O filósofo aponta como única saída a criação, a arte. Porém Heidegger, sucessor principal de sua filosofia *vai além*. Para ele, Todas as coisas já estão dadas. Heidegger demonstra, como anteriormente dito, através da alegoria do homem diante da floresta, que o *todo* está ali, diante do sujeito, e é a sua capacidade de despir-se de seus instrumentos metafísico, dando lugar aos seus instrumentos de percepção, que imprimirão à floresta certa *densidade* ou certa *designação*: “as coisas se davam: seria tão simples apenas recebê-las. Bastava receber, só isso! Tão simples” (LISPECTOR, 1961, p.215).

Heidegger ainda diz ser necessário que o homem se dispa de seus traços metafísicos - traços de um humanismo obsoleto – que só afastam o homem do *homem* e, enfim, sentir como um homem. “Antes de ser admitido na primeira lei, um homem teria que perder humildemente o próprio nome. Essa era a condição.” (LISPECTOR, 1961, p.216)

Admitir o Presente... Admitir que tudo estava pousado sobre a terra, acessível em acordo com a fragilidade que impõe o Acaso, “tão pouco definitivas como a tenda de um circo” (LISPECTOR, 1961, p.231).

Somente nu esvaziado no meio da floresta, é que o homem poderia vislumbrar o todo. “Ali na clareira, de repente e num movimento inesperado de libertação” (LISPECTOR, 1961, p.232).

Lispector retoma a alegoria da *clareira* de Heidegger, onde o *aberto*; o real, por fim, se desvela. Guimarães Rosa cria uma alegoria quase análoga à do filósofo, no entanto, utilizando-se do sertão: “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece debaixo da gente...” (ROSA, 1995, p. 330-331). O sertão e a floresta como imagem do *todo, da verdade absoluta... o Real*.

Como ser livre? Como, enfim, ser-tão? “O único meio de ser livre, como um homem sem vocação tinha direito, fora cometer um crime” (LISPECTOR, 1961, p.264). O crime em questão seria sacrificar-se e assumir a própria *vontade de potência*; impor a própria verdade (individual), em detrimento à verdade do rebanho (coletiva).

O crime em questão exige um sacrifício enorme, uma autoimolação que reduziria o velho homem a cinzas:

“Tendo as mãos nobremente queimadas em combate (*mera coincidência ou premonição, anos depois a autora sofreria um incêndio grave em seu apartamento, o que eu lhe acabaria por queimar uma das mãos*) [...] o primeiro passo de sua grande reconstrução geral se realizara: se aos poucos ele se tinha feito, agora se inaugurava. Ele acabara de reformar o homem. O mundo é largo mas eu também” (LISPECTOR, 1961, p.282, *grifo nosso*).

A figura de Martim demonstra que a noção de *verdade* não se encaixa no todo, mas no *evento*, um *ato* particular que perpassa o sujeito em determinada situação, abstraindo-se da dimensão simbólica: “Quando um homem se respeitava, ele então tinha enfim se criado à sua própria imagem [...] entender é um modo de olhar [...] já não pedia mais o nome das coisas”. Bastava-lhe reconhece-las no escuro. (LISPECTOR, 1961, p.284)

No entanto, seja no âmbito coletivo, seja no âmbito individual, a existência e a configuração do sujeito mostram-se impossível fora do campo do simbólico. Sendo assim, o retorno aos *disfarces* aparece como imperativo. Martin se questiona: “mentira o tempo todo? [...] o destino de um homem era inventado?” (LISPECTOR, 1961, p.287).

E então, como inventar uma verdade que estabelecesse um diálogo com a verdade dos outros? Impossível. A relação não existe; “ele percebeu: que todo mundo sabe a verdade”. E que o jogo era assim mesmo: agir como se não soubesse (LISPECTOR, 1961, p.291).

O desejo da falsa aparência do símbolo apesar da impossibilidade de um acordo, de um símbolo-verdade comum a todos: “eu queria o símbolo porque o símbolo é a verdadeira realidade! Eu tinha o direito de ser heroico! pois foi o herói, em mim, que fez de mim um homem” (LISPECTOR, 1961, p.293).

Martim assume o desejo pelo falso e toma a consciência da sua pequenez humana: “fazia questão cerrada de reduzir tudo o que lhe acontecera a alguma coisa compreensível pelos milhões... e não deveriam jamais ter a certeza estremecida” (LISPECTOR, 1961, p.295)

A necessidade da certeza, mesmo que falsa, é o que sustenta o sujeito na sua ideia *imaginária* de *ser*. Clarice questiona: “mas então como é que um homem se torna outro homem?” (LISPECTOR, 1961, p.296). A própria escritora dá a resposta: “Em última análise, eles se levam adiante. E para levar adiante, eles se protegiam sendo pequenos e vazios” (LISPECTOR, 1961, p.297).

Entretanto, é possível notar que para Lispector assim como para suas personagens como Joana, Martim, G.H. ou Ângela, entre outros, essa *verdadezinha* frágil e impostora do símbolo, mostra-se insuficiente e ineficiente.

“É impossível, Diabo!” A verdade foi feita para existir! E não para sabermos. A nós, cabe apenas inventá-la. A verdade... (LISPECTOR, 1961, p.298). Tal noção de verdade, espelha-se perfeitamente com a noção oferecida por Badiou de uma *verdade ilógica*, que se dá no *não-ser*, ou ainda, no *ser-do-outro*.

Junto a fogueira, ele atingira uma impersonalidade dentro de si: ele fora tão profundamente ele mesmo que se tornara o “ele mesmo” de qualquer pessoa [...] aquilo que não alcanço em mim... já são os outros? Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois! (LISPECTOR, 1961, p.298).

Vemos aqui uma conjuntura, onde literatura, filosofia e psicanálise parecem se encontrar: na afirmação da necessidade do Outro na constituição do *ser*. “Entrou de novo no mundo dos outros, de onde saíra para reconstruir...” “nós que precisamos ser algumas coisa que os outros vejam” (LISPECTOR, 1961, p.302).

Martim já estava nauseado de ser “humano”: engolira mais do que pudera digerir... *Ser* era uma condição ínfima ao lado do *não-ser* “essa é a vasta noite de um homem” (LISPECTOR, 1961, p.307).

Por mais liberdade que Martim tivesse, ele só poderia criar o que já existia dentro das intransponíveis fronteiras da linguagem: “A grande prisão... criei o que já existe... a imaterial adição de si mesmo” (LISPECTOR, 1961, p.311).

Criar, na verdade, não passava de saber imitar, “sabia que toda a questão está em saber profundamente como imitar, pois quando a imitação é original ela é a nossa experiência. Martim passou a entender por que as pessoas imitavam” (LISPECTOR, 1961, p.311).

Diante da eterna condição mimética, não resta a Martim nada mais que a imitação, dançar a dança imposta, porém agora, consciente daquilo que fazia... “a ressurreição, como fora prometida, se fizera” (LISPECTOR, 1961, p.315).

Aceitar os limites impostos e dizer sim aquilo que a existência oferece: “não era muito. Mas afinal de contas é tudo, não é? Diga que é. Diga. Faça esse gesto, aquele que custa mais, o mais fácil, e diga: sim. Então, com esforço sobre-humano, ele disse sim” (LISPECTOR, 1961, p.315).

Descortina-se então o gozo e a esperança advinda do sofrimento... Da afirmação da vida e seu esvaziamento... “sua extrema penúria levou-o a uma vertigem de êxtase [...] esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia” (LISPECTOR, 1961, p.321).

É significativo perceber como todos esses personagens do primeiro bloco – ISR - de quatro obras eleitos por nós: Joana, Virgínia, Lucrecia e, finalmente, Martim, apontam para a caricatura do chamado *homem* e sua desconstrução. Um *homem* que vive numa dimensão *Imaginária* de um *Eu Ideal*, sustentado pela dimensão *Simbólica* e, finalmente, assaltada pelas aparições surpresas da dimensão do *Real*.

Tal desconstrução se dará completamente, com G.H., a personagem de *A paixão segundo G.H. - 1964*, onde a mulher “Ideal” sofrerá um *ataque* do *Real*, fato que acaba

desencadeando um esfacelamento completo do ego até o “não-eu”, o que permitirá à personagem se reconstruir e se desdobrar, por fim, em um sujeito fragmentado capaz de pensar-se como uma reunião de *eventos*, frutos dos choques com o Outro.



### 3 A CRISE – CACOS – REAL – DEMASIADO HUMANO

“Nunca se deve deixar prosseguir uma crise para escapar a uma guerra, mesmo porque dela não se foge, mas apenas se adia para desvantagem própria”  
(*Maquiavel*).

Aludimos anteriormente com Martim à necessidade do *Outro* e, da relação com esse *Outro*, através da linguagem, no construir da identidade do homem. G.H. do mesmo modo reconhece tal afirmação quando diz que “dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (LISPECTOR, 1964, p.13).

É interessante perceber que ao mesmo tempo em que afirma tal necessidade, Clarice Lispector mostra indícios sintomáticos da sua própria necessidade do *Outro*, seu leitor imaginário. Através da palavra se dá a sedução. A personagem encontra seu *Outro*. Lispector e seus leitores se encontram.

Na nota introdutória de *A paixão segundo G.H.*, a autora atenta para uma “aproximação lenta e dolorosa” que se dá. Seria talvez o *Outro* que se aproxima? Vimos anteriormente que é a partir *Dele* que o sujeito se constrói. Perceberemos que é igualmente a partir dele que posteriormente se dará a demolição deste mesmo sujeito:

Devemos dirigir nosso olhar aos indivíduos exemplares para imaginar, em troca, seu olhar dirigido a nos: sob o controle desses seres aos quais nos submetemos como a preceptores ou a pais, estamos destinados à nossa *própria verdade*, ao ato de reasserção que constitui nossa identidade pessoal, na pura presença para si (STAROBINSKI, 1992, p.25).

Haverá por fim, isso a que denominam de *própria verdade*?

Não seria como afirma Montaigne: essa *verdade*, reuqintadíssimo *enredo* de ilusões, construído a partir da relação com o *Outro* e a partir dos *predicados-verdades* gerados através da linguagem? Nietzsche reflete no aforismo 54, de *Além do bem e do mal*, acerca destas ditas *verdades*:

Uma certa feita acreditava-se na "alma" como na gramática e no sujeito gramatical: afirmava-se "eu" é a condição, "penso" é o predicado e o condicionado, o pensar é uma atividade para a qual é preciso imaginar um sujeito como causa. Depois se tentou, com tenacidade e astúcia admiráveis, sair desta rede — acreditou-se então que o oposto era verdadeiro, "penso" condição, "eu" condicionado; sendo o "eu", portanto nada mais que uma síntese *produzida* pelo pensar por si mesmo, Kant afinal desejava provar que partindo do sujeito, o sujeito não podia ser demonstrado, o objeto tampouco; a possibilidade de uma "existência aparente" do sujeito individual, portanto da alma (NIETZSCHE, 1992, p. 65).

Chega-se então ao seguinte ponto: tudo não passa de ludíbrios e ilusões. “A permanência mental do “eu” ao mesmo tempo em que prefigura sua destinação alienante, é também prenhe das correspondências que unem o “eu” à estátua em que o homem se projeta e as fantasias que o dominam” (LACAN, 1998, p.98).

Toda ideia de sujeito baseia-se na incapacidade. Incapacidade da metafísica, da lógica e do racionalismo formal em explicitar integralmente este *eu* e o mundo em seu entorno. Assim ficam expostas a efemeridade das máscaras com que os homens se escondem do mundo exterior e a incapacidade da linguagem em representar uma suposta “verdade”.

Todos esses *delineamentos* metafísicos anteriormente aqui tratados se dão através da comunicação, do espelhamento, da observação e do contato com o Outro. Tal contato acontece a partir do intelecto e da linguagem. A necessidade do homem de saber propriamente sobre si mesmo e sobre o mundo, faz com que ele se deixe enganar pela aparente *verdade* da linguagem:

As palavras estão em nosso caminho! – Onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta. Como era diferente, na verdade! – eles haviam tocado num problema e, supondo tê-lo resolvido, haviam criado um obstáculo para a solução. – Agora, a cada conhecimento tropeçamos em palavras eternizadas, duras como pedras, e é mais fácil quebrarmos uma perna do que uma palavra (NIETZSCHE, 2004, p.43).

Alguns autores que tratam do discurso, como Saussure, Bakhtin e Wittgenstein, entre outros, “têm por hipótese direcionadora que a linguagem é a essência da sociedade, sendo inimaginável pensar em um sujeito social sem a linguagem, pois ele é um elo entre o homem e a sociedade” (NOLASCO; GUERRA, 2006, p.7). Através da troca com o outro, o ego ganha sustentabilidade e crédito.

O homem faz uso da linguagem como meio de intercâmbio com o mundo e com seus interlocutores. A ideia arbitrária e convencionalizada da relação *ideal* entre significante e significado dependerá sempre de uma aceitação do todo social, o que seria impossível.

Sendo a ligação entre significado e significante arbitrária, a linguagem é então uma construção racional. “A linguagem, portanto, é produto da razão e só pode existir onde há racionalidade” (ARANHA; MARTINS, 1986, p.11).

Todas e quaisquer ideias se dão através da linguagem: “A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 1981, p.24).

O homem percorre sua existência dando nome aos estados de espírito, às suas ações, sensações, e qualidades e, de certo modo, vai os *individualizando* cada coisa de acordo com seu *filtro do sensível* e sua vontade de dominar o outro:

Essa atividade dos grupos e dos indivíduos entre os quais ela se reparte, dos imperativos, das sanções, dos ritos, das festas e das crenças mediante os quais ela é sustentada ou regulada: enfim naquela região onde reinam as leis e as formas de uma linguagem, mas onde, entretanto, elas permanecem à margem de si mesmas, permitindo ao homem fazer passar aí o jogo de suas representações (FOUCAULT, 1999, p.493).

Até que ponto podemos pensar a linguagem como uma *verdade*? Até que ponto a linguagem ao invés de explicar o *eu*, não acaba por afastá-lo ainda mais desse *eu* ?

*O assim chamado “Eu”*. – A linguagem e os preconceitos em que se baseia a linguagem nos criam diversos obstáculos no exame de processos e impulsos interiores: por exemplo, no fato de realmente só haver palavras para graus *superlativos* desses processos e impulsos-; mas estamos acostumados a não mais observar com precisão ali onde nos faltam as palavras, pois é custoso ali pensar com precisão [...] aquilo que parecemos ser conforme os estados para quais temos consciência e palavras – e, portanto elogio e censura – *nenhum de nós o é*, por essas manifestações grosseiras, as únicas que nos são conhecidas, nós nos *conhecemos mal*, nós tiramos conclusão de um material em que, via de regra, as exceções predominam, nós nos equivocamos na leitura aparentemente clara de nosso ser. Mas nossa *opinião sobre nós mesmos*, que encontramos por essas trilhas erradas, o assim chamado “eu”, colabora desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino (NIETZSCHE, 2004, p.87-88).

A ação de pensar a linguagem como uma verdade, implica uma série de problemas, visto as infinitas possibilidades geradas pelas múltiplas e variáveis culturalidades do homem, assim como pela “verdade” particular de cada indivíduo:

A prosa poética em Clarice, com suas analogias, alusões, sugestões, metáforas e metonímias, são, portanto, o recurso máximo de quem quer superar as mediações impostas pela língua na captura da verdade do mundo, sabendo, porém, que o real só adquire sentido para o homem na linguagem, e sempre de forma oblíqua e deslocada (ROSENBAUM, 2002, p.32).

A capacidade única de Lispector de manipular a linguagem reestrutura significados e significantes conforme se reestrutura o caminho pela qual vai percorrendo suas personagens.

A estrutura significativa da linguagem remete sempre a outra coisa; os objetos aí se encontram designados; o sentido é visado; o sujeito é tomado como referência por um certo número de signos, mesmo se não está presente em si mesmo. A linguagem parece sempre povoada pelo outro, pelo ausente, pelo distante, pelo longínquo; ela é atormentada pela ausência. Não é ela o lugar de aparecimento de algo diferente de si

e, nessa função, sua própria existência não parece se dissipar? Ora, se queremos descrever o nível enunciativo, é preciso levar em consideração justamente essa existência; interrogar a linguagem, não na direção a que ela remete, mas na dimensão que a produz; negligenciar o poder que ela tem de designar, de nomear, de mostrar, de fazer aparecer, de ser o lugar do sentido ou da verdade e, em compensação, de se deter no momento - logo solidificado, logo envolvido no jogo do significante e do significado – que determina sua existência singular e limitada. Trata-se de suspender, no exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado (o que já é comum agora), mas também o do significante, para fazer surgir o fato de que em ambos existe linguagem, de acordo com domínios de objetos e sujeitos possíveis, de acordo com outras formulações e reutilizações eventuais (FOUCAULT, 2008, p.131).

Neste segundo bloco, além do essencial jogo que desvirtuará a linguagem, Lispector nos apresenta um novo *jogo* com o *Outro*. O *Outro*, agora “estranho”, funciona como agente destrutivo e transformador de suas antigas estruturas. Mostra-se imprescindível, questionarmos de que forma o *eu* age sobre *Outro* e de que forma o *Outro* age efetivamente sobre o *eu*?

O *controle* de um *si*, baseado em fantasias, cai por terra assim que o *Acaso* entra em cena. Desconcertante e espantoso: “Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê” (LISPECTOR, 1964, p.8). É interessante notar que o acaso representado na obra clariceana, não é simplesmente o acaso pelo acaso, mas sim um encontro do acontecimento com uma espécie de razão que busca a desestabilização, portanto, um encontro desejado e premeditado, um evento casual não tão casual.

Existe um lugar da razão, ela não é posta de lado completamente. É possível notar a confluência entre o acaso e essa razão inconsciente (essa pulsão), despojada da *prudência* e da segurança da razão cotidiana.

### 3.1 A paixão segundo G.H., 1964.

O romance *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector é, em nossa opinião, a coluna vertebral de sua obra, embora a própria escritora afirme tratar-se de um livro qualquer. Logo na nota introdutória a Lispector avisa:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto

daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria (LISPECTOR, 1964, p. 5).

A voz narrativa se contradiz – ao mesmo tempo em que anuncia “um livro qualquer”, logo demanda que este seja lido “apenas por pessoas de alma já formada”. Qual seria a razão de Lispector fazer tal pedido. O que há no romance, que seja capaz de perturbar as “almas ainda não formadas”? Ainda indagamos: o que significa “formação”? O que significa “alma”? E ainda, que aproximação tão difícil é essa que se dá? Aproximação do Outro? Um encontro com si mesma?

Dentro da esfera literário, poderíamos aproximar o romance de Lispector à corrente do *Bildungsroman*<sup>22</sup>? Será *A paixão segundo G.H.* um romance sobre a formação do sujeito, assim como *o Ateneu* de Raul Pompéia, *Wilhelm Meister* de Goethe, o *Jovem Törless* de Musil ou *Doktor Faustus* de Mann?

Seria finalmente um romance de de-formação, onde a personagem opera a própria demolição para então se re-construir? Ou ainda, construir, demolir e reconstruir na obra clariceana não tem diferenças entre si?

A *queda* dos valores na obra de Lispector muda por vezes os sentidos das coisas para seu oposto e, assim, o que parece ser uma coisa pode significar seu contrário. Como se dão esses *movimentos* de significado e significante na formação da identidade, dentro desta obra de Lispector que é então a primeira narrada na primeira pessoa do singular?

Quem é esse *eu* que vaga entre a “alegria imunda” e o “escuro alegre” (LISPECTOR, 1964, p.121)? Os oximoros clariceanos guiam o leitor a uma nova percepção da realidade. Um estranhamento inicial: o convite para adentrar um novo mundo, como se adentrássemos o espelho de Alice.

G.H. reflete: “dois minutos depois que nasci já não sabia mais quem eu era.” (LISPECTOR, 1964, p.24). Quem sou “eu”? O que sou “eu”? Existe um “eu”? Como se dá a essa “montagem humana” (LISPECTOR, 1964, p.8)? São apenas algumas das questões existencial-filosóficas que atravessam os séculos e a mente dos pensadores da filosofia e da psicanálise que se arriscaram a tentar respondê-las.

---

<sup>22</sup> O *Bildungsroman* é o que se poderia chamar: romance de “formação” do homem, “seria o meio pelo qual se expõe o eterno movimento de ida e volta da reflexão à ação, da ação à reflexão, que tornaria o homem consciente de si, como finito que se reconhece como absoluto, e consciente da vida como atividade. A formação seria o meio da realização da reflexão e da ação. Não se afirma a ação e se nega a reflexão, mas também não se nega a ação e se afirma a reflexão”. (NETO, 2005, p.180)

Neste momento, optamos por focar *A paixão segundo GH* como romance da (des)construção, (de)formação, (a)morfização, (des)-agregação, demolição e queda de uma certa ordem – em outros termos, uma crise da estrutura de valores. Eis um dos trechos nos quais a narradora alude à ideia de uma complexa estrutura que desaba. Estrutura essa que corresponde à própria fragilidade da civilização:

(...) o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil. O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar. Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera (...) sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada. No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. 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 tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram. O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre - na era primeira da vida (LISPECTOR, 1964, p. 64-65).

Um romance, conseqüentemente, “crítico”, que colhe sua matéria-prima diretamente de um contexto de “crise” e falência de uma estrutura. É interessante perceber que ao contrário de alguns pensadores como Montaigne, que em sua conquista pelo “eu”, escolhe isolar-se dos laços sociais e “repelir as influencias estranhas que se imiscuem em nós” (STAROBINSKI, 1993, p.71), Clarice, através de G.H., esse “retirar das máscaras”, essa assepsia de tudo que é exterior, se dá no encontro com o Outro, desse espanto que se dá, criando uma ruptura do tecido plano e linear do cotidiano “racional”, dando lugar a outra espécie de razão, que permite prever sem ser racional.

Pouco a pouco, a personagem se “despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva” (LISPECTOR, 1964, p.55).

No campo da filosofia, em diálogo com Nietzsche, sugerimos que a especificidade da narrativa consiste em operar “genealogicamente” nos primórdios da cultura, de forma que os valores ali atuantes não são tomados como “valores em si”, mas como artefatos humanos sobre os quais a narradora-personagem exerce uma minuciosa desconstrução. O mundo dos

valores – e dentro dele o mundo do “conhecimento” - a partir daí, é visto como instrumento que possibilita a vida e que organiza o caos da experiência. Nietzsche indaga:

Nossa necessidade de conhecer não é justamente essa necessidade do conhecido, a vontade de, em meio a tudo o que é estranho, inabitual, duvidoso, descobrir algo que não mais nos inquiete? Não seria o instinto de medo que nos faz conhecer? E o júbilo dos que conhecem não seria precisamente o júbilo do sentimento de segurança reconquistado? (NIETZSCHE, 2001, p. 250).

No romance, tal entendimento é expresso incessantemente. Sob o ponto de vista aqui adotado, é justamente ela a força-motriz que impulsiona a narrativa e lança a personagem em direção a reflexões cada vez mais profundas e desafiadoras:

É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver (LISPECTOR, 1964, p. 8).

Assim como o protagonista da obra anterior, G.H. reflete acerca da desintegração da estrutura que dava sustentação à sua experiência e, então, a narradora pondera:

Minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? 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 (LISPECTOR, 1964, p. 10).

A imagem da “carne infinita” (LISPECTOR, 1964, p.10) modela esteticamente a noção de um mundo no qual a *forma* humana – ou seja, a capacidade humana de dar forma e constituir sentido – é extinta. É interessante perceber que tal saber relaciona-se diretamente ao ilógico e, talvez mesmo, à perda dos esquemas referenciais que possibilitam a vida, das leis e regulamentos que conformam o todo social:

Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. Mas é que eu já não podia mais me amarrar. A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva - que espécie de inferno me aguardava? Mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia (LISPECTOR, 1964, p. 55).

Perde-se um horizonte e posteriormente já se busca por um novo. Durante a narrativa, esse movimento é caracterizado como a entrada num *ethos* infernal, desumanizado (num

sentido humanista, não em relação ao humano propriamente dito). A narradora, perplexa, indaga: “Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?” Logo a seguir, acrescenta: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (LISPECTOR, 1964, p. 18).

É importante perceber ainda, que o encontro com a barata simboliza justamente o abandono de um mundo ordenado por diretrizes de valor e o ingresso na esfera do não-sentido. Contudo, mesmo a dicotomia<sup>23</sup>, sentido e falta de sentido é posta em questão: “Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido” (LISPECTOR, 1964, p. 31).

Porém, podemos ainda inquirir: que estrutura é essa que está em queda? Diz a narradora:

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros - o quê? - e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas (LISPECTOR, 1964, p. 40).

A nosso ver, refere-se à própria estrutura civilizatória do projeto moderno<sup>24</sup> calcadas na razão e na linguagem ou, mais radicalmente, os próprios fundamentos da identidade, a própria argamassa que dá sentido, acabamento e efetividade à cultura e ao sujeito.

Quem terá a coragem de demolir tudo aquilo que até então era sustentado pela “função simbólico-imaginária”? Como transpor tal “realidade” e chegar à *verdadeira* face das coisas? Quando G.H. reflete: “a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido!” (LISPECTOR, 1964, p.15), ela nos demonstra e critica exatamente essa necessidade que o homem possui de sempre dar um sentido às coisas que o cercam.

Nietzsche propõe a transvaloração dos valores, Heidegger propõe um retorno ao mítico, ao pré-lógico e ao silêncio, Montaigne percebe a invalidade de suas “escolhas” e se coloca nas mãos do acaso.

<sup>23</sup> “De uma maneira ainda mais geral, a literatura nega toda presença da dicotomia. Pertence à natureza mesma da linguagem, segmentar o enunciado em partes descontínuas; o substantivo, na medida em que escolhe uma ou várias propriedades do conceito que constitui, exclui todas as outras propriedades e formula a antítese disto e de seu contrário” (TODOROV, 1975, p.87).

<sup>24</sup> A noção de “pensamento moderno” aqui utilizada fundamenta-se na formulação de Benedito Nunes segundo a qual o “pensamento moderno, na acepção lata, é aquele que, acompanhando a formação do conhecimento científico, desenvolveu a herança cartesiana e associou-se à física de Newton”. Depois de estabilizar-se, no século XVIII, durante a fase do Iluminismo, sob a ideia do progresso ilimitado e ascendente do espírito humano, seguiu, no século XIX, o movimento romântico e o idealismo germânico, antes de, em fins desse mesmo século, entrar em seu período crítico ou de crise, período dentro do qual, de certa maneira, ainda nos encontramos. (NUNES, 1998, p. 73). Abstemo-nos aqui da discussão a respeito da emergência de uma possível “pós-modernidade” por considerar que tal questão excede o âmbito deste estudo.



G.H., viúva de si mesma e como na antiga tradição indiana, percebe a *obrigação* de lançar-se à pira em chamas do “não-ser”. Tudo agora era nada. “Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (Idem, 1964, p.22). Este salto no abismo do “não-ser” dialoga com o abismo (*Ab-grund*) de Heidegger.

O salto no abismo, sem fundamento (*Ab-grund*), é o jogar-se no ser, assumir o pertencer ao ser. Ser é essencialmente: fundamento. Assim o ser nunca pode ter um fundamento que o fundamente. O fundamento fica afastado do ser, ausente do ser. No sentido de uma tal ausência de fundamento do ser, o ser “é” sem-fundamento (*ab-grund*), abismo. Na medida em que o ser enquanto tal é fundamento em si mesmo, permanece ele mesmo sem-fundamento (HEIDEGGER, 1996, p.178).

Ir de encontro ao *nada*: “Entregar-me ao que não conheço será pôr-me à beira do nada” (LISPECTOR, 1964, p.14). Deixar que a erupção do Real aconteça e aceitar o *Acaso*, nesse ponto, torna-se primordial para a desconstrução (e posterior transvaloração) da função simbólico-imaginária. Ter a coragem de aceitá-lo “e, sobretudo a de não prever. Até então, eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço” (LISPECTOR, 1964, p.13).

A mulher bem delineada, estruturada e polida que decide organizar as “escuridões de sujeira” (LISPECTOR, 1964, p.33) do quartinho dos fundos, depara-se com o inesperado. Aquilo que se esperava sujo, feio e sombrio, o que “era de se esperar” da empregada, negra e *invisível*, até então, mostra-se limpo e claro. Esse “susto” dado pelo devir é o gatilho para a demolição da identidade e de todas as antigas ilusões de G.H.: “A identidade - a identidade que é a primeira inerência - era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado?” (LISPECTOR, 1964, p.95).

Janair, antes, o *Outro* que “apoiava” e que dava de certa maneira o contra-ponto à identidade de G.H., torna-se aos poucos uma estrutura instável na construção de si.

A construção *Apolínea* que delineava o *sujeito* G.H. vai sendo demolida até que, finalmente, a personagem se depare com “a barata”, seu segundo e ainda mais profundo embate, que permitirá que os traços do Real venham à tona - o Dionisíaco, o bicho, homem original.

Clarice Lispector deseja transpor as fronteiras ilusórias que cercam a existência do sujeito. A escritora almeja o *eu* primitivo, aquele que está sempre escondido pelo véu de Maia e que jamais se alcança totalmente através da representação (conseqüentemente, uma busca impossível de se realizar em seu objetivo final), um retorno do *logos* ao *mythos*, à origem: “a

decisão humana de perseverar em direção ao *humano* e a decisão anônima de ir em direção ao *in-humano*” (DIDIER-WIELL, 2010, p.89). O que permitirá que sua narrativa vague entre o mundo em si (*Welt*), “a verdade bruta” (LISPECTOR, 1964, p.18) e a representação de si mesma (*Umwelt*).

Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu mal. E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso (LISPECTOR, 1964, p.28).

Como citado em algumas pesquisas acerca da autora, no ano em que *A paixão segundo G.H.* foi lançado, Lispector escreveu: "Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa" (LISPECTOR, 1964, p.221). O que é a própria coisa? A natureza, o *eu pré-lógico*? Benjamin Moser, um dos biógrafos de Lispector, arrisca: “Clarice e G.H. tinham objetivos iguais” (MOSER, 2009, p.266).

A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado (LISPECTOR, 1964, p.19).

Demonstramos até aqui, a incapacidade do homem em “construir-se” sozinho. É primordial o contato do *eu* com o *Outro* na “construção de mundo” dos homens. Então surge outra questão: o que acarreta e como se apresenta tal interação? Como se dá o comércio entre o homem e o mundo?

Julia Kristeva, uma grande pesquisadora acerca da alteridade, nota:

“Nós, ‘eu’ têm múltiplas facetas, e essa polifonia que nos deprime e nos satisfaz que nos anula e nos glorifica ressoa na polissemia de nossas trocas verbais, extrai o pensamento das correntes racionais e molda um indivíduo excentrado no ritmo do ser. Escrever e/ou pensar pode se tornar, nessa perspectiva, um questionamento tanto do psiquismo como do mundo. E ainda: ‘existe um sentido, que seria meu ‘universal’. E eu tomo as palavras da tribo para ali inscrever minha singularidade. ‘Eu é um outro’: essa será minha ‘diferença’ e ‘eu formularei minha especialidade, distorcendo os códigos de comunicação, assim como as ideias-conceitos-ideologias-filosofias das quais ‘eu’ sou herdeiro.” (KRISTEVA, 2000, p. 41).

Quando a psicanalista e pensadora russa pensa a singularidade de cada sujeito, ela traz à cena sua profunda competência e inclinação para confrontar o “universal” utópico e ideal,

onde todos estariam de posse dos mesmos valores. O indivíduo filtra e transvalora esse universal através da consolidação de sua *diferença*, através da utilização de uma espécie de *auto-antropofagia* em busca do *novo*.

Também é preciso notar que esse é um caminho de mão dupla. Ao mesmo tempo em que o *homem* confronta o *Outro*, o *Outro* também confronta o *homem*. Neste momento se faz necessária a tomada de uma decisão: é preciso escolher entre parecer e ser, entre eu e o outro, entre o interno e o externo, entre o horizonte e o infinito, o acaso e a escolha. Tais dualidades acabam por se mesclarem na prosa clariceana. É de suma importância notarmos a natureza ambivalente e o peso que tem essa relação com o *Outro*.

Ir de encontro ao *Outro*, e, conseqüentemente escolher a desconstrução de si, o permite ao *si-mesmo* se encontrar e se reconstruir. A personagem G.H. percebe a necessidade da destruição: “preciso ficar isenta de mim para ver” (LISPECTOR, 1964, p.23). Na (re)(des)construção, esses distintos planos temporais da personagem se dão quase paralelamente, num movimento concomitante.

Em *A paixão Segundo G.H.*, um dos *leitmotivs* essenciais da obra clariceana se faz presente: o mergulho interior. Tema este que podemos, também, interpretar como um vínculo à tradição hermenêutica<sup>25</sup>.

Através da caminhada solitária pelo deserto interior a si e carregada pela rica simbologia da poética de Clarice Lispector, tal busca acaba por reclamar a si o papel de eixo estruturador da narrativa. No interior de um constante *estar em trânsito*, seja ele metafórico ou literal, a substância da narrativa adquire vida através desse retorno a si e através dessa perda do autocontrole.

O obra em questão, como apontou Benedito Nunes em seu ensaio *O Drama da Linguagem*, trata-se de um *paradoxo egológico*. A travessia “acompanha o processo de *desapossamento* do eu, e que tende a anular-se juntamente com este, constituindo o ato deste mesmo eu, que somente pela narração consegue reconquistar-se.” (NUNES, 1995, p.76).

O enredo percorre então entre essa frágil corda-bamba entre *ser e não-ser* – “espaço onde ele erra, isto é, onde ele busca -, o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo cíclico, que termina para recomeçar” (NUNES, 1995, p.79).

---

<sup>25</sup> No século XIX, Dilthey vinculou o termo *hermenêutica*, originalmente teológico, à sua filosofia da *compreensão vital*: as formas da cultura, no curso da história, devem ser apreendidas através da experiência íntima de um sujeito, cada produção espiritual é somente um reflexo de uma cosmovisão (*Weltanschauung*) e toda filosofia é uma *filosofia de vida*. (JAPIUSSU & MARCONDES, 1996, p.126).

Voltemos à narrativa. A travessia de esfacelamento do *eu* tem início quando a personagem G.H., em meio ao seu desjejum, percebendo-se sozinha em casa, *decide* organizar o quartinho da empregada que ainda a pouco abandonara o trabalho. Finalmente, no quartinho dos fundos, cercada por uma realidade até então desconhecida (a organização, o esmero, a luz e a secura do ambiente), a mulher vê diante de si, o olhar de Janair.

Presas nesta armadilha cubicular, onde percebe-se como que em uma arapuca sem saída, ela percebe assustada sua vítima – a barata - que assim como Janair, a *olha* (o Outro), diante de um misto de ojeriza e atração, uma náusea que antecede o êxtase... defronte à questão: atirar-se ao abismo do inumano e perder-se ou conservar sua individualidade? Nesse ponto da jornada, a experiência do sacrifício de sua identidade impõe-lhe a dolorosa noção de renúncia, traduzida na despersonalização de G.H.

Através da anulação de si mesma, será possível atingir a sua realidade primeira e, portanto, o *espírito livre*. Porém, mesmo esse *espírito livre*<sup>26</sup> terá sempre a indispensabilidade de uma máscara:

Todo espírito profundo necessita uma máscara: mais ainda, ao redor de todo espírito profundo cresce continuamente uma máscara, graças à interpretação perpetuamente falsa, ou seja, rasa, de cada palavra, cada passo, cada sinal de vida que ele dá. (NIETZSCHE, 1992, p.46).

Ou seja, ao mesmo tempo em que o romance permite uma possibilidade leve de vislumbrar esse *espírito livre*, ele nega completamente a possibilidade de viver sob tal conduta: “vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários” (LISPECTOR, 1964, p.63).

Essa transvaloração interior se dará através da ideia da alteridade. “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (Idem, 1964, p.27) e atingirá um nível mais profundo, no *embate* com a barata que transgride e esfacela toda a existência *bem-polida* de G.H. A barata funciona como o artifício, ou poderíamos mesmo dizer, como a “dinamite”, que implode todo o sistema em que a narradora-personagem habitava.

Pela primeira vez, por trás de uma aparência de vida estável, tranquila, independente e mundana, ela confronta sentidos até então desconhecidos do seu senso de *ordem e bom-gosto*. É o primeiro passo em direção à desordem, à desorganização, à tragédia e à sua capacidade de

---

<sup>26</sup> Aquele que consciente do caráter trágico da existência, sobrepasa os antigos valores, vivendo sob uma ética de si consigo mesmo, em meio a solidão do existir: “nós somos os amigos natos, jurados, ciumentos, da solidão, de nossa mais própria mais profunda solidão” (NIETZSCHE, 1974, p.341).

violência, medo e ódio que a barata desencadeou. A ruptura com o “sistema” através deste *factum* a faz descer a uma nova realidade, incontrollável, sem beleza ou consolo, ao mesmo tempo repulsiva e fascinante, inseparável do grotesco.

Em meio ao ambiente insólito, desprovida de sua forma familiar e reconhecível, G.H. se vê como *objeto* em face ao olhar do inseto. O *eu* torna-se o *Outro*, como Benedito Nunes aponta:

A descida em direção dessa existência impessoal produz-se como verdadeira ascense; a personagem desprende-se do mundo e experimenta, após gradual redução dos sentidos, das representações e da vontade, a perda do eu. Ligadas pela existência impessoal de que ambas são sujeitos, a mulher e a barata ocupam um mesmo plano ontológico (NUNES, 1995, p.63).

Diante da queda vertiginosa, G.H. percebe relutante, que terá de experimentar a barata. Põe um pedaço da matéria branca na boca numa espécie de sacrifício primitivo, que ritualiza a comunhão consumada:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de alguma coisa, gosto de um nada que, no entanto e parecia quase adocicado como de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu *cuspia a mim mesma*, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidado *minha alma toda*. (LISPECTOR, 1964, p.168).

O caráter metafórico da narrativa reflete acerca da mudança operada na personagem, ao mesmo tempo em que esta toma consciência da impossibilidade de desfazer-se completamente de si mesma.

E por que o sujeito se sacrifica? Por que *assinar* o pacto, qualquer que seja ele? De acordo com Freud, “os lucros que tiramos do contrato social estão sempre ameaçados de desaparecer em consequência das mudanças que a vida acarreta” (FREUD, 1976, p.75).

O Acaso situa o sujeito diante da diferença, da alteridade, de estranhamentos sociais e insatisfações de toda espécie. Com isto, o valor do laço social se esgota, a *mais-valia* que o *eu* retirava da comunhão com o *socius*, desmorona. Em que consiste essa *mais-valia*? Ela nada mais é do que a sensação de conforto, de identidade, do *eu* associado a algo; do *eu* não estar excluído; do *eu* fazer parte daqueles que obedecem e estão saciados com isso.

Nietzsche, ironicamente relaciona o *último homem* do prólogo de *Zarathustra*<sup>27</sup>, estes “satisfeitos”, a um rebanho bovino. E o que acontece quando essa identificação não *funciona*

<sup>27</sup> Nietzsche diz sobre a coletividade: “nenhum pastor e um só rebanho! Todos querem o mesmo, todos são iguais, quem sente de outro modo, vai voluntário, para o manicômio” (NIETZSCHE, 2006, p.41)

mais. G.H. começa a se sentir uma estrangeira em sua própria existência, e nota, epifânicamente, que o “antigo” poder era regulador e falso. Surge assim a necessidade da uma rebelião, da catarse, da transgressão que renova e expurga a velha existência.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a trajetória da personagem ajustada aos moldes sociais é desestabilizada e espiralizada, pela intervenção dessa outra razão. Em outros termos, trata-se de verificar de que forma, no romance, o “eu interior” e o “eu social” são postos à prova pelo poder contrastante da alteridade.

Afinal, quem é essa mulher que se reorganiza? G.H. diante do olhar do Outro, acaba por colocar-se diante do próprio olhar: “o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar” (LISPECTOR, 1964, p.19).

Lispector nos apresenta à essa mulher que, após uma crise, busca, através da *reconstrução* (autoanálise) dos fatos, se reestruturar. Aquela que vivia em meio ao luxo, a mulher formosa e delicada, a artista reconhecida e todos os seus outros predicados, agora não passavam de restos... as cinzas de onde renasceria.

O resto - o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto será o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. (LISPECTOR, 1964, p.21).

A obra em questão que se inicia em *media res*, narra à trajetória desta mulher que após uma experiência *traumática*, tenta recontar-se e reorganizar-se como em uma sessão psicanalítica.

A escritora alerta para a incapacidade de viver o instante-já e a necessidade de se recriar (recontar) a vida: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível” (LISPECTOR, 1964, p.17) e “porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (ROSA, 1983, p.420).

Só se “é” depois que se vive. Ser então não passaria de uma ideia? Uma memória daquilo que já passou e que foi recolhido e guardado ao longo da vida? “Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver” (LISPECTOR, 1964, p.8).

Retornar à imagem idealizada de si, só assim seria possível retornar ao passado e entender o presente: “eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da

indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros” (LISPECTOR, 1964, p.28). Era finalmente possível tomar conhecimento de si mesma por si mesma. Entender a mulher que até então havia sido e *reconstruir* por cima desta uma nova.

É interessante notar que a personagem mostra certa astúcia ao seguir os bons modos, na “claridade de beleza e moralismo” (LISPECTOR, 1964, p.14). De posse do seu papel de artista renomada, ela conseguia viver entre seus pares com certa independência:

“Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo” (LISPECTOR, 1964, p.22).

A máscara da *mulherzinha*, e sua postura diante da vida lhe garantem um *posto* confortável que a situa no *espetáculo* em que está inserida:

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo (LISPECTOR, 1964, p.22).

“Agir como” aqui, significa ter consciência de que se finge seguir as regras e os códigos para fazer parte de uma certa engrenagem social:

Está claro que a promoção do eu em nossa existência leva, conforme a concepção utilitarista do homem que a secunda, a realizar cada vez mais o homem como indivíduo, isto é, num isolamento anímico sempre mais aparentado com sua derrelição original (LACAN, 1988, p.124).

Como dito antes, todos os desígnios que formam sua *construção de mundo* garantem à personagem certo isolamento em seu *minarete* no alto da cidade, portanto, uma menor abertura ao *acaso*: “o fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo” (LISPECTOR, 1964, p.20).

Cercada de “amigos” e de toda etiqueta que envolve essas “amizades sinceras” (LISPECTOR, 1964, p.20), reforça-se sua posição confortável, no entanto, reforça-se também certa falta de consciência de si mesma e a cristalização de seus valores, o que gera a falsa impressão de uma identidade imutável, por conseguinte, estagnada.

Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G.H. até nas valises. Também para a minha chamada

vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros vêem (LISPECTOR, 1964, p.22).

A estagnação e a certeza de um *eu* imaginário (idealizado) era tamanha, que as simples iniciais de seu nome, G.H., davam conta de saciá-la enquanto indivíduo. “Tal unidade do *eu* é, para Lacan, uma miragem, um logro” (JORGE, 2010, p.96).

Mesmo o espaço físico onde vive G.H. “reflete” o bom gosto, a forma e o pretenso equilíbrio de sua vida:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR, 1964, p.26).

A “criação apenas artística” da casa representa a criação de sua própria realidade e de sua própria identidade. Assim como coabitam na personagem, o apartamento possui uma área fresca, sombreada e bem arrumada, no entanto, em paralelo a esta arrumação existe o quartinho seco, vazio e claro, toda uma organização psíquica (simbólico-imaginária) juntamente com um caos inconsciente (real) que quer aflorar.

Na obra *Poética do espaço*, Bachelard associa a imagem da casa com a própria topografia da esfera psíquica do homem:

Há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. Ajudados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os confortos da caverna? Foi a torre de nossa alma arrasada para sempre? Somos nós, seguindo o hemistíquio famoso, seres "com a torre abolida" para todo o sempre? Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (BACHELARD, 1978, p.197).

Conseqüentemente, a descrição imagética e pitoresca do apartamento permite analisarmos a intimidade da personagem. A verticalidade psicológica da personagem é descrita na polaridade entre o *living* do apartamento e os fundos, que Bachelard ilustra em sua obra através do porão e do sótão.



As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. (BACHELARD, 1978, p.216)

Se por um lado é possível notar a organização e o bom gosto que cerca a cobertura (o sótão), revelando aos leitores o caráter racional e representacional (aparências) sobre a qual se estrutura a existência da personagem, por outro, percebemos o quartinho dos fundos (o porão), imagem daquilo que há no inconsciente de G.H.: a irracionalidade e as pulsões subterrâneas onde talvez se encontre o *não-ser* tão almejado por Lispector.

A essa dupla polaridade da casa, se nos tornarmos sensíveis à função de habitar até o ponto de fazer disso uma réplica imaginária da função de construir. Os andares mais altos, o sótão, o sonhador os "edifica", e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, repitamo-lo, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas o habitante **apaixonado** aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite. (BACHELARD, 1978, p.209)

As gradações psicológicas mais profundas restam veladas sob a máscara do dia-a-dia. É no quartinho seco, claro e vazio, neste *nada*, onde todas as possibilidades de ser existem, que talvez encontre o *ser-original*.

Ir até o quartinho e resolver limpá-lo reflete a vontade de G.H. (ou ao menos de seu eu narcísico inconsciente) de descer às próprias profundezas (porão), para, depois, “subir” de volta ao seu cotidiano (sótão), onde o *eu* seria o último organizado: “Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada”. “Depois da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde - como se eu própria fosse o ponto final da arrumação” (LISPECTOR, 1964, p.30).

A vontade de “organizar”, reitera nossa ideia já apresentada, de que o *Acaso* na obra, não aparenta ser tão casual quanto se imagina. Há por trás da surpresa e do devir, também, uma vontade de renovação. Uma vontade do inconsciente. Pulsão de morte que destrói e renova. É como se G.H. não esperasse pelo acaso, ela vai atrás dele.

No aforismo 274 de *Além do bem e do mal* comenta sobre esses que *esperam* pelo acaso e sobre a *casualidade não tão causal* dos que o buscam:

São necessários golpes de sorte e muita coisa incalculável, para que um homem superior, no qual se acha adormecida a solução de um problema, chegue a agir – a “irromper, poderíamos dizer – no momento justo. Em geral isto não acontece, e em todos os cantos da terra existem aqueles que esperam, e menos ainda, que esperam

em vão. Por vezes chega muito tarde a chamada que desperta, aquele acaso que traz a "permissão" para o agir – quando a melhor juventude e força para agir já foi consumida pela inação; e muitos sentiram com espanto, ao se “por de pé” os membros já dormentes e o espírito pesado! [...] seria o “Rafael sem mãos”, no sentido mais amplo, a regra e não a exceção, no reino do gênio? – talvez o gênio não seja tão raro; mas são raras as quinhentas mãos que ele necessita para tyrannizar o *kairós*, o “momento justo”, para agarrar o acaso do melhor jeito! (NIETZSCHE, 1992, p.187-188).

G.H. segue em sua busca pelo acaso e suas surpresas. Dentro do compartimento misterioso representado pelo quartinho, ainda um outro mistério: o armário.

Quanta psicologia há na simples fechadura de um desses móveis! Trazem consigo uma espécie de estética do escondido. Para mostrar desde já a fenomenologia do escondido, uma observação preliminar será suficiente: uma gaveta vazia é inimaginável. Pode apenas ser pensada. E para nós que temos que descrever o que se imagina antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios (BACHELARD, 1978, p.197).

Mas não, o armário de G.H. está vazio. Vazio dentro do vazio. A vida já não fazia mais sentido. Tudo que antes fazia parte de sua construção de ser e do mundo, agora era um duplo vazio. Bachelard reconhece que “a memória é um armário” (BACHELARD, 1978, p.217). O armário é onde se guarda a história. É também o lugar fechado de onde podem surgir novas surpresas, coisas perdidas ou escondidas:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade (BACHELARD, 1978, p.248).

Dentro da intimidade do armário, a barata – como uma jóia escondida - o *Outro* que contracena com G.H.. O bicho dentro de si, o bicho homem, pré-lógico, o homem original, com quem, por fim, fará a comunhão antropofágica. O *Outro* aqui torna-se o espelho do pequeno *outro*, o da própria personagem.

Além desse espelhamento entre o a mulher e seu *habitat*, também é pertinente notar a opção da escritora em relação à profissão de G.H.: uma escultora, aquela que copia e repete a forma, *mimésis* da natureza, mas que também pode ser aquele da *poiesis*, que cria e que forja a realidade a partir de sua própria visão. Assim o faz Lispector, a escultora-escritora que, com a ajuda da mão de seu interlocutor, molda sua construção ficcional e sua personagem.

Sua obra-prima talvez seja si mesma. G.H. se forja como se faz com uma escultura. Uma pedra bruta (que se pensava *ser*, mas que *não era*) de onde vão se eliminando suas arestas (predicados):

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características (LISPECTOR, 1964, p.170).

Pedra moldada com violência e *à marteladas*, como pregava Nietzsche em *O crepúsculo dos ídolos*. É de dentro do mineral bruto (humano), que surge a escultura final do ser (o homem original).

Essa ação de romper com os valores impostos por uma linguagem em comum, corresponde de certa maneira à uma urgência na mudança dos valores, desejos e “verdades” do personagem que, revivendo seu passado, percebem que aquele tempo em que um dia vivera, *não-era*, que aquilo tudo havia sido pouco ou quase nada em relação ao que agora percebia:

O leve prazer geral - que parece ter sido o tom em que vivo ou vivia - talvez viesse de que o mundo *não era eu nem meu*: eu podia usufruí-lo [...] Como se ama a uma ideia. A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele *não era eu nem meu*. A beleza, como a todo o mundo, uma certa beleza era o meu objetivo? eu vivia em beleza? 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 (LISPECTOR, 1964, p.27, *grifo nosso*).

A personagem se *adequava* aos ideias do seu círculo através da linguagem ordinária, com seus signos de valor dicotômicos, transmitidos por ideias opositivas de bom e ruim, luz e escuridão, fresco e seco, e assim por diante. Porém, com a demolição de sua identidade e consequentemente com o nascimento de sua individualidade, os antigos valores e a linguagem assumem novas face de acordo com uma ética única e particular.

As fronteiras entre significante e significado vão se tornando arbitrarias a partir do momento em que a personagem sai de seu *oásis* de comodidade para adentrar o *deserto* dos enfrentamentos e provações.

O significado das coisas vai mudando assim como muda G.H., rompendo consequentemente com os códigos preestabelecidos pelo *uso corrente* da língua, e nos levando até um espaço onde o significado vai se realizar somente na mente daquele que o pensa, ou ainda onde o significado pode tomar significantes inesperados para si mesmo.

Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de beleza, e contra o que eu chamava de “eu”, sem saber que “eu” era um acréscimo de mim. Mas agora, através de meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização (LISPECTOR, 1964, p.169).

Destruindo o significado comum (no sentido social), onde era possível a imagem (função imaginária) de um falso *eu*, chega-se mais perto do *não-eu*, do não humano:

Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (LISPECTOR, 1964, p.167).

Em Lispector, o dismantelamento da unidade psíquica da personagem equivale ao dismantelamento da ideia de sujeito como entidade íntegra. *Em o Crepúsculo dos Deuses*, no tratado *Como o mundo verdadeiro tornou-se fábula*, Nietzsche comenta essa falência do sujeito: “Suprimimos o mundo verdadeiro: que mundo nos resta? O mundo aparente, talvez?... Mas não! Como mundo verdadeiro suprimiu também o aparente!” (NIETZSCHE, 2006b, p.12). Junto à derrocada do sujeito, a derrocada da linguagem à golpes de pena:

A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética consiste em dizer mais do que diz a linguagem, em superar as divisões verbais. É, dentro da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir mais à frente (se não, não teria razão de ser); a literatura é como uma arma mortífera mediante a qual a linguagem leva a cabo seu suicídio (TODOROV, 1975, p.87).

Superficialmente, a narrativa comporta poucos “fatos” e poderia, basicamente, ser reduzida à seguinte frase: “uma mulher vai ao quarto vazio da empregada e ali se depara com uma barata”. Assim encarado, o enredo mínimo do romance é pretexto para a eclosão violenta de uma outra espécie de *factum* – aqueles que a narradora-personagem experimenta e que atuam não ao nível da superfície diegética, mas num campo movente que envolve questões sobre as quais nem mesmo a unidade narrativa parece ter domínio.

Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar – ao passar ela cobria tudo (LISPECTOR, 1964, p. 66).

Como se postada a observar o desabamento inevitável de uma estrutura já condenada, ela narra a experiência da derrocada como se não estivesse em seu poder intervir.

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até o seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é finito e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é o coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita: nesta região onde ronda a morte, onde o pensamento se extingue, onde a promessa da origem recua indefinidamente (FOUCAULT, 1999, p.531).

O romance, dessa forma, plasma esteticamente a falência das hierarquias de valores morais, sociais e políticos que serviam como sustentáculo de certa espécie de vida, sendo que tal falência não é fruto de capricho ou rebeldia daquela que narra, mas parece radicar na própria base dos arcabouços da cultura ou mesmo numa interpretação de vida. A derrocada assume, assim, um caráter necessário e irreversível, dando à voz romanesca um *status* quase instrumental. Freud nota que a dessubjetivação do ego pode “perdurar como um sistema psicótico, ou se inscrever como abertura em direção ao novo, numa tentativa de readaptação ao que é incongruente” (KRISTEVA, 1994, p.191).

A exclusão e a solidão são o preço pago por aquele que não segue os códigos e regras sociais. A personagem reflete e desdenha: “nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto” (LISPECTOR, 1964, p.16). Além dos limites da razão e da estética, o sujeito se coloca em meio à loucura, e viver tal loucura demanda a existência à parte deste mundo.

Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (LISPECTOR, 1964, p. 52).

G.H. conhece a impossibilidade de habitar em meio à loucura e da necessidade de dar um passo atrás e guardar a face da *loucura* para si.

é precisamente quando esta linguagem se mostra em estado nu, mas se furta ao mesmo tempo para fora de toda significação como se fosse um grande sistema despótico e vazio, quando o Desejo reina em estado selvagem, como se o rigor de sua regra tivesse nivelado toda oposição, quando a Morte domina toda função psicológica e se mantém acima dela como sua norma única e devastadora – então reconhecemos a loucura em sua forma presente, a loucura tal como se dá a experiência moderna, como sua verdade e sua alteridade (FOUCAULT, 1999, p.520).

O embate *neurótico* entre o sujeito e a sociedade é um tema recorrente nas obras de Lispector, notado nos personagens de suas obras anteriores.

Aquele que deseja permanecer em sociedade, precisa *dançar a música* da sociedade. A personagem tomada da consciência de si continuará a dançar os *allegros* sociais, porém com a sapiência do porque está dançando. Saindo de uma postura passiva e alienada, G.H. tomará uma postura ativa e clara em relação à própria vida: “eu estava saindo do meu mundo (das máscaras) e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo” (LISPECTOR, 1964, p.59).

Diante do *espanto* que tem ao se deparar com o quarto da empregada, tão diferente do resto do apartamento, e conseqüentemente tão divergente de si mesma, os pontos de vista mudam: “agora tenho uma moral que prescinde da beleza” (LISPECTOR, 1964, p.152).

O oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim (LISPECTOR, 1964, p.38).

G.H. “parecia ter entrado no nada” (LISPECTOR, 1964, p.41). Entrara naquela nudez dos desenhos que era a “ausência de tudo” (LISPECTOR, 1964, p.35). Ausência de gênero, *status*, raça, valor ou linguagem.

Faz necessário aqui tentar entender outra espécie de falência que o romance tematiza. O que, afinal, está em queda? Em última instância, trata-se de uma implosão de caráter, que põe em dúvida a validade do conhecimento e da racionalidade. Um dos tópicos principais do romance é a percepção de que o mundo humano, feito de linguagem, é não mais que um artefato, uma narrativa, um instrumento que não corresponde - ou corresponde muito rudemente - ao que chamamos “real” Clarice nos mostra “a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, 1964, p.16).

No cenário do pensamento contemporâneo, especialmente no âmbito do que se convencionou chamar de pós-estruturalismo, a linguagem é pensada como solo comum onde todo conhecimento inevitavelmente se enraíza e se desenvolve.

Noções tidas como inabaláveis, como a própria ideia grega de representação mimética, são postas em questão. A estética moderna, onde poderíamos encaixar a obra clariceana – fato que não esgota nem classifica pontualmente sua obra - nega à linguagem o papel de mero instrumento expressivo, um dispositivo que reflete o real.

Parte da “força” da obra de pensadores como Foucault, Derrida e Blanchot reside no ataque, de índole desconstrutivista, contra a “utopia de uma linguagem perfeitamente transparente, em que as próprias coisas seriam nomeadas limpidamente” (FOUCAULT, apud COMPAGNON, 2001, p.107). Para Nietzsche, a linguagem não passa de “uma composição ingenuamente humana dos fatos, uma deturpação do sentido, uma adulação servil à habilidade dos instintos democráticos da alma moderna” (NIETZSCHE, 1992, p.32).

Assim, na literatura de Clarice Lispector, todo conhecimento baseado na linguagem é posto sob o crivo de suas personagens. No exercício crítico, a palavra é vista como acréscimo: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. 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” (LISPECTOR, 1964, p. 66).

A voz narrativa aguça o olhar para o caráter artificioso da linguagem e, por consequência, daquilo que a linguagem institui como valor. Com efeito, um dos temas-chave do romance é a ideia de linguagem como “acrécimo” ou como “intervalo”, que segrega o sujeito do Real:

“Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano - porque - porque amor é a matéria viva” (LISPECTOR, 1964, p. 63).

Essa ideia de voltar às raízes arcaicas tem efeito quando o fundamento do valor veiculado pela tradição revela-se precisamente o terreno instável da linguagem. As leis gramaticais da linguagem tornam-se, com o tempo, leis do pensamento, isto é, passam a condicionar o pensamento. Pela transposição da estrutura da linguagem ao campo do real, o homem imagina adquirir posse de um saber efetivo sobre o mundo.

A partir do momento em que o homem esquece do caráter meramente denominativo, instrumental da palavra, instaura-se uma correspondência ilusória entre saber e nomear, isto é, estabelece-se a crença na correspondência entre o nome e a coisa nomeada. Assim, o mundo do devir e da pluralidade, submetido ao sistema de signos internalizado, reverte-se no mundo organizado e estável da linguagem.

Pelas lentes irremovíveis da linguagem, passa-se a enxergar o mundo da diferença e da mudança como o mundo firme da identidade e da duração. É somente a partir dessa relação que o homem estabelece com a linguagem que se torna possível a ficção da verdade, ideia essa que acaba negando a existência de um possível *eu*, que não dentro destes âmbitos.

O esquecimento do caráter ficcional do signo produz a crença num mundo durável. No romance, toda essa discussão é plasmada esteticamente por Lispector. G.H. possui a fina percepção de que o mundo da identidade e da estabilidade gerado pela crença na correspondência entre linguagem e realidade é apenas uma capa muito fina que tenta ignorar (ou organizar, humanizar) a todo custo o devir e a pluralidade. E a radicalidade da experiência da narradora é gerada justamente no contato com tal mundo do devir e da ausência de sentido, representada, em termos romanescos, pela presença do *Outro*, a barata.

A obra que aqui analisamos, pode então ser lida também, como um retrato do embate entre a preservação do “eu” social e a destruição do mesmo, através de uma ascese do ego, em busca da expressão de uma interioridade “pura”, na medida em que se encena o confronto e aprofundamento da relação com o “estranho”, entre uma instância do indivíduo enquanto “sujeito” (civilizado) e o “Outro” simbolizado pela barata (a natureza).

O caráter dionisíaco vem à tona, “arrastando em seu ímpeto o indivíduo até aniquilá-lo num completo esquecimento de si mesmo” (NIETZSCHE, 1992a, p.31).

Kristeva esclarece sobre o caráter incômodo daquilo que é estranho ao sujeito:

O estrangeiro é o estranho de si mesmo. “Sintoma que torna o ‘nós’ precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994, p.9).

Como dito anteriormente, o primeiro choque com o estranho se dá com a visão do quartinho dos fundos de seu apartamento. Em meio a esse ambiente *inóspito* ao seu *modus vivendi*, G.H. entra em contato com o olhar do *outro*, com o julgamento de Janair. Para então já em meio à crise e à sua *morte metafísica*, encontrar-se com a barata, que se apresenta para desfechar o golpe final.

A barata e seus “trezentos e cinquenta milhões de anos” (LISPECTOR, 1964, p.44) carregam consigo a história do mundo e todo o peso da *sabedoria* adquirida durante sua história. Ao mesmo tempo carregam a natureza *primeira* de “quando o mundo era quase nu” (LISPECTOR, 1964, p.44).

Esse contato entre G.H. e seus primórdios retoma a figura de Joana, personagem de sua infância literária. Lembrar-se de sua “pobreza em criança”, de quando o contato com a natureza se dava abertamente, num tempo em que as *máscaras* ainda não haviam coberto seus olhos agora adultos. Essa lembrança “era de como um meu passado pré- histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra.” (LISPECTOR, 1964, p.44).



O quarto torna-se uma armadilha em que ela mesma se coloca. Armadilha da barata e de Janair. Sente-se então o caminho sem volta, “uma sensação de irremediável”:

Só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente. (LISPECTOR, 1964, p.47)

G.H. dialoga com Riobaldo. Ou será Lispector com Rosa? Quando este diz que “viver é muito perigoso” (ROSA, 1983, p.16), G.H. diz: “a vida toda eu estivera como todo o mundo em perigo” (LISPECTOR, 1964, p.46). Viver e criar dentro do trabalho de Lispector é o sempre uma experiência limite. Apreciar a obra de Lispector também significa de certa maneira, andar à beira do abismo. “Ambos, Lispector e Rosa – contemporâneos literários – assim como Lima Barreto, Corpo Santo, entre outros, serão o marco de uma enorme ruptura com a forma de representar a realidade utilizada até então. O universo semântico de seus textos extrapola os limites dicionarizados e aposta na construção de seus próprios referentes” (ROSENBAUM, 2002, p.21).

A tensão e o perigo que é viver se fazem presente. “Quem sabe aquela atenção – *atenção* - era a minha própria vida.” (LISPECTOR, 1964, p.47, *grifo nosso*). Tal atenção parece-nos tratar-se da experiência de *viver o presente* e senti-lo, viver o instante-*já*, assim como faz “também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver, inextricável de seu corpo.” (LISPECTOR, 1964, 1964, p.47). O ser humano começa a identificar-se com o bicho. Homem-bicho, emparelhado “ao nível da Natureza”:

Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu (LISPECTOR, 1964, p.49).

A partir de então não existem mais os predicados para *humano*, sexo, raça, língua, *status* ou razão. Desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: “eu! Eu, o que quer que seja. [...] pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era” (LISPECTOR, 1964, p.49).

Em meio à *loucura*, G.H. esmaga a barata num golpe: Lispector apresenta sete travessões (-----). As entranhas da barata? As entranhas de sua própria humanidade? Matara

a barata e também a si mesma. “Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer?” (LISPECTOR, 1964, p.50). O gozo consumado.

Nesse ponto, torna-se inevitável perceber que *A Paixão Segundo G.H.*, opera uma inversão – quem vê e interpreta é a “barata” – é esta quem lança ativamente seu olhar em direção à G.H. – “Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta.” (LISPECTOR, 1964, p.50).

A narração age antropofagicamente ao submeter a instância egocêntrica sob as lentes do pensamento primitivo dos atores culturais da história universal. Acreditamos que nesse encontro, Clarice Lispector reproduz metonimicamente as relações de dependência há muito cristalizadas entre o eu e o mundo.

Diríamos ainda, que uma leitura cuidadosa de *A Paixão Segundo G.H.* permite vislumbrar uma postura crítica em relação a esse estado de coisas, que subverte a ótica tradicional, ocidental eurocêntrica, e propõe novos rumos ao pensamento racional.

Mulher e barata se entreolham. Humano e animal “formados de cascas (máscaras) pardas, finas como as de uma cebola”, fundem-se. É através desse embate com o desconhecido (*unheimlich*), que sua própria diferença e sua individualidade vem à tona, permitindo que seus traços inconscientes venham a aflorar. É possível notar o efeito do outro – a barata – já dentro de G.H.:

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (LISPECTOR, 1964, p.55).

Através da alteridade se dá o fenômeno do duplo: “Esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo muito familiar à *psiqué*, algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu”. (FREUD, 1976, p.360). O *heimlich* toma seu sentido ambíguo de *unheimlich*<sup>28</sup>.

Ou seja, o *unheimlich* representado no *grande Outro* e na animalidade irracional da barata, provoca o *heimlich*, *pequeno outro* (primitivo e inconsciente de G.H.), fazendo-o aflorar.

E é nessa luta que se mostra a genialidade e a grandiosidade da obra. A *eu* transvalorado da personagem será fruto dessa ambiguidade obscura entre

<sup>28</sup> Para Freud, o *unheimlich* trata-se do estranho que vive dentro de nós, aquilo que vive em nosso inconsciente e que nos é desconhecido. Esse relacionamento assustador com o que nos provoca medo e horror e que desestrutura nossos antigos padrões de ser. (FREUD, 1976, *O Inquietante*, p. 338).

*heimilich/unheimilich*. Para Freud “*heimilich* é uma palavra que potencializa o seu significado na direção desta ambigüidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimilich* é, de algum modo, uma espécie de *heimilich*” (FREUD, 1976, p.340).

O *Outro* - inquietante e dionisíaco - vem esquartejar a personagem para então, esta possa renascer, agora consciente de si. Renasce o sujeito assim como renascerá uma nova *escrita* de Lispector, que caracterizará o terceiro bloco de nosso *corpus*, permeado predominantemente pela dimensão do Simbólico, agora transvalorado e perfurado pela dimensão do Real.

#### 4 TRANSVALORAÇÃO – CALEIDOSCÓPIO – SIMBÓLICO – TRANS-HUMANO

O importante não é aquilo que fazem de nós, mas o que nós mesmos fazemos do que os outros fizeram de nós... És livre, escolhe, ou seja: inventa.

(Jean-Paul Sartre)

Finalmente, a Transvaloração, o quarto e último capítulo, tratará da reforma dos códigos e valores antes determinados. Aqui, a outridade assume pouco a pouco o espaço que antes era da alteridade. O embate com o *Outro*, estranho e exterior a si transforma-se no gradualmente no embate com *outro* interior, estranho a si próprio:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. No deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho (LISPECTOR, 1973, p.74).

Para Freud, é como se o ego se projetasse para fora, como algo estranho a si mesmo. Em outras palavras, haverá uma clivagem do *eu*, se dará a divisão e intercâmbio do eu com o *self*: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: por que és mim” (LISPECTOR, 1964, p.126).

O estranho *outro* parece possuir as chaves das grades que aprisionam certos aspectos do inconsciente – “a repetição dos mesmos aspectos, características ou vicissitudes, dos mesmos crimes, comportamentos, ou até mesmo nomes, através das diversas gerações que se sucedem”. (FREUD, 1976, p.35-36).

O teor e a natureza do “deserto” onde G.H. se coloca, *a priori*, é incompreensível. Encontra-se fora das fronteiras controladas pela Razão. Ela compartilha, em sua estranheza radical, de uma lógica outra, neutra, contraditória, onde o que se vê não se pode nomear, onde Deus não é Deus, onde não há “eu”, “você”, onde a personagem sente um “horível mal-estar feliz”, paraíso e inferno, onde “o mundo não é humano e nós também não somos humanos” (LISPECTOR, 1964, p.87).

O sujeito clivado e possuidor de um senso autocrítico, ao pensar em si e avaliar-se, inicia um processo de reinvenção de si, fragmentando-se em diferentes eus e diferentes outros e colocando na berlinda a representação una de si e do mundo:

Por essa “percepção interna” o sujeito que acede ao Real sem a mediação do significante, vive a experiência mortífera do mundo do inquietante, que é um mundo sem lei, desprovido desse significante da alteridade que, se interpondo entre o sujeito e o real, tem por efeito, interditar o real de se oferecer à percepção interna do sujeito, não permitindo-se ser simbolizado num dizer (DIDIER-WIELL, 2010, p.87, *tradução nossa*).

Quando finalmente o sujeito *rechaça* o mundo das representações, sobrevém um movimento de esvaziamento até, finalmente, chegar ao nada. O que então ocorre? É possível realmente chegar à *verdade*, é possível enfim chegar à *identidade original e verdadeira*, sem as máscaras das quais se desfez? É possível vislumbrar a *Coisa*?

Estamos diante de um paradoxo. Como explicar-se sem a “fantasiosa” linguagem (representação)? Não há respostas exatas para essa questão. Por mais que o ser humano tente se desfazer de suas máscaras, simulacros e da linguagem, sempre terá de se apoiar na representação, no entanto, de agora em diante ela poderá ser transvalorada.

A necessidade do Nome é irrevogável. Seria dilacerante ao sujeito, viver abandonado ao “infinito”, abandonado à desorganização sideral do acaso. Pede-se sempre por um novo “horizonte”, já que é preciso “ter uma forma” (LISPECTOR, 1964, p.11).

“É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo” (LISPECTOR, 1964, p.8). A memória vaga entre as diferentes temporalidades de G.H., ela agora se pensa como algo exterior a si mesma.

Esse 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 foi a falha necessária (LISPECTOR, 1964, p.28).

Lispector, aqui, caminha entre o “era” e o “sou”, entre presente e um passado imperfeito. A descrição do estado de espírito da personagem às beiras do encontro-ritual com a barata constitui um exemplo claro desse trajeto variante. Ela vaga entre o discurso direto, quando em seu mundo presente, o discurso indireto, quando se lembra daquela que se foi, e, finalmente, o discurso indireto livre<sup>29</sup> quando lembrando daquilo que era (e que talvez ainda fosse em algum sentido), entre o que havia sido e o que agora era no presente.

<sup>29</sup>Tobler definiu o discurso indireto livre como uma “peculiar mistura de discurso direto e indireto” (*eigentümliche Mischung direkter und indirekterede*). Essa forma mista, segundo Tobler, deriva o seu *tom* e a *ordem das palavras* do discurso direto e os tempos verbais e pessoas do discurso indireto (BAKHTIN, 1981, p.133)

A narrativa vai sendo conduzida pela autora dentro desses *limites* do horizonte temporal de G.H. O discurso constrói-se sobre um fundo perceptivo que pertence metade ao presente e metade ao passado, como se G.H. presente agora falasse por uma G.H. existente no passado que funciona agora como uma terceira pessoa:

O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela (BAKHTIN, 1981, p.145).

Nesse vagar entre-temporalidades, Lispector trama sua criação ficcional junto ao leitor e a G.H.: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (LISPECTOR, 1964, p.7). Da mesma maneira que recria uma nova forma para sua personagem através da perda do antigo, recria a forma de sua escritura e de sua linguagem: “tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma” (LISPECTOR, 1964, p.20).

Contradição impossível de se desfazer. Seja destruindo ou construindo, nunca se chegará a um possível *núcleo do eu*, a uma *verdade primeira*<sup>30</sup>. Se o Acaso permitir, será possível um vislumbre no “proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida e eu *quase* o disse” (LISPECTOR, 1964, p.12).

Impossível viver longe da linguagem, entretanto, é possível recriá-la... *ir além* dos limites entre significante e significado. É exatamente neste ponto que Lispector parece romper o *véu de Maia*<sup>31</sup>, ou ainda, simplesmente poderíamos dizer, chegar à mais uma de suas reconhecidas *epifanias clariceanas*:

“Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi - porque não entendo. Sei que vi - porque para nada serve o que vi” (LISPECTOR, 1964, p.13). A única resposta será a aceitação desse paradoxo entre expressão e silêncio – onde “só não sendo é que se é” – que se tem consistência; legitimidade de existência, conforme pontua Clarice.

<sup>30</sup> A própria literatura clariceana nega a existência de um eu atômico ou de qualquer verdade suprema.

<sup>31</sup> Expressão usada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, o *véu* que separa o homem da verdade-primeira.

O si e o Outro caminham lado-a-lado. Consuma-se aqui o Dionisíaco “que, sempre e sem cessar, nos revela ao eflúvio de uma alegria primitiva no jogo de criar e de destruir o mundo individual” (NIETZSCHE, 1992a, p.168).

A partir daí, começa a delinear-se uma nova travessia de *volta* que integra a narrativa. No momento em que mulher e barata se confundem, a mesma repugnância que havia expulsado G.H. de seu mundo, a faz retornar ao seu cotidiano “normal”. Ela retorna à sua realidade transgredida - *o homem que parte em viagem não é jamais o mesmo que retorna*. Nada havia mudado no espaço em torno dela. Ela se recompõe e toma seu lugar no mundo. No entanto a personagem, que retorna ao mundo, não é mais a mesma que fora anteriormente. “Só ao me reviver é que vou viver” (LISPECTOR, 1964, p.17).

G.H. renuncia à sua antiga identidade e, perdida no “vazio”, começa gradativamente, a recriação de si:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E - e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo (LISPECTOR, 1964, p.10).

A dimensão simbólica assume seu posto, incontornável. “E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma” (LISPECTOR, 1964, p.11).

Em lugar de uma identidade una, agora G.H. é várias. Nesse jogo entre afastamento e proximidade de si e do Outro, ela se transforma em vários fragmentos opostos e refratários ao mesmo tempo, podendo viver, ao invés de uma existência estática, a inconstante mutabilidade e diversidade do *evento* presente.

Sua experiência consumara um processo de transformação interior, de transvaloração, ascense do ego, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno, como numa *via mística* em busca de um instante face a face com seu *eu original*.

Atinge-se o nada, a comunhão total com a vida e com a natureza. G.H. entra no “nada”: “De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse” (LISPECTOR, 1964, p.92) no núcleo onde só os paradoxos, neutralizando-se, conseguirão exprimir a nova realidade interior, que tudo abrange e nada é:

De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois... Para ter chegado a isso eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva (LISPECTOR, 1964, p.94).

Essa consciência de um Eu esfacelado que se desdobra interior e exteriormente, que caminha entre essas diferentes interfaces outro-eu-Outro, acontece em paralelo à vida pessoal da escritora que retornara ao Rio de Janeiro e se reflete claramente em seus últimos quatro trabalhos do terceiro bloco de nossa análise.

A cada descoberta, a travessia torna-se mais rica e mais complexa, arrebanhando em seu trânsito novos elementos de cada uma das camadas que vai retirando da antiga realidade das coisas. Realidade tal que no fim será interpretada e reordenada por G.H., emergindo sob a forma de uma nova G.H. que, agora “em crise” sem rótulos ou papéis, somente era.

É só aí, transfigurada em nada, que G.H. atinge seu verdadeiro *eu*, renovada, refrescada; inseparável da cena do sacrifício. Um contato com o sublime, com aquilo que afeta, ultrapassando a racionalidade... “me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual” (LISPECTOR, 1964, p.12).

O rito repetido... o Real incompreensível... uma outra mulher:

(Irei hoje mesmo, comer e dançar no “Top Bambino”, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores... ligarei para Carlos... Josefina... Antônio... percebi que me queria ou ambos me queriam... comerei *crevettes*... hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo mundo) (LISPECTOR, 1964, p.157).

Repetição e reelaboração são lógicas que, somente em aparência, são menos conflituosas do que a transgressão, uma forma de deslocamento da proibição como possível retorno ao *Real* e uma conseqüente possibilidade de renovação do espaço psíquico.

“Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar” (LISPECTOR, 1964, p.13). Não organizar-se, aqui, significa viver o presente, o instante-já, assim como fazem as baratas, animais e ainda como faziam os sujeitos do misticismo.

A capacidade de viver o presente talvez seja impedida exatamente pela paradoxal capacidade que o homem tem de se pensar no passado e no futuro. É interessante notar que a linguagem é que dá essa capacidade ao homem, cobrando caro, em contrapartida, o seu presente.



Notamos na voz de G.H. um novo equilíbrio, resultado da reapropriação de si. Agora, consciente de uma identidade volátil e do comércio com o mundo que a cerca, é possível desfrutar a postura de um *flâneur*, de Baudelaire diante, sujeito *moderno*, de espírito independente, que observa imparcialmente, fragmentado diante do bombardeio constante do devir e do mundo que o cerca.

O sujeito não se desprende de sua identidade, o que tornaria a existência praticamente inviável. Apesar de agora possuir uma nova consciência de si e pode transitar por outras esferas interiores ou exteriores a si, é ainda preciso um solo onde pisar:

“Para que eu continue humana meu sacrifício será o de esquecer? Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que elas esqueceram. E nem sabem mais que esqueceram o que esqueceram” (LISPECTOR, 1964, p.13).

O *eu* tomado da consciência de sua diferença cria uma nova realidade, diferentemente da mera imitação. O *eu* aceita a *tragédia humana*, essa “alegria difícil”, esse *pathos* de não ter controle nem sobre vida nem sobre a morte, a aceitação do devir e seus acontecimentos. “Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo?” (LISPECTOR, 1964, p.9).

Aceitar a vida como um “exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem” (LISPECTOR, 1964, p.20), ou como diria novamente Rosa: “Carece de ter coragem...” (ROSA, 1983, p.72).

A atividade da invenção, sob o ponto de vista da narradora, torna-se essencial para a vida. Tendo as antigas estruturas desabado – e com ela os antigos valores - faz-se necessário o talento de *transvalorar*, ou seja, de criar valores que possam dar sustentação a uma outra espécie de vida. O conhecimento, desta forma, reverte-se em *criação*:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo (LISPECTOR, 1964, p. 17).

No fim da obra, a autora explica, finalmente, o porquê da necessidade da alma já formada dos seus leitores.

É preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer (LISPECTOR, 1964, p.171).

A partir dessa despersonalização, é possível entender a “dor” da existência, a dor da condição humana. Aceitar e viver essa condição é a paixão de G.H.: “Cumpro cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias - para ficar depressa livre do meu destino humano menor e ficar livre para buscar a minha tragédia” (LISPECTOR, 1964, p.21).

Sobre a *degeneração* universal do homem e seu *caráter trágico*, Nietzsche reflete: aquele que “meditou até as últimas consequências sobre essa possibilidade, chegou a conhecer uma nova espécie de náusea — e também um novo dever!” (NIETZSCHE, 1992, p.117).

Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa *paixão*. (LISPECTOR, 1964, p.171, *grifo nosso*).

Aceitar a tragédia da existência é o primeiro passo para o autoconhecimento, para os subterrâneos do eu-estranho-interior. “Viver essa condição é a paixão, é a dor não como um acontecimento, mas como a própria natureza do homem” (SÁ, 1979, p.258).

A aproximação dolorosa, por fim, talvez seja mais do que a aproximação do *Outro*, a aproximação do *eu* consigo mesmo: do *eu* com o *outro*.

Voltado então para dentro de si, o homem cria um interlocutor interno. O *eu* pensa no *si mesmo*. Tal interlocutor permite o exercício pleno de um autojulgamento e, quiçá, um certo autocontrole diante de si mesmo. Cria-se assim um *locus* interior, que possibilita uma conversa interior de igual para igual, sem os entraves externos que se dão em uma relação com outro. É possível então contemplar o mundo que o cerca. Uma relação *estável* do eu consigo mesmo e ao mesmo tempo no contato com o entorno, como se houvesse um apaziguamento entre o *grande Outro* e do *pequeno outro*.

Quando falamos em estabilidade no parágrafo acima, estamos refletindo acerca de uma maior experiência por entre as interfaces eu-outro e racional-irracional, o que permite à personagem uma visão mais ampla sobre a própria existência e ainda, sobre essa *insustentável leveza do ser*. Como já dito, os romances clariceanos apontam para uma errância, uma dificuldade acerca de qualquer *estabilidade* da identidade.

Na obra *Soi même comme un autre*, Paul Ricoeur atenta para essa relação entre o *eu* da identidade e o *eu* da ipseidade. O *eu* primeiro - da identidade - reavalia sua posição enquanto verdade ao mesmo tempo em que reconhece o *Outro* e a dupla face da alteridade que se manifesta em si. G.H. sente e experiência em si mesma o *outro*, “abre-se” para o *Outro*, seja

Janair, seja a barata, e então encontra agora não mais aquilo que era estranho, mas algo que lhe é íntimo e próximo. “Ah, falar comigo e contigo” (LISPECTOR, 1964, p.156).

Um encontro que nos faz refletir sobre uma possível condição ontológica dessa relação *eu-outro*.

O eu então torna-se uma configuração dialética entre o si mesmo e o (O)outro, entre o si gerado pela identidade (*idem*) espelhada no Outro e pelo si gerado pela identidade (*ipse*), resultado do eu (antes estranho e agora conhecido) gerado do embate com o outro.

Abre-se portanto um novo horizonte que aceita o *Outro* não mais como algo nocivo, mas sim gregário. O caráter trágico de se perceber como ser solitário e único, dá margem para uma melhor compreensão e para um novo relacionamento com o (O) outro. “E não é perigoso, juro que não é perigoso. Pois o estado de graça existe permanentemente: nós” (LISPECTOR, 1964, p.141).

É claro que tal relacionamento implicará em alguma responsabilidade ética, porém tal ética, partindo de um sujeito experimentado em si e no Outro, outorgará mais condições de agir, de transgredir e, por fim, superar as limitações que antes a tolham.

Daí será uma questão de tempo, até que o próximo acontecimento, trazido pelo acaso, venha de novo destruir aquilo que começa a se cristalizar, num processo contínuo e interminável que só cessará diante da morte.

Um processo incessante na busca do gozo... do gozo além do gozo comum... Gozo Outro... Gozo místico.

Seria Lispector realmente ligada a uma espécie de misticismo?

Afinal, o que é o misticismo? O que significa “ser místico”? Buscar a verdade absoluta? Atingir o real? Atingir o vazio... ou a plenitude? Atingir algum tipo de iluminação? Quiçá, ser tocado por Deus?

Trazendo Freud para a nossa reflexão, o pai da psicanálise afirma que o misticismo seria simplesmente a “auto percepção obscura do reino do além do Eu, além da representação”.

O místico é aquele que ultrapassa a Lei... que vai além das regras, além da linguagem, além da metafísica, finalmente, além de si... É aquele provido de coragem para provar da maçã mística e ser expulso (expulsar a si mesmo) do paraíso da metafísica:

Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levava-me à grandeza do inferno. Eu não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca. A curiosidade me expulsara do aconchego - e eu encontrava o Deus indiferente que

é todo bom por que não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal. A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgiaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma. (LISPECTOR, 1964, p.96)

Os místicos são os exploradores de si e normalmente cultivam esse interior, o mais profundo, habitado pelo Todo Outro, até que o transformam em exterior, e o encobrimento e descobrimento tornam-se, enfim, caminho. “O vazio explode em plenitude, a ausência em presença real, o sofrimento em gozo, a mortificação em delícia, o nada em êxtase, e reciprocamente... o espaço religioso enquanto cena amorosa... a mística fiska o real redesenhando a metafísica” (KRISTEVA, 2008, p.51)

E porque esta paixão pelo mundo místico??? Seria o corpo feminino o corpo negativo onde se abriga o vazio? Será o Gozo Infinito, “Gozo Outro” acessível somente às mulheres? Não necessariamente. Como afirma Lacan, no seminário 20 – Mais, ainda (Encore), de 1972-1973, a ideia de “fêmea-vaso”, corpo místico e corpo real, reunido pela arte... por uma representação infinitamente aberta dos corpos... Corpos dentro-fora, paradoxais e transitivos... esvaziadas esperando o encharcamento pelo Outro, também se dá em certos homens, como, por exemplo, em São João da Cruz.

A imagem dos místicos é normalmente ligada aos santos: uma vida intrigante que se bate entre a difícil poda dos prazeres terrestres (celibato, anorexia, clausura e privações diversas), o trabalho incessante em prol do “próximo”(Outro), o esvaziamento completo de si mesma e o gozo infinito, através de uma união mística-carnal-imaginária com ninguém menos que Jesus, o Deus encarnado, o Pai-ideal, o Outro supremo... do outro lado, Clarice, cidadã do mundo, que na “simplicidade” cotidiana, no choque de si com uma simples barata (*A paixão segundo G.H.*) do mundo ao redor, goza com os simples “presentes” do presente, aberta ao devir e ao estranho e divino “Outro”.

Em ambos os casos são escritas que, de alguma maneira, legitimam não só suas personagens como a própria escritora, enquanto seres “aptos e sãoos...”, enquanto seres portadores de uma identidade (âncora) e de uma razão (leme) – fato paradoxal que reflete exatamente o oposto de suas escrituras “limite”, “à deriva”, mas, que, ao mesmo tempo, serve de alibi para que estas se mantenham firmes “em alto mar”(vida errante) – a (constante)construção de si e a escrita (incessante) se entre-sustentam, uma à outra.

Concordamos com Luís Costa e Lima, quando este afirma que a mística de Lispector é uma *mística ao revés*, isso quer dizer, não ligada ao misticismo religioso, e sim, a um misticismo ligado ao Presente e ao Acaso.

#### 4.1 Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres, 1969.

Em sua obra seguinte, que inaugura o terceiro bloco de obras, Lispector começa sua narrativa por uma vírgula, ponto que denota uma possível *continuação* da obra anterior. De fato, é possível perceber no decorrer da obra uma enorme semelhança entre os estados de espírito das duas personagens – G.H. e Lóri - ambas intimamente ligadas a ideia de desconstrução e ascese do ego, ambas buscando atingir a Coisa – ao mesmo tempo vazias e plenas – em busca de *gozar* e desdobrar-se nos choques com o presente.

O trajeto da protagonista já apresenta uma forte convergência em direção ao caráter místico que as últimas obras de Lispector manifestarão posteriormente.

Essa travessia dolorosa que começa com o deserto seco de G.H. e que continua a se desenrolar na existência de Lóri, correlaciona-se com o trajeto místico dos santos, seja em relação à dimensão mística de suas escrituras, seja na busca do Real e do Gozo Outro, cada qual ao seu modo.

Lóri se embrenha em Ulisses numa relação erótica delicada e densa, digna de Chordelos de Laclos. Quanto mais ela o absorve, mais se esvazia: “O peito vazio, sem contração. Não havia grito” (LISPECTOR, 1969, p.12).

A relação laboriosa entre estes dois opostos demanda uma longa batalha. Um estranhamento, uma espécie de polimento e corte das arestas sobressalentes que resultará, por fim, na ascese extasiante de Lóri. Um gozo ainda mais poderoso que a própria união carnal tão almejada pela mulher e tão longamente postergada por Ulisses. Gozo além do corpo, além da linguagem e, mesmo, além da morte.

Ulisses – o professor (escultor) imprime suas mãos e seu martelo em Lóri, que se molda e que tudo faz para merecê-lo. No entanto... sua transformação vai além do previsto. Quando o trabalho parece pronto, Lóri não necessita mais do homem. Em meio a todo seu processo de transformação, ela agora aparenta uma autossuficiência, afinal, fora ela mesma a escultora de si.

O caminho da *aprendizagem* de Lóri é um caminho doloroso como o dos santos. E os *prazeres* contidos no título da obra, parecem remeter a um prazer além do gozo comum... Na busca pelo gozo comum, a personagem acaba por se deparar com o gozo místico... *Gozo Outro*, advindo do esvaziamento de si:

Esperando com paciência que ela estivesse pronta, enquanto ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas tão além dela que ela se transformava em ínfimo corpo vazio e doloroso, apenas isso (LISPECTOR, 1969, p.20).

Lóri almeja sentir como Ulisses, olhar e pensar como ele. Quando o Outro estivesse completamente imerso em si mesma, não haveria, finalmente, mais espaço para ela: “Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1969, p.29). Então poderia gozar a paradoxal plenitude do vazio. Apesar de admirar e mesmo seguir a inteligência do homem, “suas palavras não vinham de livros e sim de uma vida que ela adivinhava plena” (LISPECTOR, 1969, p.33).

Na errância de nada ser, esvaziada, percebeu que seu gozo ia além da presença de Ulisses... O gozo advindo do nada, da pobreza, da falta do símbolo:

Lóri estava suavemente espantada. Então isso era a felicidade. De início se sentiu vazia. Depois seus olhos ficaram úmidos: era felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos. E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio de espaços? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade. Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ele era o perigo (LISPECTOR, 1969, p.39).

Lóri já não precisava mais do Outro, talvez já não precisasse nem de si mesma. A morte da estrutura egóica era o próprio gozo:

A sensação foi mais forte do que pôde suportar e, ao mesmo tempo, que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria (LISPECTOR, 1969, p.55).

A noção de esvaziamento torna-se cada vez mais forte na obra clariceana, ao ponto de, em seu derradeiro trabalho, *Um sopro de vida*, publicado postumamente, a escritora afirmar a necessidade de “se colocar no vazio” para poder escrever.

Uma outra ideia que se fortalece em sua obra tardia é a ideia de Deus. Apesar de Lispector utilizar-se de figuras e parábolas bíblicas em algumas de suas obras, consideramos

que o Deus clariceano seja muito mais o Deus do Acaso e do devir, do que um Deus ligado à religião: “E é frustrador ter fé. Odeio essa criatura que simplesmente parece acreditar. Estou enjoado de seu Deus vazio que ela preenche com êxtases nervosos” (LISPECTOR, 1978, p.114).

Se há algum tipo de religião, é a religião de si mesmo, religião do presente... Tal dimensão mística está diretamente ligada à dimensão do desejo, portanto, do Gozo (Jouissance), mais especificamente, do Outro Gozo (Jouissance l’Autre), como já supracitado.

“Ai de mim, que tenho infeliz corpo insatisfeito” (LISPECTOR, 1978, p.118), grita a personagem Ângela.

Lóri também utiliza-se do Outro – Ulisses ou Deus - como possibilidade de sublimar as ilusões e dores causadas pelo inacessível Real, sempre velado coberto pelos limites da representação. Absorver e ser absorvida “os humanos que respondiam e representavam talvez Deus. Ulisses sobretudo” (LISPECTOR, 1969, p.33) até sentir “um vazio absoluto exatamente porque também sou Deus. Um dia, quando eu tiver mais vontade e se você ainda quiser, eu lhe falarei de como me mexo dentro de Deus” (LISPECTOR, 1969, p.61).

No que diz respeito ao Outro, enquanto o Deus dos santos se mostra divino, angelical e glorioso, ligado à religiosidade... o Deus de Clarice se chama Acaso, deus do devir, profano, laico e carnal, o deus que se mostra na bruxaria contida na vida cotidiana. “Ela era tão completa como o Deus: só que Este tinha uma ignorância sábia e perfeita que O guiava e ao Universo. Saber-se a si mesma era sobrenatural. Mas o Deus era natural” (LISPECTOR, 1969, p.82).

É preciso encontrar e atravessar o deserto, buscar no Outro o auto-esvaziamento... um amor extasiante... ex-stático, que se realiza na perda de si... É preciso passar pela dor... chocar-se com o Real... passar por uma purificação e expurgação completa de si para, enfim, gozar plenamente, uma experiência mística, diferentemente do gozo comum e limitado do significativo (do sexo e de outros prazeres ordinários):

Estou acreditando que o estado de graça de Ângela seja talvez verdadeiro porque a "iluminação" se deu exatamente após um sentimento de abandono total e sofrimento. Santa Catarina de Gênova dizia que "quando Deus quer penetrar uma alma, abandona-a antes completamente". Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno (LISPECTOR, 1978, p.122).

Apesar da união carnal que poderíamos chamar de tântrica, o gozo de se perder no nada, era muito maior do que o gozo de ter Ulisses:

E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a. E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo (LISPECTOR, 1969, p.81)

Quando escreve, Lispector também parece não estar mais lá, ek-stática... autoanálise, reconstituições, questões, cartas, bilhetes, síncope. Tomada pelo Outro, a escrita é mentalmente e fisicamente incessante (KRISTEVA, 2008, p.31). O esgotamento e a ascese total de si em prol da criação artística... sublimação e gozo.

Afinal, que gozo é este que advém do esvaziamento de si, que toma e extasia Lispector. Que gozo é esse que se dá na perda e não no ganho... na posse? Santa Teresa é quem nos mostra o caminho:

Ditosa tal perda que é para se gozar mais do que nos parece se ter perdido; porque então se emprega a alma toda em amar a Quem o entendimento tem trabalhado por conhecer. Ama o que não compreendeu e goza do que não poderia tão bem gozar se não se fosse perdendo a si mesma para, como digo, mais ganhar (TERESA, VIDA, p.141).

Clarice, também desejosa de tal gozo pede o/ao Outro: “me dá tua mão” ... “dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (LISPECTOR, 1964, p.13). G.H. pede a mão do leitor, Martim a das três mulheres, Lóri a de Ulisses...

Só fora de si será possível atingir o êxtase... ek-stase heideggeriano que promulga a morte do si (ego), em prol de uma existência plena com bases no devir, no aqui e no agora.

Teresa é quem diz: “o caminho é o sofrimento, o nada de tudo, isso tudo que não é nada.... fora de você em você, fora de mim em mim, extasiástica, excêntrica”... O corpo machucado pelo desejo instaura a união com o indizível... o caminho da paixão.

Lóri se esvazia como Santa Teresa:

Então de súbito se acalmara. Nunca, até então, tivera a sensação de calma absoluta. Estava sentindo agora uma clareza tão grande que a anulava como pessoa atual e comum: era uma lucidez vazia, assim como um cálculo matemático perfeito do qual não se precisasse. Estava vendo claramente o vazio. E nem entendia aquilo que parte dela entendia. Que faria dessa lucidez? Sabia também que aquela sua clareza podia se tornar o inferno humano. Pois sabia que — em termos de nossa diária e permanente acomodação resignada à irrealidade — essa clareza de realidade era um risco: "Apagai pois a minha flama, Deus, porque ela não me serve para os dias. Ajudai-me de novo a consistir de um modo mais possível. Eu consisto, eu consisto" (LISPECTOR, 1969, p.67).



Lucrécia, personagem de *A cidade sitiada* promulga: “o vazio é o pleno” (LISPECTOR, 1949, p.183).

Do vazio, a passagem pela dor, “mas uma dor que não era a que se evolava daqueles caminhos interrompidos e impossíveis — como as coisas caíam nelas próprias, tomavam-se verdadeiras, finalmente verdadeiras, oh Deus, Deus, socorrei-me. Era essa a sensação: oh Deus, socorrei-me” (LISPECTOR, 1946, p.117).

Clarice roga agora a Deus... e goza:

E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua pessoa. Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira? (LISPECTOR, 1969, p.72).

Morte, nascimento e gozo entrelaçados... “Morrer deve ser um gozo natural”. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso (LISPECTOR, 1969, p.32).

O corpo exposto que goza através dos prazeres de Eros, também revela seu duplo inseparável, *Thanatos*, o Deus do sofrimento e da morte. Na plenitude não dualista, dor e prazer, inseparáveis, numa só face: “Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno”. (LISPECTOR, 1978, p.122).

A dor e gozo, alicerces conjuntos na construção do imaginário místico... no Imaginário não há contradição nem impossibilidade... os opostos se unem em proposições contraditórias... finalmente se oferecendo como saberes impensáveis... dizeres indizíveis... visões do invisível:

Bem sabia, experimentaria enfim em pleno a dor do mundo. E a sua própria dor de criatura mortal, a dor que aprendera a não sentir. Mas também seria por vezes tomada de um êxtase de prazer puro e legítimo que ela mal podia adivinhar. Ser-se o que se é, era grande demais e incontrolável. Lóri tinha uma espécie de receio de ir longe demais (LISPECTOR, 1969, p.71).

Diante de tal postura, assume-se uma vida dupla... uma vida que se desenrola em dois planos diferentes ao mesmo tempo... é a coexistência destes dois mundos estranhos um ao outro, a união assumida, nem tão de dois opostos, mas, sim, de dois incomensuráveis, que se realiza o oximoro, revelando imagens estarrecedoras, que apelam aos sentidos, visando o arrebatamento, o desequilíbrio, o movimento, o celebrar patético da inconstância, num movimento perpétuo de eterna efemeridade.

A escrita clariceana tem esse senso do impossível, o que equivale a dizer, senso do Real, uma fidelidade intocável a esta impossível dimensão. Uma escrita, portanto, perigosa. Não na clausura e no regime dos sentidos como os *santos*, mas no cotidiano, no dia-a-dia, no mundo, no *campo-aberto* comum dos homens.

O mistério da experiência mística se dá na “certeza de ter tocado alguma coisa da dimensão do Real, alguma coisa de estranha a si mesmo, que se impõe como algo exterior” (MILLOT, 2006, p.54).

Catherine Millot ao pensar o “caminho místico”, o compara a eclosão de um ovo:

O ovo é o mundo visível. A gema é o Amor, o Amor que é Deus, ele mesmo e que habita no fundo de todo ser humano, a princípio como um germen invisível. Quando a casca se rompe, quando ele sai dela, ele ainda tem por objeto esse mesmo mundo... mas que agora ele vê de fora da casca. “Todo um infinito que se abre” (MILLOT, 2010, p.82).

Em *O ovo e a Galinha*, conto de *A felicidade clandestina*, Lispector utiliza o ovo como a alegoria da *impossível* dimensão do Real.

Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar. Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. (LISPECTOR, 1971, p.35).

Assim a experiência mística é de certa maneira pontual e certa, ao mesmo tempo que incompreensível. “E era bom. Não entender” era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus (LISPECTOR, 1969, p.22).

O paradoxo é aquilo que permite a sua apreensão: com ele o pensamento se vê diante de um abismo... o paradoxo leva em si o silêncio... há em si uma ascese, uma chave para adentrar a porta do sobrenatural... a chave para Deus, para a Coisa, *Logoi alogoi*... plenitude e vazio... presença e ausência, silêncio ensurdecador, luminosidade tenebrosa....

Aqui não há sentir, senão gozar sem entender o que se goza:

“Entende-se que se goza um bem, onde se encerram conjuntamente todos os bens, mas não se compreende que bem seja este. Todos os sentidos sentem este gozo, de modo que não fica nenhum desocupado para se poder empregar em outra coisa exterior ou interior” (TERESA, VIE, p.106).

Enquanto os santos se regozijam num gozo sublime e religiosamente secular... Lispector demonstra-se ávida por um prazer mundanamente divino... De qualquer maneira, todos em busca de um *suposto* gozo pleno e infinito.

Qual seria então o trajeto para o “doce e doloroso” gozo infinito? Baseado nas obras deste terceiro bloco que aqui analisamos, parece-nos haver um caminho a ser trilhado que chamaremos “o caminho da paixão”. Aceitar o trágico em suas vidas... sua incompletude.

O caminho da paixão é um caminho solitário, um deserto silencioso:

Aquele solidão inesperada. A solidão de uma pessoa que em vez de ser criada cria. Ali em pé no escuro, sucumbindo. A solidão do homem completo. A solidão da grande possibilidade de escolha. A solidão de ter que fabricar os seus próprios instrumentos. A solidão de já ter escolhido. E ter escolhido logo o irreparável: Deus” (LISPECTOR, 1961, p.274).

Na laica solidão mundana e na vastidão impessoal da cidade grande onde Lispector vivia, Deus atendia aos chamados das orações... “era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também” (LISPECTOR, 1969, p.43)

Após compreender a incapacidade da razão e da linguagem em captar o real, o homem se vê diante de um abismo, diante do vazio... deserto. É nesse deserto que a linguagem, “este membro cansado do corpo humano” (BARTHES, 1994, p.19) se transfigura em ferramenta essencial na busca de uma *Vita Nova*, da transformação.

A busca mística se dá através da suspensão das potências, o que quer dizer, do intelecto, da vontade e da imaginação escolástica... depois de atravessar a angústia e o “tumulto interior dos pensamentos”, o entendimento torna-se “sente-entende-mento”. “Ela ultrapassa a zona do entendimento comum para uma zona do pensamento sensível... um imaginário pensado, um pensamento sensível, o puro prazer das metamorfoses” (KRISTEVA, 2008, p.256).

O sentir ultrapassa o pensar, “Sendo assim, a linguagem (psicossomática) torna-se, não mais instrumento da escrita, mas o próprio terreno do ato dito místico.” (KRISTEVA, 2008, p.117)

Para “sentir” seu pensar, é preciso abandonar as pequenas e grandes posses do cotidiano... é preciso dar espaço e deixar-se vazio para receber todo o cosmos em si... nas palavras de Millot, “deixar o espírito livre, virgem como um recém-nascido”, ideia consonante à filosofia que pregava Heidegger acerca da clareira e seu silêncio e do *dasein*.

Um caminho sem retorno, que prioriza abolir todos os valores e signos identitários. O vazio da ausência é o espaço consagrado da arte:

“Parece-lhe mais seguro, porque é caminho de cruz e contém em si um gosto de muito valor, a meu parecer, porque dele não participa o corpo, senão da pena somente e é a alma a que padece e goza sozinha do gozo e contento que dá este padecer” (TERESA, VIE, p.126).

Entre a dor e o prazer de seu solitário “caminho da paixão”, o místico fantasia e goza: "A dor era tão intensa ... Mas, ao mesmo tempo, a doçura causada por essa dor indizível tão excessiva que a única vontade era a de prolonga-la, e a alma não poderia então se contentar com qualquer coisa que menos do que o próprio Deus" (KRISTEVA, 2012, p.14). o Senhor arrebatava a alma e a põe em êxtase, e assim não há lugar para ter pena nem padecer, porque vem logo o gozar. (d'ÁVILA, 2015, p.195).

Lóri parece entregar-se similarmente a Deus “e aceitava o mistério de com horror amar ao Deus desconhecido”. Não sabia o que fazer de si própria, já nascida, senão isto: Tu, ó Deus, que eu amo como quem cai no nada (LISPECTOR, 1969, p.14).

A presença constante da ausência e do vazio nos romances de Lispector apontam não só para uma ideia de ascese, mas, também, para uma ideia de niilismo. Ao pensarmos o niilismo, como pensou Nietzsche, dividido em fases – vazio, náusea, consciência e criação - é possível notar perceber que este inaugura a possibilidade, e mais ainda, o dever de recriação dos valores.

Finalmente, uma possível negatividade que se mostra primeiramente no niilismo, sob um olhar mais alongado, trará arraigado a si uma força de (re)criação e de ultrapassagem daquilo que antes era danoso e ineficaz:

O aspecto da ligação da pulsão de morte com a criação foi salientado por Lacan no Seminário 7, A ética da psicanálise, quando ele fala da criação ex nihilo, a criação oriunda do nada. A pulsão de morte é concebida por ele como “criacionista”, na medida mesma em que, em sua tendência rumo ao zero absoluto de tensão, é igualmente promotora da busca e da criação de algo radicalmente novo. A pulsão de morte exprime assim também, para Lacan, a busca de uma criação original que parte do zero e daí extrai toda a sua força. Ao mesmo tempo em que é “vontade de destruição”, é “vontade de recomeçar com novos custos, vontade de Outra-coisa”, e, mais essencialmente, “vontade de recomeçar a partir do nada” (JORGE, 2010a, p.137).

Reduzir-se ao nada, ser nada, não-ser, tornar-se simples filtro pulsional, é imperativo como base de uma poética do gozo. Chegar ao “vazio em que um homem se encontra quando vai criar. Desolado, ele provocara a grande solidão.” (LISPECTOR, 1961, p.211). A personagem Ângela, do Último livro de Lispector, atenta para tal conduta:

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características (LISPECTOR, 1964, p.170).

O *Eu*, segundo Lacan, porta em si mesmo o abandono e a morte imaginária. Os místicos são aqueles que são possuídos por uma estranha e poderosa aspiração de atingir esse abandono e essa morte.

Neste espaço abismal... o vazio, essa espécie de vaso ou janela, onde a clausura e o ilimitado, dentro e fora, bem e mal, ser e não ser, se interpenetram. Deste “furo”, tomando o termo lacaniano, nasce a Arte, o desejo da escrita e da criação, para finalmente gozar.

Clarice “seria por vezes tomada de um êxtase de prazer puro e legítimo que ela mal podia adivinhar” (LISPECTOR, 1969, p.71). A escritora goza o presente e o agora, funcionando como médium das *verdades* que se forjam no instante-já, como veremos na obra seguinte.

#### 4.2 *Água viva*, 1973.

A obra em questão retrata o esfacelamento completo do ego e do tempo, um ideal entre *ser se não-ser*, sujeito do acaso, *sendo*, no presente. Dúvidas a parte acerca do livro ser considerado um romance ou não, trata-se de um fluxo incontínente do inconsciente... mais que um fluxo, uma erupção que não se agarra a qualquer metafísica que não a palavra... transvalorada... Um terreno pela qual lutou a escritora e que se constrói ao longo de sua obra romanesca... Um auto retrato de Lispector, talvez... O narrador - personagem solitário do livro – toma para si o conceito de *Dasein*, ao mesmo tempo que atira-se no abismo nietzscheano, num contínuo transvalorar-se nas mãos do devir. Volta ao selvagem... Pulsão de morte.

Muito foi discutido em torno do caráter hermético e *difícil* que envolve Clarice Lispector e suas obras, sempre perscrutando as profundezas do homem em busca da Coisa, *das Ding*. Explicando, talvez, o lado *mágico* e subjetivo de sua literatura, disse Clarice Lispector certa vez:

Meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade. Sou limitada apenas pela minha identidade. E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é místico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural (LISPECTOR, 1943, p.6).

Tamanho mistério e especulação, alimentados pela própria autora, seja através de suas declarações, seja através de seus trabalhos, por vezes inapreensíveis à razão menos atenta, atingem, finalmente, sua enésima potência, quando a escritora, não muito dada às entrevistas e apresentações, participa do I Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá, em 1975.

Seria Clarice mesmo uma bruxa? Otto Lara Resende, grande amigo da escritora, chegou a afirmar: "Você deve tomar cuidado com Clarice. Não se trata de literatura, mas de bruxaria". Poderíamos dizer, talvez, uma mística? Nas palavras de Ângela, personagem de *Água viva*, algumas pistas afirmativas: "Queimo em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida" (LISPECTOR, 1973, p.33).

Afinal, o que esconde a escritora que, ainda hoje, décadas após sua morte, atrai e enfeitiça multidões de novos leitores (fiéis) em todo o mundo?

O que há no caldeirão literário de Clarice, que faz de suas obras-poções, instrumentos tão poderosos e tocantes? Quais são as palavras mágicas necessárias para acessar essa dimensão do Real que, por vezes, vislumbram as personagens da escritora (senão, a própria)? Como atingir a dimensão do gozo completo e infinito (Gozo Outro, gozo da morte em vida), o Graal de uma utópica plenitude? Como pegar "a Coisa" nas mãos?

Nos parece incontestável como a escritura se mostra essencial na existência de Lispector, o sujeito. Há uma disciplina, uma ascese, uma experiência espiritual. A escrita impõe o esforço e a paciência, a renúncia em prol de um gozo absoluto e sem demora... impossível de qualquer maneira:

A imobilidade inerte de certos estados, a chamada psicose, sofre de uma paixão, obediência servil, receptividade noturna que envolve expectativa mística, esfola-se então, rasgando-se a si mesmo, através do desapego, incluindo desprendimento, ou a queda (sem iniciativa ou consentimento) fora de si - todas estas situações, embora alguns estejam no limite do "conhecido", o que designa um lado oculto da humanidade que nós tentamos entender ao deixar pronunciar essa palavra desconsiderada: passividade (MILLOT, 2006, p.140).

A passividade diante do devir somada ao abandono de si acaba gerando a destituição de uma metafísica dualista, como se percebe nas figuras de linguagem utilizada por Lispector: A presença das metáforas se faz predominante na tentativa de cercar por todos os lados "a Coisa", na tentativa de captar a plenitude da dimensão do Real e o possível Gozo: "quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no

escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido... Dentro do escrínio o segredo: Um pedaço de coisa” (LISPECTOR, 1973, p.103).

Na escritura, predominância de oximoros, essa exuberante polimorfia da língua, imbatível contra o incansável vigilante do dualismo metafísico, sempre a condenar ou a aceitar, eterno descontentamento e ao mesmo tempo a pura vastidão de eterna receptividade.

Viver e criar dentro do trabalho de Clarice é frequentemente uma experiência limite. Apreciar suas obras também significa de certa maneira, andar à beira de abismos e labirintos. Há uma enorme ruptura com a forma de representar comumente a realidade. “O universo semântico de seus textos extrapola os limites dicionarizados e aposta na construção de seus próprios referentes” (ROSENBAUM, 2002, p.21) o que permite a sua narrativa vagar entres as dimensões dor Real, do Imaginário e do Simbólico.

Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu mal. E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso (LISPECTOR, 1964, p.28).

O *far-niente* passivo diante da vida “simbólica” acaba por desembocar numa espécie ascese que, por fim, permite a escritura. Escrever advém da junção destas vozes. Um ócio radical de maneira a atingir o Real. Assim sendo, escrever pode ser considerado uma expressão do desejo de uma vida mais Real.

Estou nesse instante em um vazio branco esperando o próximo instante, cortar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca (LISPECTOR, 1973, p.18).

Assumir o presente significa assumir para si um espaço vazio onde tudo pode acontecer. “Dormir nos aproxima muito desse pensamento vazio e no entanto pleno” (LISPECTOR, 1973, p.87).

A possibilidade de plenitude advinda do vazio: “é tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis” (LISPECTOR, 1973, p.18). O primitivo é o homem do presente, aquele que vive a liberdade de não-ser. Pensar o primitivo escandalizado, é uma ironia que indica a super dimensão do possível gozo.

Em sua obra “*Os três tempos da lei*”, Allain Didier faz uma belíssima alusão a este caráter selvagem do sujeito, citando uma possível cura do delírio civilizatório pelo ritmo dos tambores” primitivos, que insistem em rufar no peito do homem. “A experiência cotidiana nos ensina que esse retorno à pulsão original não é acessível ao homem civilizado” (DIDIER-WEILL, 2010, p.32).

Aquele capaz de escutar tais tambores, permite ao sujeito clivado, dizer sim ao convite para a dança consigo mesmo. Um encontro entre o primitivo e o humano diante da ação possível:

E eis que depois de uma tarde de "quem sou eu" e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero - eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, *alegre*, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. e você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada (LISPECTOR, 1973, p.92).

Um caminho sem volta que evoca um improvável bailado entre as dimensões do Real e do Simbólico:

Que o real seja ao mesmo tempo aberto e fechado à simbolização, é a razão pela qual o sujeito não se encontra num só golpe, mas a golpes, marcando seu tornar-se, a partir de um ritmo fundado pela voz silenciosa do real que diz alternadamente ao significante: “Sim, tu podes te incarnar! Não, tu não o podes!” Assim, da mesma forma que o real argiloso resiste à mão ceramista, uma parte da cena resiste aos pés do dançarino, isso quer dizer que ela não se oferece a ser deflorada pelo pé e continua inalteradamente virgem (DIDIER-WEILL, 2010, p.40, *tradução nossa*).

O simbólico penetrado pelo Real advém de uma *náusea existencialista*. O *ser* estático penetrado pelo *sendo*, contínuo. A natureza humana penetrando a existência e não o oposto proposto pela metafísica “quer dizer gozo da alma... felicidade tranquila” (LISPECTOR, 1973, p.85).

Dá-se aquilo que parece impossível, vislumbrar seu caráter primitivo do ente, interdito: “Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial” (LISPECTOR, 1973, p.33).

Desdobrar-se nessa interface entre si e si mesmo, possibilita ao sujeito uma nova visão, ativando seu dispositivo trágico e criador:

Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair em um abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento [...] Atrás do pensamento não há



palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (LISPECTOR, 1973, p.23-24)

O dizer *Sim* à vida e mergulhar a alma num incessante movimento criador:

Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiada em uma imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio (LISPECTOR, 1973, p.47)

Finalmente o Gozo... Tomar o presente nas mãos... a sensação do “êxtase não caber na vida dos dias” (LISPECTOR, 1973, p.88).

#### 4.3 A Hora da estrela, 1977.

Na obra seguinte, Lispector dá a voz narrativa ao escritor Rodrigo, que cansado de si se desdobra e se recria em seu personagem Macabéa, um não-ser, um *homo sacer*. A transvaloração do nada em nada através do ato criativo... ou ainda meta transvaloração, saindo do campo diegético, se levamos em conta o papel da escritora.

O romance é talvez, se é que assim podemos afirmar, uma das poucas obras “engajadas” escrita por Clarice Lispector, na qual, além de trabalhar acerca da busca de uma verdade, ou, ainda, de um “eu”, a autora indaga sobre a questão social daqueles que estão “excluídos” de um dita “sociedade”.

Duas questões são levantadas. Uma de caráter filosófico-existencial, diz respeito à natureza do pensamento que embasa as duas instâncias aqui discutidas: o pensamento reflexivo, fundado na razão e na ciência, próprio do “falso autor” e narrador do livro, Rodrigo S.M., provido de uma “falsa segurança” apoiada em sua escrita e seus processos criativos, e, o pensamento mítico, irracional e sensitivo, da mulher-bicho Macabéa (criação, e portanto, desdobramento de si), ser de poucos afetos (relações humanas), posta às margens da sociedade e do saber.

A segunda, de caráter político-social-filosófico, trata do “mal-estar da civilização” e dos *abismos* aos quais o homem *pós-moderno* foi lançado, diante das crises desenroladas nos últimos séculos: crise da razão, da linguagem, da identidade e, por fim, do próprio indivíduo enquanto ser atômico.

A existência subjetiva dos personagens Rodrigo e Macabéa é toda colocada em inquerito. Esse processo que começa pelo viver existencialista do narrador, passando pelo plano mental, e surgindo, finalmente, como narrativa e como desdobramento de si na personagem Macabéa, sublinha o caráter probatório da lógica, sob o crivo delicado e variável da linguagem.

“Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever eu me morreria simbolicamente todos os dias” (LISPECTOR, 1977, p.21), enquanto no plano de Macabéa, “essa moça que não se conhece senão através de ir vivendo à toa” (LISPECTOR, 1977, p.15), vivendo de seus míseros e transbordantes afetos que acabarão em sua morte.

É importante não nos esquecermos que Macabéa é criação de Rodrigo, e portanto um desdobramento deste autor que se transvalora na pele de sua personagem: “voltarei algum dia a minha vida anterior? Duvido muito” (LISPECTOR, 1977, p.23).

A crise que aqui se impõe, está diretamente relacionados a uma ordem social e, portanto, objetiva. Os reflexos de tal crise, no entanto, agem diretamente no plano íntimo da personagem de Rodrigo, isto é, sobre uma ordem subjetiva: “faço aqui o papel de vossa válvula de escape da vida massacrante da média burguesia” (LISPECTOR, 1977, p.31).

Enquanto em Macabéa a noção afetiva alude à amplidão de um *ethos*, onde a tradição parece funcionar como cerco contra as manifestações do exterior: “nem se dava conta de que vivia numa *sociedade técnica* (BENJAMIN), onde era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1977, p.29). A nordestina assume o papel do *homo sacer*, “a vida nua em seu anonimato, apanhada, como tal, no bando soberano” (AGAMBEN, 2002, p.130), “para as outras pessoas ela não existia” (LISPECTOR, 1977, p.63).

Em *A hora da estrela* o espaço urbano, restrito às raias do claustrofóbico, onde transcorre toda a narrativa, apresenta-se como *ethos* mutante, paradoxalmente indelimitado, onde “élgebra, cultura, eletrônico, renda per capita, mimetismo” (LISPECTOR, 1977, p.50) parecem ditar as regras.

Aquilo que dita as regras e, de certa maneira, toca a vida de Macabéa, é aquilo que toca e “incomoda” a vida de Rodrigo. Através de um discurso metalinguístico, o escritor narra o próprio ato de narrar, suplantando a mísera encenação da realizada onde estava inserido. “Daí projetar-se, como sentido último da realidade, a realidade que sempre está faltando”. Mais dolorosamente ainda, existe a consciência de cada um, advertindo sobre este vazio, e o empenho em transpô-lo (LISPECTOR, 1977, p.7).

Em meio a narrativa, um o depoimento de Lispector m torno da relação entre o trabalho e o esvaziamento de si:

Enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditação não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever (LISPECTOR, 1977, p.20).

Assim como Ângela, Lóri, G.H. e Martim, Lispector retoma na voz de Rodrigo, a necessidade do vazio e a plenitude advinda deste:

Reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno (LISPECTOR, 1977, p.24).

Macabéa, a protagonista do romance, é vazia por natureza. Seu vazio não se compara com o vazio dos personagens anteriores, como por exemplo G.H., que diz ser necessário subir bem alto para ter de onde cair. A mulher nordestina – figura marcante da infância de Lispector – já era por si só, rasteira:

Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhe faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra (LISPECTOR, 1977, p.45).

Sua vacuidade espontânea é definitivamente uma vacuidade outra da dos santos ou místicos. Enquanto “Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia” (LISPECTOR, 1977, p.67), Rodrigo passa por um longo processamento e “chega ao paradoxo de converter o silêncio em seu alvo-limite, pois seria a forma mais direta e concreta de atingir a plenitude do sentido das coisas” (LISPECTOR, 1977, p.15).

Rodrigo, o escritor, projeta-se em Macabéa. Seu *alter-ego*, pequeno *outro*. “Pois reduzia-se a si”. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim, mas pelos menos quero encontrar o mundo e seu Deus (LISPECTOR, 1977, p.28). Rodrigo desabafa: “Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixa eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto” (LISPECTOR, 1977, p.74).

No ato da escritura e da criação o artista eleva-se à Deus:

Enquanto artista aproxima-se de Deus, ambos criadores, e, ao fazê-lo, de cena forma humaniza-O e diviniza a si mesmo. Ao mesmo tempo, no entanto, Deus permanece enquanto figura abstrata, dominadora que corporifica a ideia de totalidade e nisto constitui um ente demoníaco, diante do qual o homem, condenado a se expressar em palavras e fadado a morrer, se apequena (“Esse vosso Deus que nos mandou inventar”) (LISPECTOR, 1977, p.8).

Apesar da presença constante de Deus, como já dissemos anteriormente em nossa pesquisa, Lispector e seus personagens, assim como Nietzsche, parecem sempre negá-Lo. Macabéa “rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele portanto Ele não existia” (LISPECTOR, 1977, p.42). Macabéa não precisava de Deus para gozar, seu gozo se dava nas pequenas coisas do cotidiano:

Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraça-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim. Mas o misterioso Deus dos outros lhe dava às vezes um estado de graça. Feliz, feliz, feliz. Ela de alma quase voando. E também vira o discovoador. Tentara contar a Glória mas não tivera jeito, não sabia falar e mesmo contar o quê? O ar? Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada (LISPECTOR, 1977, p.68).

Era feliz e gozava com seu pequeno rádio, com ficar sozinha no quarto de república que dividia, nas palavras novas que ouvia, nos passeios com o namorado que logo a deixaria pela amiga. Tudo era motivo de gozo na existência vazia de Macabéa.

Da mesma maneira que foi criada, desapareceu.

Foi morta pelo escritor escrito pela escritora. “Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade” (LISPECTOR, 1977, p.49).

A personagem que morre no campo diegético, ganha vida na interpretação de Marcélia Cartaxo para o cinema. De sua vacuidade e consagração através da *palma de ouro* no Festival de Cinema de Cannes e do *urso de prata* no Festival de Cinema de Berlim.

#### 4.4 Sopro de vida (1978).

O último romance de Lispector, publicado postumamente, em 1978, foi organizado por Olga Borelli, companheira e secretária da escritora durante grande parte de sua vida, após seu retorno ao Brasil.

O *réquiem* clariceano, se assim podemos chamá-lo, traz no seu enredo a história de um suposto “Autor” em vias de produzir uma nova obra. Obra que se mostrará, novamente, uma criação no e sobre *vazio*:

Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (LISPECTOR, 1978, p.9).

A protagonista do livro que está sendo criado chamar-se-á Ângela Pralini. Logo nos primeiros parágrafos, é possível perceber que Ângela vai muito além uma nova personagem. A personagem em questão parece representar um desdobramento do narrador, ou ainda, o pequeno *outro*, estranho, que este a mantém encarcerado dentro de si.

Não é a primeira vez que Lispector utiliza-se de tal recurso. Como vimos em *A hora da estrela*, o “Autor” também se desdobrará em Macabeá. Tais desdobramentos dizem respeito a uma espécie de sublimação dos *desejos*, pensamentos e falas, frustrados e recalçados dentro de si. Recriar-se no *outro*, agora interior, ou seja, em seus personagens, permite algo próximo de uma *salvação* e de uma existência Ideal de si.

Esse fio narrativo é levado ao extremo. A personagem fabricada pelo imaginário do Autor permite que este tenha um poder equivalente a Deus - onipotente, onisciente e onipresente – ao ponto de fazê-la viver duzentos anos, assim como fazê-la desaparecer no próximo segundo.

A simbiose entre Autor e personagem é de tal modo vigorosa e envolvente que, em dado momento, o escritor perde a noção de fronteira entre o criador e a criação. Uma escrita limite que permite a própria ascense do Autor, isso sem entrar no mérito acerca da própria Lispector - escritora – que cria um *perigoso* diálogo entre o suposto escritor e Ângela até que estes se confundam: “Ângela é meu equívoco? Ângela é minha variação?” (LISPECTOR, 1978, p.39), Questiona-se o Autor em dado momento.

Romper os limites do *Ser*. Desdobrar-se para dentro e para fora. Rasgar-se e costurar-se. O *patchwork* clariceano carrega em si a descoberta do novo. A curiosidade do que virá no próximo segundo. Viver no *instante do Real*:

O presente é a face hoje do Deus. O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante (LISPECTOR, 1978, p.93).

Atingir essa dimensão do real é atingir algo de primitivo e mítico. Na obra “o Solitude”, Millot narra com uma beleza ímpar o *evento*: era como ter um vislumbre da “origem do mundo, sua primeira manhã”. Ver as coisas como se não tivéssemos nunca as visto, isso seria finalmente entrar no Real, como se o *véu de Maia*, utilizado por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, fosse finalmente rompido. “A realidade, que seria um mundo anterior, o mundo anterior a nós ”(Millot, 2011, p.116).

Atingir um outro estado, onde o ser pensante se torna puro instinto animal, homem em sua nudez original. De acordo com Bataille, aceder a tal êxtase estaria mais ligado à selvageria que a uma paz interior... “os místicos evocam um afluxo de forças incomuns, uma energia sem tamanho”. Diríamos quase, a lhes escutar, que Deus é um outro nome para a pulsão. (MILLOT, 2011, p.119).

*Vive-se* então num presente indefinido como o presente de um infante, com um grande *vazio-tudo-novo* diante de si. A felicidade primitiva do pré-mundo, pré discurso, pré-razão, pré-Eu.

O escritor (o artista) tem a capacidade de ir e vir entre esses estados de indiferenciação, onde o Eu se dissolve no espaço paradoxal da não dualidade, onde a diferença é abolida entre o interior e o exterior, proporcionando, assim, a ação criativa. Nesse espaço paradoxal, dentro e fora se interpenetram. No ilimitado cotidiano de Clarice, a solidão do infinito é lugar comum.

Uma espécie de vida não-dualista, segundo Jean Baruzi a experiência mística corresponde “a criação de um novo ser”, ou ainda, “a liberação de um ser antes preso”.

O abandono e o esfacelamento de si nos parece a princípio nos consumir por completo, nos atirar ao abismo... O abismo... essa imensidão que não podemos nomear, senão, Gozo.

É preciso distrair-se de si cotidianamente... é preciso que a existência do ser seja estabelecida sobre o eixo de um grande Nada... Deus? Deus e Nada... uma dupla inseparável:

Ah! Que para ir além, é preciso dizer: Nada Nada! É por força de não ser nada que encontramos o infinito, uma vez que é Deus ... além de tudo o que é concebível ... Deus se funde no final com um grande vácuo que deixa-nos na pura natureza (MILLOT, p.42-43).

O sujeito desprovido de interioridade assume o papel de simples médium do devir. Aceitar essa condição “passiva” diante do devir, submisso como uma bloco de pedra, na qual

o Escultor pode moldar e talhar segundo seu bel prazer. Uma folha em branco nas mãos de uma criança.

O espaço se transforma de tal maneira, que dentro e fora se confundem e se transmutam de maneira contínua, abolindo assim qualquer dualidade.

Aí está o segredo. O ser se abre e não se fecha nem julga mais. Seria a morte da alteridade? Novamente dizer sim, sempre sim, sim a tudo... GOZO, em francês, JOUISSANCE... Je oui sens – Eu-sim-sinto... a indiferença entre o bem e o mal, o prazer a dor, a luz e a escuridão é instaurada... a perfeição de *ir além* das dicotomias.

Como explicar este espaço perfeito? Tudo está lá quando não há nada. O vazio permite a possibilidade do tudo que se abre diante de si. O todo regido pelo “devir”, face à face com a vida nua... “a vida toda nua é a vida perfeita. Pensamento escandaloso de quando estamos no inferno”. (Milot, 2006, p.230)

Poderíamos dizer que se trata de uma escrita do abandono. Abandono de si, abandono metafísico de tudo que antes as delineavam enquanto sujeito. A troca entre a linha fechada que se encontra e delimita, pela linha reta e sem fim em direção ao horizonte.

O inconsciente penetra nas brechas na racionalidade clássica e opera com uma certa lógica contraditória que aponta para a experiência mística. O pensamento místico é recebido através do filtro próprio e único, que cada um recolhe em uma reflexão própria, que fica estocada e é penetrada através de seus próprio desejo... que o transforma e o faz sentir. Uma outra imaginação, psicossomática.

Como a metáfora do furo não simbólico da corrente barroca. Lacan discursa sobre essa relação entre o furo simbólico e o infinito na criação artística:

Um furo tem sempre alguma de um sifão, de um *vortex*, de um espiral. O infinito, talvez, seja a mesma coisa vista sob um outro ângulo, uma espécie de furo que se desenrola na horizontal a perder-se de vista. O infinito também absorve, aspira<sup>32</sup> (LACAN apud Millot, 2011, p.37).

A escritura tem papel fundamental no suporte de uma existência no “vazio”. Todas essas imagens e histórias acabam por criar um novo tecido para recobrir o espaço onde se encontra o “furo” do desejo.

Como diria Lacan: “a ‘letra’ aparece no espaço que antes era do desejo.” Para Barthes o romance seria o sonho de uma nova vida. Romance é o nome do Absoluto. Uma escritura

---

<sup>32</sup> « Un trou a toujours quelque chose d’un siphon, d’un vortex, d’un maelström. L’infini, peut-être, c’est la même chose vue sous un autre angle, une sorte de trou déroulé à l’horizontale et à perte de vue. L’infini aussi absorbe, aspire ».

sacra, pois chamada a tomar o lugar de todos os desejos que o acaso (trauma, dor, nojo,) vem de esvaziar. Por fim, a escritura torna-se o desejo único, o único que pode renascer da perda que se vem de sofrer, ou seja, a saída pela/na/da escrita.

“Só há um desejo que valha a pena, o desejo do nome, da representação do sensível... os escritores sabem, eles podem saborear o gosto de se refazer em novo corpo através de um poema ou romance” (KRISTEVA, 2008, p.213).

A escrita do Gozo é sensível, metafórica, metamórfica... Escrito com o íntimo da alma, imaginação do corpo onde a carne se torna o verbo, enfim, ela é pré analítica: que a possibilidade de traduzir em imagem nomeável, em representação identificável, “a desordem inominável da visão passional só pode advir através do apaziguamento da violência sensorial” (KRISTEVA, 2008, p.254).

A escritora acaba inventando uma terceira voz, onde o eu, atravessado pelo Outro, torna-se EU-Outro. Uma espiral dialética de inextinguível gozo: “Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1969, p.29).

Dar voz a essa terceira pessoa, encarnar, ser médium de seus atos e obras. Eternamente inclinada entre esses dois abismos. Paradoxal, barroca. “Não há paz ou descanso. A mesma mão que cura é a mesma mão que fere, portanto martírio sem fim, mil vezes eu morro, mil vezes eu renasço” (KRISTEVA, 2008, p.385). Lispector, como ninguém, encarna em seus personagens esse caráter absurdo e contraditório:

Estou ainda semimergulhada nas sensações místicas. Bebi um pouco demais dessa forte bebida, fiquei um pouco embriagada. Nada contarei do que me aconteceu, pois, em vez de misticismo, podem falar que é mistificação. Ao mesmo tempo em que eu recebia o Deus, eu estava toda pelo avesso e também sentia que além de Deus eu mesma fizera brotar em mim a crença vinda de minha escuridão medieval. E eu, flor trêmula (LISPECTOR, 1978, p.121).

O gozo cotidiano e mundano de Clarice reflete a arte como um exercício espiritual, que vai, principalmente, tematizar a noção de *presença* e de *evento*. Uma ideia de presença, onde cada personagem carrega uma verdade poderosamente expressa a cada evento trazido pelo devir.

Anne Juranville aponta o ato criativo como um momento de descoberta, que traz à tona uma revelação do impossível, que traz à tona o real através de uma nova forma significante. Para a autora, “penetrar o olhar” nesses pequenos “instantes da vida”, mergulhar em tais profundezas seria o mesmo que abraçar de uma só vez o universo todo, o real.



O momento epifânico, ao contrário do modo como se dá a razão, se dá de maneira sensorial, é necessária a experiência, o ato empírico para atingir esse gozo, para sentir o absoluto.

Tal plenitude, advinda de um estado de vacuidade somado à acessibilidade ao *Outro*, reflete-se na desconstrução simbólica de personagens, que se reduzem a escombros, ao nada... ao *seu* Real, permitindo assim a (re)criação... numa dimensão onde real, simbólico e Imaginário são entrelaçados. Tal abertura ao desconhecido, “mais que um encontro amoroso, isso às vezes é um reencontro do destino, que produz alegria, êxtase, uma mutação, Iluminação, conversão” (JURANVILLE, 2011, p.102).

Quando Lispector escreve *Um sopro de vida*, tem-se a impressão de que a escritora prevê a despedida vindoura. Voltada para dentro de si, fluindo de uma lucidez plena, esvaziada e silenciosa, ela goza do presente: “E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo”. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio Fico à espreita de nada. O silêncio não é o vazio, é a plenitude. (LISPECTOR, 1978, p.43).

Lispector nos farta com expressões como “silêncio, vazio, escuro e mudez”, alegorias da crueza da vida Real. Um membro do movimento de *arte povera*, porém, na literatura.

Uma última vez, Lispector pede a mão a do leitor, dessa vez, para dizer adeus. No fim de tudo, aprende-se que a vida se faz só:

Vou por aí procurar mão quente, e mando você para a puta que te pariu meu grande amor, há um hiato perturbador entre nós dois — por isso é que tenho em mente para preencher esse hiato e tenho um amante para favorecer você e te salvar do vazio e oco hiato sem fundo que é o vácuo (LISPECTOR, 1978, p.66).

Em contraponto à personagem Ângela, que se desdobra toda externamente, Lispector é toda interna. E no silencioso desapego de si, goza de sua plenitude vazia:

Ângela pensa que estado de graça ou de vida está em realizar-se no mundo externo. Mesmo Deus ela se força a conquistar, tornando-o o mundo externo. Mas quem vive em estado de graça, não permanentemente mas com muita frequência, sou eu. Consegui isto através de um desapego em relação ao mundo. Vivo um vazio que se chama também plenitude. Não ter me cumula de bênçãos (LISPECTOR, 1978, p.69).

Nessa altura da vida e de sua busca, Lispector demonstra viver o *presente* como sua personagem, a criança Joana, o *bicho-homem*, *selvagem* sempre a perguntar: E agora?

Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se

fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente (LISPECTOR, 1978, p.107).

E como quem está prestes a sair de cena, Lispector faz sua última oração para o Deus que não existe. Pede para que sempre haja o vazio, para que sempre haja a plenitude, para que sempre haja o presente, o sentir, a coragem e a solidão:

Meu Deus, me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios de Tua presença. Me dê a coragem de considerar esse vazio como uma plenitude. Faça com que eu seja a Tua amante humilde, entrelaçada a Ti em êxtase. Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o amor materno que nutre e embala. Faça com que eu tenha a coragem de Te amar, sem odiar as Tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que minha solidão me sirva de companhia. Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo. Receba em teus braços o meu pecado de pensar [...] Oh Deus poderoso, me perdoe a minha vida errada e de péssimos hábitos de sentir, me perdoe em existir em gozo tão luxuriante e sensual da absorção dos miasmas do corpo a corpo. Quero abismo para ti e receber-te como uma rainha de Sabá. Meus desejos são baixos? ai de mim, que tenho infeliz corpo insatisfeito. Oh Deus dos desesperados, me ache, você tem poder para distinguir a minha pequena parte nobre que mal faísca entre o comum cascalho, me ache! Agora! Já! Ah... Ah... Ah... me achou... Como voa a alma que acaba de ser libertada há instantes pelo encontro de mim! Deus me ACHOU. ALELUIA! Aleluia (LISPECTOR, 1978, p.138).

Após sua rica e vasta trajetória, Clarice atinge finalmente seu objetivo, o gozo máximo, gozo em Deus, gozo da morte: “Deus me disse: vem. E eu fui toda gelada. O êxtase do apocalipse” (LISPECTOR, p.134).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não há saber mais ou saber menos: Há saberes diferente”.  
(Paulo Freire)

Apesar dos muros e das diferenças epistemológicas envolvendo esses diferentes domínios, nos parece que após o caminho analítico que fizemos, é possível perceber a presença de novas janelas entre eles, quiçá muros que vem ao chão.

Parece claro, que tanto para um, quanto para outro campo, existe um *problema cultural* (metafísico). Problema esse que demanda uma *cura*.

Quando pensamos em cura pensamos na psicanálise. Entretanto, como citamos em nosso arcabouço teórico, Nietzsche e sua filosofia também está buscando uma cura, e ao contrário da cura individual, este busca uma cura para toda a sociedade. Sua cura se dá através da arte. Cura para o vazio existencial. Ainda, o que dizer da literatura e seu poder catártico?

Lispector sabe melhor que ninguém dos benefícios e mazelas advindos da criação. Finalmente, como uma sina, a escrita parece irremediável para escritora que busca em seu interior uma verdade, seja a sua própria, seja a do mundo.

Quem busca verdades, primordialmente, é a filosofia. E a psicanálise? Não estaria ela, também, buscando suas verdades? E a literatura, busca algum tipo de *verdade* em si mesma?

Nos parece que tanto a arte, quanto a psicanálise e a filosofia buscam, através de seus meios *um entendimento*. Buscam uma verdade que cure e que todas as respostas. A dúvida e o desejo de saber aparece como alicerce comum dessa *pirâmide* de saberes que pretendemos *construir*.

Pretender que esse ou aquele saber seja melhor do que outro ou tenha uma função pré-determinada parece imprudente e limitante.

Essas são afirmações estagnadas e cerceadoras, que vão contra aquilo que os trabalhos de Lispector, Lacan e Nietzsche refletem, ou seja, a queda de barreiras, que permitam o fluxo e o escambo entre estas três dimensões do saber.

Além de tal ponto de vista, mostramos em nossa análise, como vários saberes aparecem de diferentes maneiras nos diferentes domínios: noção de inconsciente, Real, de pulsão, alteridade, eterno retorno, Outro, vazio, niilismo, *das Ding*, objeto a, simbólico, imaginário, vontade de potência, sintoma, neurose, recalque, estranho, *dasein*, transvalorar, recordar etc.

Tais saberes são verdades temporais, ou seja, afirmam em si a impossibilidade de uma verdade absoluta e universal e de um saber absoluto - uma problemática indissolúvel, portanto.

Poderíamos então, facilmente chamar Nietzsche de “o poeta”... Lacan, o filósofo... E por que não, Lispector, a psicanalista,

As fissuras que começam a surgir nos muros *divisórios* se fazem sob o martelo da linguagem, instrumento primordial deste três, seja para demolir, seja pra renovar... Romper com as dualidades entre significante e significado, lógico e ilógico, entre luzes e sombras, entre indivíduo e coletivo, faz romper o modo de apreensão cristalizado que cada um destes domínios tem da noção de *verdade*, do *real*, e do *saber*.

Tal rompimento força a derrocada da univocidade de sentido da linguagem enquanto verdade.

O equívoco e a errância tornam-se, portanto, fundamentais na construção de uma nova (in)verdade. Uma (in)verdade que se inscreve a cada evento particular trazido pelo devir, sob o ponto de vista particular de seu *médium*. Uma verdade de um sujeito que deixa de SER, para interruptamente TORNAR-SE.

A literatura em Lispector, assim como a psicanálise em Lacan e a filosofia em Nietzsche parecem assumir unicidade de cada indivíduo e ultrapassar à noção de univocidade do significado pela noção de um significante volátil, o que permite ao sujeito *IR ALÉM* de si e do mundo, e aproximar-se mais concretamente de um vislumbre do Real e de um *Gozar* do presente.

Apesar de toda a pretensão e de tamanha solidez aparente, não há qualquer *verdade* absoluta dita por nenhum destes campos do saber, no entanto, parece-nos que associados, podem iluminar com mais propriedade o caminho que leva ao invisível e intocável verdade, o Real. Apresentá-los agregados: Lispector, Lacan e Nietzsche, nos permite ultrapassar a compreensão exclusivamente dada pelos seus *saberes isolados* e avançar mais um pouco em nossa busca, mesmo que a passos curtos.

Há nestes três *obreiros da palavra* uma curiosidade e uma necessidade de romper as fronteiras entre si e o mundo, esse estranho que não cessa em nos provocar e quem devemos estar abertos e receptivos.

O mundo estático e enquadrado pelo símbolo só existe na incrível fantasia de um *logos*. Aquele que diz *sim* à vida, sabe que o *Real* (sentido) está além dos limites do campo simbólico e do imaginário.

É exatamente na desentologização do sujeito e na transvalorização do símbolo, penetrado pelo Real, que o homem se mete a encarar o instante-já: “Uma possível produção de um significado aberto, mais próximo ao inconsciente, ao Real” (DIDIER-WEILL, 2010, p.26).

Seja de forma analítica, científica ou literária, todos os três parecem buscar a mesma... *Coisa* e, agregado a ela, o Gozo. Revelar o caráter mítico numa tentativa de recontar o real, o ato original, de voltar ao ente.

Agregar a dimensão poética e a reflexiva, lembrar-se e aniquilar-se mostram-se como auxiliares primordiais nessa busca pela *verdade* que, finalmente, se dará no *evento* e não no sujeito ou em qualquer uma de suas produções simbólicas.

O curto-circuito entre Literatura-Filosofia e Psicanálise traz à tona uma riquíssima interface a ser explorada. O diálogo interdisciplinar entre os domínios mostra que apesar da aparência individual e solitária de cada um, uma estreita relação com os outros permeia seus trajetos.

Tal diálogo – *gregário* - permite *ir além* daquilo que já foi conquistado em seus trajetos individuais e beber da inesgotável fonte de saber, advindos do choque com o *Outro...* que posteriormente voltará seus olhos para o pequeno *outro* de cada uma dessas disciplinas, enriquecendo-se e recriando-se, assim como os sujeitos-personagens que aqui foram apresentados.

O trabalho de Clarice Lispector aponta para a criação de um tempo e espaço na linguagem e na cultura, que visa o processamento do sensível, do íntimo, do imaginário, onde as palavras e o estranhamento das coisas que nos cercam funcionem como instrumento de revolta contra o pensamento passivo e cristalizado onde, por vezes, a humanidade repousa.

Um movimento perpétuo que articula a errância do sujeito e a instabilidade. Desvendar Clarice e suas personagens é uma tarefa árdua e impossível em sua totalidade. Suas protagonistas e suas narrativas se mesclam à vida da escritora e, finalmente se mesclam a vida do próprio leitor, que confuso e inquieto, identifica-se estremecido e cheio de novos questionamentos.

Sua escrita representa, não raro, a renovação da história e das experiências do ser humano, fazendo uma aliança entre pessoal e intelectual na forma de questionamentos em torno do fazer literário, do sentimento de estrangeiro e da ideia do “eu”, mudando o significado das coisas “já ditas” e, rejeitando a noção de um eu embebido e amaciado na arte e cultura ontoteológica.

Através da literatura, somando-se os saberes da filosofia e da psicanálise, o criar clariceano reescreve a linguagem, arte e cultura, noções de pensamento e identidade. É com uma linguagem própria (continua sendo linguagem e continua sendo um modo de representação) que Lispector reescreve o mundo, criando um entre-lugar, possibilitando a renovação do passado e a criação de novas percepções do mundo que nos cerca.

Narrar para Lispector, significa construir uma nova fisionomia ao pensar: os embates, os silêncios, o vazio, o Outro, o Real velado que dá ao sujeito um presente melindroso e precário.

Fugindo das armadilhas da razão, a escritora vai além da linguagem, na tentativa de expressar um pensamento *somático e primitivo*, passando à margem do estruturalismo racional e dos códigos sociais e da linguagem quase sempre logicistas, dicotômicos e excludentes, dizendo aquilo que parecia *indizível*, e por que não dizer, expressando de maneira límpida (até onde parece possível chegar) o *eu*, tão raras vezes livre das *nuvens* que o cercam e o escondem.

A noção de um conhecimento “artístico”, isto é, conhecimento capaz de criar e transvalorar o mundo à sua volta, é o que, em termos nietzschianos, pode ser chamado de “conhecimento trágico”. Como esperamos ter assinalado em nosso texto, tal noção encontra-se intimamente ligada a um percurso através do qual referências antiquadas de sentido vão sendo dissolvidas. Na última etapa do projeto de formação de si, “conhecer” não se distingue, de modo algum, de “criar”. Nesse movimento, a crença numa verdade previamente dada, uma verdade “em si” – seja ela de cunho metafísico ou científico – está absolutamente fora de questão, assim como a crença num “eu” cristalizado e inerte.

Clarice Lispector apresenta o homem moderno desprovido de uma face, sem uma casca fixa - um “eu” fluído e em constante transformação. Tanto o “eu” quanto o mundo independem de *verdades*. O “eu” simplesmente se dá, e também o mundo se dá, se mostra no claro-escuro da clareira (*Dasein*)<sup>33</sup>, e cada dar-se resulta no “ser já”, no “é”, no presente, de acordo com os caprichos do devir.

Não há sujeito humano abstrato. De início há apenas um animal, chamado, em certas circunstâncias, a *tornar-se* sujeito. O que significa que tudo o que ele é, seu corpo, suas capacidades são, em dado momento, requisitados para que uma verdade faça seu caminho. É então que o animal humano é chamado a se tornar imortal que não era (BADIOU, 1994, p.109).

<sup>33</sup> O termo *Dasein*, utilizado por Heidegger referem-se ao ser do ente (existente humano) enquanto existência singular e concreta: “a essência do ser-aí, (*dasein*) reside em sua existência (existenz), isto é, no fato de ultrapassar, de transcender, de ser originalmente ser-no-mundo” (JAPIUSSU & MARCONDES, 1996, p.63)

Isso equivale dizer, que o sujeito se desdobra nos eventos trazidos pelo Acaso, assumindo o papel de mediador e suporte para a verdade que se desvela. O ser, possuído por um *processo* de verdade, em determinado momento, transborda a si mesmo num eterno *tornar-se*.

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 poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. (LISPECTOR, 1964, p.175)

Por fim, mergulhar nos labirintos de Clarice demanda aos seus leitores aventurar-se num estranho e novo mundo de ideias e sentimentos. Como se a própria escritora adentrasse a alma de cada um de seus leitores, inundando-os com seu fazer poético e seus modos de sentir os recônditos do homem.

Clarice afirma o presente e “o choque com o momento chamado já” aceitando a fluidez e o risco de “ser esmagada pelo acaso” (LISPECTOR, 1964, p.11). Conseqüentemente, afirmam a mutabilidade e o movimento contínuo da identidade, pondo em questão antigos valores e necessidades metafísicas do homem, além da permanência da “carne infinita”, utilizando sua narrativa como meio de resistência e ataque aos códigos sociais vigentes, as crenças onto-teo-lógicas do homem e suas pretensas *verdades* e *saberes*.

Percorrer suas obras significa tomar nas mãos o invisível, viajar no tempo e ainda descobrir o ser e o não-ser que habita dentro de cada um. Visualizar e viver esta errância é recriar-se, transgredir, libertar-se: ser e estar.

“Ah. Então termino atravessado pela voz de Deus e aqui digo como quem sopra leve: Ah...A gente nasceu para gozar” (LISPECTOR, 1978, p.123).

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, T., **Obras completas**: Teresa de Jesus. Ed. Loyolas: São Paulo, 1995.

ASSOUN, Paul Laurent. **Freud et Nietzsche**. [Paris] : PUF, Philosophie d'aujourd'hui, 1983.

\_\_\_\_\_. **Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire**. Paris : Ellipses, 1996.

\_\_\_\_\_. **Lacan, Que sais-je?** Paris: PUF, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BADIOU, Allain. **Não há relação sexual: duas lições sobre “O aturdido” de Lacan**. Tradução de Carla Berliner. Revisão de Felipe Castelo Branco. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes by Roland Barthes**. Los angeles: UCLA PRESS, 1994.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARUZI, Jean. **L'intelligence mystique**. (L'Ile verte). Paris: Paperback, 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.



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

BOOTH, Wayne C. **The company we keep: an ethics of fiction**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSI, Alfredo. **Historia concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus Editora da Universidade de Campinas, 1993.

**Cadernos de Literatura Brasileira**. n. 17 e 18 Especial Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2004.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CASSIN, Barbara. **O absenso ou Lacan de A a D**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARDOSO, Sergio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **O demônio da teoria – literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

D'ÁVILA, Santa Teresa de. **Livro das Moradas ou Castelo interior in**. Disponível em: <[https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,\\_Teresa\\_d'Avila,\\_Moradas\\_Ou\\_Castelo\\_Interior,\\_PT.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf)>. Acesso em: 04 maio 2015.

D'ÁVILA, Santa Teresa de. **Livro da Vida in**. Disponível em: <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,\\_Teresa\\_d'Avila,\\_Livro\\_Da\\_Vida,\\_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,_Teresa_d'Avila,_Livro_Da_Vida,_PT.pdf), 2014>. Acesso em: 04 maio 2015.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio: 1976.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FLUSSER, Vilém. O mito de Sísifo de Camus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 mar. 2008. Mais!

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a Filosofia e a Literatura**. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. Prefácio à transgressão. In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos, 3).

FREUD, Sigmund. Le Créateur littéraire et la fantasia. In : \_\_\_\_\_. **L'Inquiétante Étrangeté et autres essais**. Paris : Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. **Pequena coleção das obras de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

\_\_\_\_\_. **O estanho In: Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

\_\_\_\_\_. **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13)

GENETTE, Gérard. **A obra de arte I – imanência e transcendência**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

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

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução e notas Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche I**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

JAPIUSSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

JASPERS, Karl. **Nietzsche**. Traducción Emilio Estiú. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2003.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan, vol.1: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JURANVILLE, Anne. **Lacan e la philosophie**. Paris: PUF, 2011.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche y el círculo vicioso**. Traducción Roxana Paéz. Buenos Aires: Terramar Ed., 2005.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros Para Nós Mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

\_\_\_\_\_. **Thérèse mon amour**. Paris: Fayard, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise e o estágio do espelho. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **A ética da psicanálise**, Seminário VII (1959-60). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. **Ecrits**. Paris: Editions du Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. (1964-1979), **Les séminaires de Jacques Lacan, XXII**. Paris: Fayard, 2005.

\_\_\_\_\_. (1964). **Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris: Editions du Seuil, 1973. 254p.

\_\_\_\_\_. (1968-1969). **Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre**. Paris: Editions du Seuil, 2006.

\_\_\_\_\_. (1972 – 1973). **Le Séminaire, Livre XX, Encore**. Paris : Editions du Seuil, 1974. 144p.

\_\_\_\_\_. (1975 – 1976). **Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome**. Paris: Editions du Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. **O seminário. Livro XVII: o avesso da psicanálise (1969-1970)**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** In: O seminário, livro 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Le séminaire livre XVII, L'envers de la psychanalyse, 1969-1970** – Paris : Seuil.

\_\_\_\_\_. **Le séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant, 1970-1971** – Paris : Seuil.

\_\_\_\_\_. **Le séminaire livre XX, Encore, 1972-1973** – Paris : Points Essais.

LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein Haugom. **Truth, fiction and literature – a philosophical perspective**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **Por que literatura?** Petrópolis: Vozes, 1966.

\_\_\_\_\_. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.

\_\_\_\_\_. **A Hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

\_\_\_\_\_. **Clarice na cabeceira**: romances. Organização, introdução e apresentações de José Castello. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: A noite, 1943

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida – Pulsações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: E.P.U., 1983.

MANN, Thomas. **Schopenhauer, Nietzsche, Freud**. Traducción y nota preliminar de Andrés Sanches Pascual. Madri: Alianza Editorial, 2006.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzscheana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MAFFEI, Marcos. **Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Tradução Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira.

\_\_\_\_\_. **Os Escritores 2: as históricas entrevistas da Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução Luiza Helena Martins Correia.

MAY, Rollo. **O homem a procura de si mesmo**. Tradução Aurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **A travessia do trágico em análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MILLOT, Catherine. **O solitude**. Paris: Gallimard, 2011.

\_\_\_\_\_. **La vie parfait**. Paris: Galimard, 2006.

MONTINARI, Mazzino. **Lo que dijo Nietzsche**. Barcelona: Ediciones Salamandra, 2003.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MOSER, Benjamin. **Why this world: a biography of Clarice Lispector**. New York: Oxford University Press, 2009.

NETO, Flavio Quintale. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium germanicum**, v. 9, p. 155-181, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Obras Incompletas**. Seleção de textos Gérard Lebrun. Tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sabedoria para depois de amanhã**. Seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich; tradução Karina Janini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, s/d.

NOLASCO, Edgar Cezar; GUERRA, Vânia Maria Lescano. **Discurso, alteridade e gêneros**. São Carlos: Pedro e João editores, 2006.

NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte: 1996.

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

\_\_\_\_\_. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida**: o romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

PAVEL, Thomas. **Univers de la fiction**. Paris: Éd. du Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_. **La pensée du roman**. Paris: Gallimard, 2003.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

\_\_\_\_\_. **Le banquet e Phèdre**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

\_\_\_\_\_. **Teeteto - Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RICOEUR, Paul. **Soi-même comme un autre**. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

RIFATTERRE, Michael. **Fictional Truth**. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1990.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.

ROSENBAUM, Yudith. **Folha explica** - Clarice Lispector. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Denis (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. (Filosofia política. Série 3, n. 2).

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Ética e estética: o problema da análise filosófica da literatura. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 19-38, jun. 1997.



ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. (Org.). **Filosofia & Literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. (Filosofia Política. Série III; n.1)

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Prefácio e tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. **La philosophie tragique**. Paris: Quadrige/PUF, 1991.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo** – ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

\_\_\_\_\_. **Alegria: a força maior**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000 (Conexões; 9).

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Santa Teresa d'Ávila, 1979.

SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). **O trágico e seus rastros**. Londrina: EDUEL, 2002.

SCHAFF, Adam. **Linguagem e conhecimento**. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SOLLERS, Philippe. **Le roman et l'expérience des limites**. Paris: Éd. du Seuil, 1968.

STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em movimento**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SVEVO, Italo. **A consciência de Zeno**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Estéticas).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

UNAMUNO, Miguel de. **O sentimento trágico da vida.** Porto: Editora Educação Nacional, 1953.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector, a paixão segundo C.L.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

WIELL, Alain Didier. **Les Trois Temps de la Loi.** [S.l.] : Œdipe, 1997 ; Seuil, 1996.