



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO – UNICAP
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA
CURSO DE MESTRADO**

AYANNE PRISCILLA ALVES SOBRAL

**DO FEMININO MAIS ALÉM DO FALO À
ESCRITA FEMININA EM CLARICE LISPECTOR**

**RECIFE
2019**



AYANNE PRISCILLA ALVES SOBRAL

DO FEMININO MAIS ALÉM DO FALO À
ESCRITA FEMININA EM CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Universidade Católica de Pernambuco como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, orientada pela Prof^a Dr^a Edilene Freire de Queiroz.

RECIFE
2019

B678d

Sobral, Ayanne Priscilla Alves

Do feminino mais além do falo à escrita feminina em Clarice
Lispector / Ayanne Priscilla Alves Sobral, 2019
104 f.

Orientadora: Edilene Freire de Queiroz
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica. Mestrado em
Psicologia Clínica, 2019.

1. Psicologia clínica. 2. Psicanálise. 3. Escrita. 4. Literatura.
5. Escrita. Lispector, Clarice, 1925-1977. 6. Escrita. I. Título.

CDU - 159.964.2

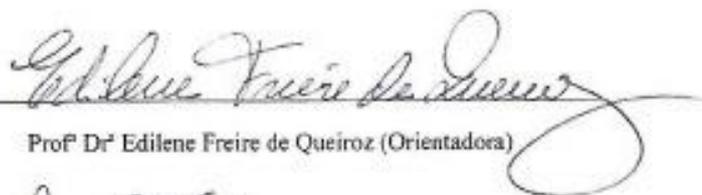
Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Josefa Vital de
Oliveira CRB-4/543



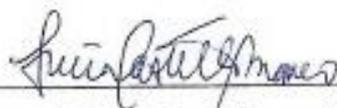
AYANNE PRISCILLA ALVES SOBRAL

DO FEMININO MAIS ALÉM DO FALO À
ESCRITA FEMININA EM CLARICE LISPECTOR

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Edilene Freire de Queiroz (Orientadora)



Profª Drª Lucia Castello Branco (Examinadora Externa)



Profª Drª Paula Cristina Monteiro de Barros (Examinadora Interna)

para minha Mãe
e para todas as Mulheres
igualmente imensas, corajosas,
ferozes,

para minhas avós, as duas Marias que me precedem e originam, pela fé na vida.
para minha tia Enilda. para Anyelle, minha irmã mais nova, que em 2018 criou uma ilha no
meio do caos e trouxe ao mundo o menino que me salva todos os dias. para Nathielly.
para a desconhecida que naquele ônibus quente e confuso em Recife foi ombro a minha cabeça
exausta que sucumbia no trânsito das seis, por me lembrar que a humanidade (ainda) é feita de
pequenas delicadezas.

para Edilene Freire de Queiroz, pela liberdade e confiança. para Paula Barros, pela leitura
atenta. para Lucia Castello Branco, pela inspiração. para Anamaria Vasconcelos.

para as meninas do clube de leitura em Caruaru com quem amar a literatura é tão ousado e
bonito. para Rubem. Para Kátia e Verônica. para Marina.

para Clarice, claro.

para Elena. para Hilda e Adélia, Maya e Virginia, Amy e Tina. para Michelle. para Bethânia,
a benção. para Nina e Rita. para Malu. para todas as artistas, escritoras, poetisas e cantoras que
eu chamo pelo primeiro nome e que todos os dias tanto me inspiram.

para as bruxas e feiticeiras, as doidas, as teimosas, histéricas e selvagens.

e, finalmente, para meu Pai,

para Anderson, meu irmão, e para meu sobrinho, Bernardo,

por causa de vocês,

eu acredito

Por caminhos tortos viera a cair num destino de mulher,
com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.

Clarice Lispector

RESUMO

Enquanto a escrita fálica, também chamada de escrita oficial ou tradicional, integra o registro simbólico em um processo de representação pela/da palavra, a escrita feminina subverte esse princípio ao se aproximar do Real, isto é, daquilo que não pode ser nomeado ou representado pois está aquém e além da linguagem. Como o feminino que, para a Psicanálise, escapa a tudo que se possa dizer dele. Nesse sentido, partindo do conceito de escrita feminina desenvolvido por Lucia Castello Branco, este trabalho busca demonstrar o modo como essa escrita se revela de maneira fecunda na obra de Clarice Lispector, mais especificamente nos romances *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977). O percurso se deu a partir de um duplo bordejar: primeiro, pesquisando as noções psicanalíticas de feminino e de escrita, além da teoria existente sobre o conceito de escrita feminina tanto na Psicanálise quanto na Literatura, para, em um segundo momento, fazer conexões com o texto dessa escritora. A leitura das obras clariceanas, baseada nessas questões, demonstrou o quanto com sua escrita feminina, Clarice Lispector oferece avanços teóricos à noção psicanalítica de feminino, aos seus desdobramentos na escuta clínica contemporânea e ao campo imaginário a partir do qual as mulheres se constituem como sujeitos, desvelando um mais além da referência ao falo que acaba por ampliar as possibilidades de se falar da mulher, do feminino e da feminilidade.

Palavras-chave: Psicanálise; Literatura; Feminino; Escrita; Escrita feminina.

ABSTRACT

While the phallic writing, also called official or traditional writing, integrates the symbolic register into a process of representation by and of the word, the feminine writing subverts this principle when approaching the Real, that is, that which can not be named or represented because it is below and beyond language. Like the feminine that, for Psychoanalysis, escapes everything that can be said of it. In this sense, starting from the concept of feminine writing developed by Lucia Castello Branco, this work seeks to demonstrate how this writing is fruitfully revealed in the work of Clarice Lispector, more specifically in the novels *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) and *A hora da estrela* (1977). The path was based on a double border: first, researching the psychoanalytic notions of feminine and of writing, besides the existing theory on the concept of feminine writing in both Psychoanalysis and in the Literature, to, in a second moment, make connections with the text of Clarice Lispector. The reading of the claricean works, based on these questions, showed how with her feminine writing Clarice Lispector offers theoretical advances to the psychoanalytic notion of feminine, to its unfolding in contemporary clinical listening and to the imaginary field from which women constitute themselves as subjects, revealing one more than the reference to the phallus that ends up widening the possibilities of talking about women, feminine and femininity.

Keywords: Psychoanalysis; Literature; Feminine; Writing; Feminine writing.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	11
PRIMEIRA PARTE	
I - O FEMININO	21
Ser mulher nos tempos de Freud	21
Ser mulher e psicanalista	23
Ser mulher e escritora	26
Afinal, o que é ser uma mulher?	28
II - A ESCRITA	34
O aparelho psíquico como uma máquina de escrever	34
Ao pé da letra	37
A letra... litoral	39
III - A ESCRITA FEMININA	44
<i>Écriture Feminine</i>	44
A bordagem do texto feminino	48
A letra em Clarice	51
SEGUNDA PARTE	
IV - PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM	57
V - A PAIXÃO SEGUNDO G.H.	69
VI - A HORA DA ESTRELA	78
EPÍLOGO	89
Carta aberta a Clarice Lispector	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

PRÓLOGO

Como é que se escreve?, perguntou Clarice certa vez¹. Nas bordas de seus textos há sempre um não-saber que margeia, por um lado, sua relutância em se reconhecer (e ser reconhecida) como escritora profissional e, por outro, um Real que se situa além da linguagem e, portanto, de qualquer significação possível. Condição inexorável e paradoxal de sua escrita.

“Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?” (LISPECTOR, [1968] 1999, p. 157).

Aqui, neste texto, as indagações ecoam. Como é que se escreve uma dissertação? Como é que, em tempos tão brutos, se escreve uma dissertação cujo fim exige uma escuta sensível e atenta ao destino da letra, seus sussurros, seu silêncio e seu indizível? O que é que se faz para, neste ano de 2018, sustentar o (e insistir no) delicado essencial, sobre o qual também nos falou Clarice?

“Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo” (LISPECTOR, [1968] 1999, p. 157).

Assim, apostar no caráter redentor da palavra parece ser não apenas uma necessidade, mas uma urgência. É, aliás, nesse ponto que se encontram Psicanálise e Literatura na medida em que, cada um a seu modo, esses dois campos expressam o drama da existência humana a partir de uma relação imprescindível com a linguagem: um pela clínica, o outro pela escrita. Faz-se necessário também ocupar esse espaço privilegiado que é a academia para abrir e reabrir discussões, lançar desafios, estar atento à história, ao que se apresenta enquanto perspectiva de futuro e, sobretudo, ao presente da sociedade em que vivemos. Qual outro modo senão pela leitura, pela crítica, pelo pensamento? Senão pela escrita?

É nesse sentido que nesta dissertação escolho aventurar-me nos terrenos do diálogo entre a Psicanálise e a Literatura para bordejar duplamente: primeiro, pesquisando as noções psicanalíticas de feminino e de escrita, além da teoria já existente sobre o conceito de escrita feminina, tanto na Psicanálise quanto no campo das letras, a fim de, em um segundo momento, fazer conexões com o texto de Clarice Lispector, procurando demonstrar o modo como essa escrita, a feminina (marcada por uma linguagem com características e especificidades próprias) se revela de maneira fecunda na obra dessa escritora, mais

¹ Na crônica *Como é que se escreve?* publicada no Jornal do Brasil em 30 de novembro de 1968, disponível em *A descoberta do mundo* (1999, p. 157).

especificamente nos romances *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977).

Em sua homenagem à escritora Marguerite Duras, Lacan diz que a única coisa de que dará testemunho naquela ocasião é “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente”, pois “Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino” (LACAN, [1965] 2003, p. 200). De fato, não é raro encontramos na Literatura, e nas artes de um modo geral, a evidenciação *ao pé da letra* de conceitos psicanalíticos sem que os escritores e artistas tenha qualquer saber epistemológico prévio sobre eles. Freud já previa isso, como veremos mais adiante. Lacan também. E é exatamente esse pressuposto que Clarice Lispector testemunha em sua escrita.

Um parêntese

É importante destacar que a conexão que faço aqui tem atrás de si determinado percurso: autoras contemporâneas cujos trabalhos não apenas contribuíram, mas inspiraram o nascimento desta temática, pois tocam diretamente a perspectiva que busquei alcançar. É no campo de estudos da Literatura, mais especificamente nos trabalhos de Lucia Castello Branco, que encontro um conceito de escrita feminina formalizado e atravessado por uma articulação da Literatura com a Psicanálise: trata-se de uma lógica especial de escrita que se detém em uma modalidade de gozo ligado à posição feminina.

Nos livros *A mulher escrita* (2004), publicado pela primeira vez em 1989 e republicado em uma nova edição com o acréscimo de novos textos quinze anos mais tarde, em 2004, e *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995), escritos em conjunto com Ruth Silviano Brandão, e também nos livros *O que é escrita feminina* (1991), *A traição de Penélope* (1994) e *Os absolutamente sós: Llansol, a letra e Lacan* (2000), que neste trabalho têm fundamental importância, Lucia Castello Branco caracteriza a escrita feminina enquanto uma escrita que se dá na borda, sempre na margem e à margem, uma vez que, como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, para inserir-se no meio literário a mulher teve que fazê-lo a partir de certas transgressões. A autora destaca, no entanto, que a escrita feminina não deve ser entendida como a escrita *da mulher*, mas como toda e qualquer produção que mantenha relação com *A mulher*. Utiliza-se, assim, do aforisma lacaniano “A mulher não existe” para a partir da impossibilidade de se definir e generalizar a mulher do ponto de vista da psicanálise, definir um conceito de escrita feminina “derivado não de uma anatomia do texto (ou de seu autor), mas de uma construção de linguagem” (BRANCO, 1994, p. 17).

Na tese de doutorado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, *Uma viagem pelo território das letras: Ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica* (2011), Marisa Nubile argumenta que o feminino habita o lugar de gozo da escrita/letra e propõe uma torção no uso dos significantes escrita e feminino. Ao invés de pensar em uma escrita feminina, a autora sugere que se possa pensar nas *ressonâncias* do feminino *na* escrita, tomando o feminino não como um adjetivo atribuído ao substantivo escrita, mas como substância mesma da escrita. Para Nubile (2011), ao considerar certo tipo de escrita como feminina, “pode-se cair na armadilha de endossar, junto com alguns autores, a entrada de mais uma categoria na já tão discutida classificação dos gêneros literários”.

Em sua tese, Marisa Nubile (2011) levanta questões bastante interessantes, pois falar sobre a escrita feminina certamente envolve alguns riscos. Há o risco de se buscar o sexo da escrita, ou de limitar a produção feita por mulheres a temas específicos, ou ainda generalizar, afirmando a partir de julgamentos valorativos, que a escrita feita por mulheres seria diferente da escrita feita pelos homens, tomando dessa forma o masculino como paradigma. Nada disso se pretende aqui. Contudo, ciente dos possíveis incômodos que a envolvem, sustento a expressão *escrita feminina*, tal como propõe Lucia Castello Branco, enquanto uma escrita que não se restringe à mulher, mas que está sempre esbarrando na mulher e no feminino. Feminino que “de uma forma ou de outra, acaba por incomodar, por se fazer questão, por produzir polêmica” (BRANCO, 1991, p. 17).

E ainda que a escrita feminina não seja uma escrita exclusivamente das mulheres, e que existam escritores homens que se fazem ouvir assim, “femininamente” (BRANCO, 1991), neste trabalho serão privilegiadas as vozes de mulheres, tanto para situar a posição feminina quanto para dar exemplos do que seria a escrita feminina. Busco, desse modo, lançar luz à desigualdade histórica e social pela qual as mulheres estão marcadas e que podem atravessar, certamente atravessam, o modo como elas se constituem enquanto sujeitos, como vivem e trabalham. Como escrevem.

Portanto, o objeto desta investigação é, sim, a escrita feminina. A escrita feminina de uma mulher. A escrita de Clarice Lispector, escritora que usou suas entranhas na tessitura de uma letra que transborda as margens do texto. Borda que não cessa de não se escrever. É Clarice quem alerta-nos, em *Água viva*: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 12-13). De fato, a escrita clariceana se constrói em uma outra lógica, e também em uma outra língua, inclassificável e indefinível. É essa escrita que me interessa na medida em que ela

desequilibra, questiona e desafia as certezas e o conforto da escrita fálica². Não é exatamente isso que o feminino, que escapa a tudo que se possa dizer dele, representa para a Psicanálise?

Um parêntese do parêntese

Dizer algo novo sobre a escrita de Clarice Lispector é, no mínimo, um desafio. É também um risco que exige certa coragem, certa liberdade. A articulação com as noções psicanalíticas de feminino, letra, gozo e escrita, e também com o conceito de escrita feminina, não é uma abordagem inédita, já encontrada, inclusive, nos trabalhos das autoras citadas até aqui, Lucia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão e Marisa Nubile.

Além delas, há uma série de estudos na interface da Psicanálise com a Literatura que têm como foco a obra clariceana. Os livros *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector* (2012), da psicanalista Maria Lucia Homem; *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* (1983), de Berta Waldman, e *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector* (1997), de Lucia Helena, apesar de não abordarem diretamente o tema desta dissertação, foram importantes iluminadores no caminho trilhado. A tese de doutorado *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector* (2016), de Cristiane Palma dos Santos Bourguignon, que discute a presença do desejo feminino a partir de recortes do livro clariceano *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, traz recortes fundamentais da crítica feminista das francesas Héléne Cixous e Lucy Irigaray sobre a escrita (feminina) de Clarice Lispector, fundamentais para este trabalho.

Fez-se importante também a leitura das dissertações de mestrado *Ensaio psicanalítico para uma metapsicologia do leitor literário: uma leitura de Água viva de Clarice Lispector* (2011), de Débora Ferreira Leite de Moraes; *A escrita de Clarice Lispector na transmissão do real* (2006), de Ana Maria Lima do Valle; *Clarice Lispector: biografema, o estranho e a letra* (2014), de Sabrina Perpétuo Ferreira; *Um percurso pelo litoral de Água viva: o ilegível na letra de Clarice Lispector* (2015), de Tatiane da Costa Souza; e dos artigos científicos *Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector* (2009), de Maria Cristina Poli; *Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector* (2012), de Clarisse Boechat e Marcia Mello de Lima; e

² Refiro-me aqui à “escrita oficial” ou “escrita tradicional” (BRANCO, 1991) que integra o registro simbólico em um processo de representação pela/da palavra, sendo, por essa razão, uma escrita simbolizada, limitada. Diferente da escrita feminina que se constrói, como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, nos limites do Real. Nela, as palavras perdem a sua carga simbólica e se apresentam “aos olhos do leitor, como coisas, como corpos em sua materialidade” (BRANCO, 1991, p. 61).

Um sopro de vida, uma escrita feminina (2013), de Yáskara Sotero Natividade Veado. Nesses trabalhos encontro articulações da escrita clariceana com a letra, o gozo, o real, o feminino e, também, a escrita feminina. Questões que, por motivos óbvios, me interessam de perto.

Dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977) são frequentemente comentados no meio acadêmico. Entre os diversos trabalhos encontrados que tomam esses livros como objeto de investigação cito: *A queda do eu e o gozo da linguagem em A paixão segundo GH* (2003), dissertação de mestrado de José Genildo Cordeiro Santos; a tese *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector* (2012), de Luciana Brandão Carreira Del Nero; e a dissertação de Nayara Lima Neves, *Sons de Macabéa: possíveis notas de desejo entre a psicanálise e A hora da estrela* (2017). Quanto a *Perto do coração selvagem* (1943) pouco tem sido dito. Apesar de ser o primeiro romance publicado de Clarice e ter agitado a crítica literária na ocasião de sua publicação, não há muitos textos acadêmicos que o tomam como objeto específico de investigação; um dos poucos títulos a que tive acesso e que lhe faz contribuição é *Os paradoxos do desamparo: uma leitura de Perto do coração selvagem de Clarice Lispector* (2012), de Elisabete Ferraz Sanches.

Fecha parênteses

Esta pesquisa não é literária, pois sua matéria específica é a Psicanálise. No entanto, longe de buscar no texto literário um diagnóstico para um personagem ou seu autor, ou psicanalisar uma obra de arte e, com isso, imobilizar o seu sentido; a proposta metodológica foi a de, a partir do texto literário, enriquecer e amplificar determinados conceitos psicanalíticos. O *corpus* já mencionado, composto por três romances de Clarice Lispector – *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo GH* (1964) e *A hora da estrela* (1977) – foi analisado através do referencial psicanalítico eleito como suporte de leitura crítica, fundamentalmente as obras de Freud e Lacan.

São diversas as formas de se debruçar sobre o texto literário quando o suporte teórico é a Psicanálise. Seguindo os percursos de Freud e Lacan, a via pela qual procurei enveredar foi aquela que deixa o texto literário falar, que o interroga. É nesse ponto que ele me interessa, pois “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a Literatura nos importa” (BARTHES, 2007, p. 18).

Sabemos que Freud não só não escapou do fascínio que exerce a *ars poética*, mas que, a partir dela, direcionou suas pesquisas à análise de processos criativos – seja fazendo o que

chamara *Psicobiografia do artista criador*, em que interpretou obras de autores consagrados, como Shakespeare, Dostoiévski, Jensen e Goethe; seja narrando seus casos clínicos de modo que o leitor pudesse se aproximar e se afastar do texto, se encontrar e se perder nos personagens, uma vez que há sempre uma brecha convidativa à reflexão e à desconstrução. Anos mais tarde, foi a vez de Jacques Lacan utilizar-se da Literatura em seu ensino: ele fala sobre *Hamlet*, de Shakespeare, *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, *O deslumbramento*, de Marguerite Duras, e sobre a obra de James Joyce. Em 1965, no texto em homenagem a Marguerite Duras, Lacan diz que “em sua matéria, o artista sempre o precede [ao psicanalista] e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, [1965] 2003, p. 200).

Assim, considerando que o encontro entre a Psicanálise e a Literatura é bastante frutífero e, por isso, solicita leituras aprofundadas, o suporte teórico se deu no interior dos romances que constituíram o *corpus* deste trabalho (e que, todavia, não excluíram a possibilidade da menção a outras obras da autora). Interroguei *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo GH* (1964) e *A hora da estrela* (1977), individualmente, deixando-os falar a partir de seus personagens e narradores (nem sempre mulheres, embora na maioria das vezes femininos), a partir de suas tramas e histórias (pois há desde Joana, em *Perto do coração selvagem* (1943), passando por G.H. e também em Macabéa um passeio em torno da questão *O que é ser uma mulher?*) e, sobretudo, a partir da construção do discurso e do modo como esse discurso se constrói desafiando incansavelmente os limites da linguagem, se aproximando daquilo que, como veremos, se chama escrita feminina.

As obras escolhidas marcam, de certa forma, cada período do percurso de sua autora – *Perto do coração selvagem* foi o seu primeiro romance publicado, em 1943, enquanto *A paixão segundo G.H.* foi publicado em 1964 e *A hora da estrela* pouco antes de sua morte, em 1977 – e fornecem, cada uma a sua maneira, elementos significativos para trabalhar os temas que são o enfoque deste trabalho: o feminino, a escrita, a letra, suas possíveis relações com a escrita feminina e o modo como essa escrita revela-se em Clarice Lispector.

Este trabalho está dividido em duas partes, cada uma delas com três capítulos, além de um prólogo e um epílogo, que fazem, como mencionei anteriormente, um duplo bordejar. A primeira parte é, sobretudo, teórica, enquanto que na segunda parte as referências teóricas vão para um segundo plano a fim de dar lugar às vozes dos textos literários, isto é, à voz de Clarice Lispector, e, assim, a partir das linhas que se desenrolam, fazer conexões entre um e outro. Como um bordado.

O primeiro capítulo, intitulado *O feminino*, trata das noções psicanalíticas de feminino, daquilo que, a partir do ensino de Lacan, entendemos como uma definição (im)possível. Para chegar a esse ponto, no entanto, foi necessário percorrer determinado caminho: faço uma breve passagem pelos séculos XVIII, XIX e começo do século XX, procurando indagar o que significava ser mulher nesse período, o mesmo em que Freud se depara com os sofrimentos e crises a que suas pacientes enfrentavam e, assim, inaugura suas investigações e faz nascer a Psicanálise. Procuo vislumbrar também o que significava, nessa época, ser mulher e psicanalista, ser mulher e escritora.

Esse percurso foi necessário para entendermos, na medida do possível, as origens sociais do sofrimento da condição feminina expresso em seu corpo através dos sintomas histéricos, em suas lutas por espaço e voz e, sobretudo, em sua escrita; para lembrarmos que as proposições de Freud sobre o feminino e a feminilidade não podem ser tomadas como a palavra final da Psicanálise a respeito da mulher; para voltarmos à atenção para as ressonâncias do discurso psicanalítico freudiano sobre o feminino nos dias de hoje, que podem estar atravessando a escuta clínica psicanalítica contemporânea e que certamente atravessam o campo imaginário a partir do qual as mulheres se constituem como sujeitos; e, principalmente, para ampliarmos as possibilidades de se falar da mulher, do feminino e da feminilidade.

No segundo capítulo, a que chamo *A escrita*, faço uma sintetizada abordagem freudiana da escrita e suas relações com as formações do inconsciente para, em seguida, seguir o percurso lacaniano que parte do aforisma “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, e assim leva às últimas consequências o princípio apresentado por Freud, até às noções de significante e letra, nas quais a escrita está também no centro das discussões. Trajeto indispensável cujos desdobramentos nos possibilitam chegar naquilo que de feminino há na escrita.

Nesse capítulo procuro, ainda, margear os litorais (ou literais) em que se encontram a Psicanálise e a Literatura: em Freud, a partir da relação que estabelece entre escrita textual e inscrição psíquica, ou mesmo o fascínio que a Literatura exerce sobre ele, profissional e pessoalmente; em Lacan, nos seus esforços em precisar um estatuto da letra; e na relação possível entre a escrita de Clarice Lispector e a Psicanálise, sobretudo a Psicanálise lacaniana.

No capítulo três, *A escrita feminina*, me aproximo ainda mais do objeto específico desta investigação: a escrita feminina. A escrita feminina de Clarice Lispector. Antes há ainda uma contextualização histórica que procura justificar o quanto a escrita foi para a mulher um mecanismo de luta por paridade de direitos. Trago, portanto, o conceito de *écriture féminine*

cunhado pelas críticas feministas de linha francesa que surgem no campo da Literatura na forma de uma nova proposta de crítica literária com o advento do feminismo radical dos anos 70 do século XX, cujas maiores expoentes são Hélène Cixous e Luce Irigaray.

Só então, depois de seguir por determinadas trilhas históricas, políticas e sociais através das quais foi possível trazer à luz certas discussões e desafios, nos deparamos com o “projeto impossível de escrita”, e sobretudo com o “projeto de *escrita impossível*”: a escrita feminina, no modo como Lucia Castello Branco a conceitua, compreende e defende, em uma bonita articulação com a Psicanálise lacaniana. Como o feminino e seu gozo, essa escrita é da ordem do Real, daquilo que não está no simbólico e, por isso, não pode ser nomeado ou representado, pois está aquém e além da linguagem (e, ainda assim, só pode ser situado a partir da linguagem). A diferença consiste, portanto, naquilo que, paradoxalmente, a escrita feminina (não) diz: seus silêncios, seus sussurros, sua respiração, seus vazios.

É exatamente este o paradigma da escrita clariceana, que diz: “Ao escrever lido com o impossível” (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 66), ou ainda: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 20).

Na segunda parte desta dissertação estão os capítulos quatro, cinco e seis, onde surgem finalmente os romances de Clarice Lispector que são o *corpus* deste trabalho. Leio, respectivamente, *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977) sob a perspectiva da escrita feminina, tendo como pano de fundo as noções psicanalíticas de feminino, letra e escrita anteriormente vistos. No entanto, nestes capítulos todas as vozes teóricas são suavizadas a fim de que Clarice possa falar, pois é a sua voz – a sua escrita – o que mais nos interessa, afinal. Para isso, uso uma linguagem ainda menos árida e menos impessoal, escrevo em um ritmo e em um tom que procuram de alguma forma sugerir a construção de um objeto análogo ao que estou analisando (BRANCO, 1994). Pois o que *Do feminino mais além do falo à escrita feminina em Clarice Lispector* pretende é, em última instância, colocar em causa esse tipo específico de escrita que ao ultrapassar os limites impostos por um falocentrismo duro, brutal e dominador, pode ser uma poderosa arma contra a feiura do discurso que, enquanto sociedade, nós enfrentamos neste tempo novo e muito, muito antigo.

PRIMEIRA PARTE

I
O FEMININO

Sabemos que foi ao se deparar com os sofrimentos e as crises que suas pacientes vinham enfrentando – sintomas a que deu o nome de histeria, apoiado nas evidências de uma sintomatologia classificada pelo discurso psiquiátrico – que Freud, no fim do século XIX, encontrou o caminho para o inconsciente, inaugurando suas investigações e fazendo nascer a Psicanálise. Sabemos também que décadas depois de teorização e prática clínica, ele confessou a uma de suas analisantes, que era também amiga e protetora: “A grande pergunta que ficou sem resposta e à qual eu mesmo nunca pude responder, apesar de meus 30 anos de estudo da alma feminina, é a seguinte: o que quer a mulher?” (JONES, 1989, p. 445).

Was will das weib? Essa indagação que, no campo da Psicanálise, “Freud deixou expressamente de lado” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 108), Lacan retomará, modificando-a: O que quer uma mulher? E, além disso, *o que é ser uma mulher?* Para uma resposta (im)possível a essas questões, não há como prescindir do caminho histórico percorrido pela mulher. E é por ele que agora seguiremos.

Ser mulher nos tempos de Freud

Em 15 de novembro de 1883, o jovem Sigmund escreve a futura Senhora Freud, sua noiva Marta Bernays:

Acho que estamos de acordo em que cuidar da casa, criar e educar filhos exigem dedicação integral e praticamente excluem qualquer atividade remunerada. Parece uma ideia completamente irrealista mandar as mulheres à luta de forma idêntica à dos homens. [...] É possível que uma educação diferente anulasse todas as qualidades delicadas das mulheres, de modo que elas pudessem ganhar a vida como os homens. Também não é possível que, nesse caso, não seria justificável deplorar o desaparecimento da coisa mais linda que o mundo tem para oferecer-nos: nosso ideal de feminilidade. Mas acredito que todas as atividades reformistas [...] fracassarão diante do fato de que muito antes da era em que uma profissão possa ser estabelecida em nossa sociedade, a natureza terá designado a mulher, em virtude de sua beleza, encanto e bondade, para fazer outra coisa. Não, a este respeito sou antiquado, desejo a minha Marta como ela é, e ela própria não há de querer que seja diferente: ser uma namorada adorada na mocidade e uma esposa amada na maturidade (JONES, 1989, p. 99).

Abro o capítulo com este trecho da correspondência amorosa de Freud porque além de revelar a obstinação com que o jovem apaixonado prescreve a sua noiva o lugar que ele precisa e espera que ela ocupe junto a ele – delimitado exclusivamente às fronteiras da casa – expõe de modo muito evidente a redução da mulher à função que ela havia de cumprir: “cuidar da casa, criar e educar filhos”, pois qualquer outra atividade poderia fazer desaparecer

a “coisa mais linda que o mundo tem para oferecer-nos”, ou seja, o ideal de feminilidade a que a natureza destinou as mulheres. Ideal incutido na moral da cultura ocidental dos séculos XVIII, XIX e começo do século XX, de que também o pai da Psicanálise compartilhava.

Freud foi um homem imerso na moral da sociedade burguesa de seu tempo e, assim, ao passo que dirigia o olhar as suas pacientes prezando sempre o compromisso médico e ético e adotando uma postura política que permitia a essas mulheres tomar a palavra e dar voz ao próprio corpo e àquilo que aparecia como sintoma, permaneceu encerrado em concepções acerca do feminino que, de certo modo, refletiam os ideais de feminilidade impostos como modelo de subjetivação na cultura europeia daquele momento. Razão pela qual em seus cinquenta anos de teoria e prática da Psicanálise, Freud não cessou de contradizer-se e, como afirmam a psicanalista Maria Rita Kehl (1998) e a biógrafa Elizabeth Roudinesco (2016), viveu inúmeras crises e travou uma constante guerra consigo mesmo.

Não se trata, naturalmente, de apontar julgamentos valorativos às divergências e paradoxos que marcam a história da Psicanálise na medida em que ela se encontra e se confunde com a história de seu criador. Tampouco justificá-los. Se para falar do que significava ser mulher na Viena *fin-de-siècle*³ coloco esses assuntos em causa, é tão somente porque julgo importante reconhecer o fato de que Freud, homem de seu tempo, ainda que tenha sido revolucionário ao iniciar uma prática terapêutica que legitimava na mulher o valor de sua palavra e de seu desejo, deparou-se com as limitações do discurso vigente e de seu próprio desejo e acabou por não conseguir, ou não querer, escutar uma verdade última na fala das mulheres a quem ele mesmo deu voz. Esse é, aliás, o argumento de Maria Rita Kehl em seu *Deslocamentos do feminino* (1998), para quem: “A manutenção de um ponto enigmático sobre o querer feminino, a representação da mulher como o continente negro da Psicanálise, seriam recursos a que Freud recorreu para manter-se ignorante a respeito do que *ele mesmo não queria saber*” (KEHL, 1998, p. 227).

Além disso, é preciso chamar a atenção para as ressonâncias do discurso psicanalítico freudiano sobre a mulher, o feminino e a feminilidade nos dias de hoje, que podem estar atravessando a escuta clínica psicanalítica contemporânea e que certamente atravessam o campo imaginário a partir do qual as mulheres se constituem como sujeitos. Pois, como sabemos, apesar de todos os avanços e conquistas sociais e políticas, apesar da possibilidade moderna de transitar no mundo masculino, a existência da mulher é ainda definida pelo

³ Expressão em francês que significa *final do século*. Aqui, refere-se à sociedade vienense na passagem do século XIX para o século XX.

discurso (médico, filosófico, político e também, e porque não?, psicanalítico) dos homens sobre ela. Há milênios o sexo feminino tem sido representado, avaliado e catalogado a partir do ponto de vista masculino. Não por acaso a mulher foi descrita como inferior na filosofia, como louca na mitologia, foi romantizada e idealizada na Literatura e nas artes, ou tomada como bruxa, por um lado, e virgem e pura, por outro, no cristianismo. A mulher, na história da humanidade, foi sempre mal-dita. Ora, *on la dit-femme, on la diffame*⁴.

Por essa razão, no que tange a situar a posição feminina, nesta dissertação serão privilegiadas, sobretudo, vozes de mulheres na esperança de que essas possam indicar-nos com mais precisão, liberdade e profundidade quais direções tomar, sejam elas psicanalistas, autoras e escritoras ou pacientes. Seja a voz de Clarice Lispector e de suas personagens. Seja também a minha própria voz. Eu, uma mulher.

Repito: não se trata de julgar ou justificar as proposições freudianas, cuja coragem e sensibilidade às questões da mulher de sua época foram e devem ser reconhecidas. Logo, não se trata de desqualificar suas concepções sobre o feminino e tudo que se construiu e tem sido construído desde então, mas de questionar a Psicanálise estando dentro da Psicanálise, de desafiá-la a ampliar as possibilidades de se falar da mulher, do feminino e da feminilidade⁵. E, assim, seguir talvez a mais preciosa das indicações que Freud poderia ter nos deixado: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas” (FREUD, [1932] 1996, p. 134).

Ser mulher e psicanalista

É na *Conferência XXXIII – A feminilidade*, de 1932, que Freud descreve pela última vez e “mais ou menos empiricamente”, segundo Maria Rita Kehl (1998), como são e como se constituem as mulheres depois do percurso edípico e de suas inevitáveis frustrações. É nesta conferência que encontramos o retrato final da feminilidade em Freud, descrito apenas “na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual” (FREUD, [1932] 1996, p.

⁴ *Nós a dizemos mulher, nós a difamamos* (Tradução livre). Jogo de palavras permitido pela homofonia na língua francesa entre *dit-femme* (diz mulher) e *diffame* (difama) a que Lacan se refere no Seminário 20 – *mais, ainda* ([1972-73] 1985, p. 114): “O que de mais famoso na história restou das mulheres é, propriamente falando, o que delas se pode dizer de infamante”.

⁵ Sigo aqui um movimento já em curso na teoria e na clínica psicanalítica que ao considerar as circunstâncias sociais, políticas e subjetivas da mulher contemporânea, abre-se a novas questões. Algumas das autoras e psicanalistas que trabalham nesse viés são, entre outras, Colette Soler (2005), Maria Rita Kehl (1998), Maria Josefina Sota Fuentes (2012) e Maria Cristina Poli (2007).

134). E ainda que para o pai da Psicanálise essa influência se estenda muito longe, ele alega não desprezar, todavia, “o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos” (FREUD, [1932] 1996, p. 134).

Freud admite e alerta que suas assertivas a respeito da feminilidade estavam certamente incompletas e fragmentárias, e por isso nos orienta a indagarmos a nossa própria experiência, esperar pela ciência ou consultar os poetas. Além disso, nesta conferência atenta para o fato de que através da história as pessoas têm quebrado a cabeça para resolver o problema do enigma da natureza feminina. Não todas as pessoas, claro. Os homens, pois as mulheres, sobretudo as que ali estavam presentes, elas mesmas constituíam o problema, afirma Freud ([1932] 1996, p. 114). Evoca então as suas “excelentes colegas de análise” que começaram a trabalhar a questão:

Essas senhoras, sempre que alguma comparação parecia mostrar-se desfavorável ao seu sexo, conseguiram expressar a suspeita de que nós, analistas homens, não tínhamos conseguido superar determinados preconceitos profundamente arraigados contra aquilo que era feminino, e que este fato estava sendo responsável pela parcialidade de nossas pesquisas. Nós, por nossa vez, com base na bissexualidade, não tínhamos dificuldade em evitar a indelicadeza. Apenas tínhamos de dizer: ‘Isto não se aplica às *senhoras*. As senhoras são a exceção; neste ponto, são mais masculinas do que femininas (FREUD, [1932] 1996, p. 117).

Este trecho levanta algumas questões. Primeiro, fica claro que não apenas as gerações feministas, que viviam seu auge naquele momento, mas as próprias integrantes do movimento psicanalítico questionavam as representações psicanalíticas da mulher que faziam dela, por exemplo, um homem castrado. Além disso, aponta mais uma vez às limitações morais e ideológicas da época – “os preconceitos profundamente arraigados contra aquilo que era feminino” – a que estavam submetidos o criador da Psicanálise, seus primeiros discípulos e, por conseguinte, a sua obra. Leva-nos a refletir ainda se apesar de acreditar que “mandar as mulheres à luta de forma idêntica à dos homens era uma ideia completamente irrealista”, Freud não estaria ciente de que a sua doutrina interferia diretamente na emancipação das mulheres, que encontravam nela meios para ter uma profissão, sair do espaço privado e, assim, transformar suas vidas.

Segundo Roudinesco (2016), é a partir de 1920 que as mulheres passam a se tornar cada vez mais presentes no movimento psicanalítico. Ocupando esse espaço de um modo absolutamente novo, coube a elas inicialmente o papel inaugural de analisar as crianças, cuja

função “educativa” não lhes exigia os estudos de medicina que eram ainda reservados aos homens. Assim, “podemos dizer que a análise de crianças acelerou a emancipação feminina” (ROUDINESCO, 2016, p. 331). No entanto, logo elas avançam para questões como a sexualidade e o gozo femininos, tomando parte no debate psicanalítico e oferecendo concepções a que Freud, obviamente, não pôde passar incólume.

Com efeito, é relevante e curioso o fato de que atualmente a Psicanálise seja uma profissão extremamente feminizada, consequência direta das figuras femininas que no século XX rompem com o discurso que as rodeava e passam a dar contribuições valiosas para a comunidade psicanalítica da época e, de certo modo, abrem caminho para todas nós que viemos depois.

Entre elas estão: Emma Eckstein, Margarete Hilferding, Sabrina Spielrein, Hermine Hug-Hellmuth, Karen Horney, Jeanne Lampl-de Groot, Ruth Mack-Brunswick, Helene Deutsch, Joán Rivière, as mais conhecidas Anna Freud e Melanie Klein, e as duas mulheres que marcam Freud de modo não apenas intelectual, mas também particular, Lou Andreas-Salomé e Marie Bonaparte. Todas essas mulheres, cuja contribuição apenas evoquei sem, no entanto, me aprofundar, apesar de merecê-lo, essas mulheres “poderiam ser descritas como fálicas: todas eram ambiciosas, tiveram êxito e ocuparam um papel de líder” (LAURENT, 2012, p. 22). No entanto, essa parece ser a pior forma de abordar a particularidade de cada uma delas. Para Eric Laurent, “é mais interessante discernir como a saída de suas análises se articula em torno dessa falta, e como o trabalho de transferência as levou ao ponto em que puderam, a partir dessa falta, elaborar um achado útil para todos os seus colegas” (LAURENT, 2012, p. 22).

Ainda assim, como sabemos, essas psicanalistas, com poucas e raríssimas exceções, ocupam na história da Psicanálise um lugar secundário em relação a outros nomes. Que isso tenha a ver com seu gênero e as relações de poder que o envolve, é outro assunto. Necessário, sim, mas que aqui foi apenas vislumbrado por não ser o foco principal deste trabalho e, principalmente, por demandar investigações bem mais cuidadosas e apuradas⁶.

⁶ A esse respeito ver o artigo *A história das primeiras mulheres psicanalistas do início do século XX* (SILVA, SANTO; 2015). Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/13346/13283>. Acesso em: 26 set. 2018.

Ser mulher e escritora

Em 21 de janeiro de 1931, curiosamente mais ou menos a mesma época em que Freud evoca suas colegas de análise ao debate sobre a sexualidade feminina e a feminilidade, ora atento e diligente ora subestimando o que elas tinham a dizer; pois bem, em 1931, a escritora inglesa Virginia Woolf vai à Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres fazer o discurso que, mais de dez anos depois, seria publicado sob o título de *Profissões para mulheres* (1942).

“Minha profissão”, diz Virginia ([1942] 2018, p. 9), “é a Literatura; e é a profissão que menos experiência oferece às mulheres – menos, quero dizer, que sejam específicas das mulheres”. Ao falar sobre seu caminho profissional, a escritora apresenta uma das primeiras dificuldades com a qual se deparou ao escrever seu primeiro artigo publicado no jornal: sua própria voz, interiorizada, que dizia, lembrava e, sobretudo, alertava que ela devia ser agradável, simpática e encantadora. A essa voz Virginia Woolf deu o nome de Anjo do Lar, numa alusão ao poema de Coventry Patmore que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres.

Na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura” (WOOLF, [1942] 2018, p. 12).

Para o Anjo do Lar, as mulheres não podem falar sobre as relações humanas, sobre a moral e o sexo com liberdade e franqueza, não se quiserem se dar bem. Se quiser se dar bem, uma mulher precisa ser agradável, não ter opiniões ou vontades próprias, ser pura, bela, recatada. Do lar⁷. E é por essa razão que, orgulhosa, Virginia declara ter assassinado o Anjo do Lar, para que pudesse ter voz. “Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita” (WOOLF, [1942] 2018, p. 13).

⁷ Alusão à matéria publicada na Revista VEJA em 18 de abril de 2016, cuja manchete “Bela, recatada e do lar” dá destaque a então primeira-dama, Marcela Temer, ressaltando algumas de suas características e sugerindo um padrão estético e comportamental a ser seguido pelas mulheres brasileiras como modelo de feminilidade. Essa matéria dialoga diretamente com os discursos construídos historicamente sobre a mulher e sua função na sociedade, ressoando, sobretudo, a importância de que ela se mantenha objeto de desejo do homem – bela e recatada – e sob seu domínio – em casa, no lar.

Se, para ser uma escritora naquela época, matar o Anjo do Lar era uma experiência inevitável, havia outras restrições práticas, financeiras, sociais e psicológicas com as quais as mulheres teriam de se deparar. É sobre isso que Virginia Woolf fala em seu outro ensaio igualmente fundamental *Um teto todo seu*, de 1929. Para ela, em poucas palavras, “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever” (WOOLF, [1929] 2014, p. 12). Mas quem tinha? Que mulher, entre os séculos XVIII e XX, dispunha de recursos financeiros, um espaço livre de interrupções, tempo suficiente e liberdade de pensamento para dedicar à própria escrita?

Além disso, havia ainda a indiferença com a qual a escrita das mulheres era recebida, a hostilidade, o desencorajamento. Se Shakespeare tivesse tido uma irmã igualmente talentosa, igualmente genial, é o questionamento que Virginia Woolf propõe, as possibilidades de trabalhar com o potencial criativo seriam as mesmas para os dois? Quais são, afinal, os efeitos da assimetria dos papéis sociais destinados à mulher e ao homem sobre seu trabalho artístico?

É certo que há obras-primas assinadas por mulheres, ou por seus pseudônimos. Temos, para citar apenas algumas dos séculos XIX e XX: *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen; *Jane Eyre* (1847), de Currer Bell, que é na verdade, Charlotte Brontë; *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Ellis Bell, na verdade, Emily Brontë; *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928), de Virginia Woolf; *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath; *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector.

É certo, também, que eram necessárias uma força descomunal, uma coragem e uma integridade, muito além do talento, para diante daquela sociedade puramente patriarcal, ser uma mulher e escrever. Escrever como escrevem as mulheres. Essas precursoras, e tantas outras que não foram mencionadas aqui, abriram caminho, mostraram ser possível. E é nos seus livros, muito mais que em suas biografias e na realidade social que as cerca, nos seus livros podemos sentir o medo, a raiva, a influência da opressão e do sofrimento latente que se escondem sob suas palavras, “um rancor que macula aqueles livros, por mais esplêndidos que sejam, com um espasmo de dor” (WOOLF, [1929] 2014, p. 106).

Essa dor, por demais específica da condição feminina, seria, portanto, uma especificidade de sua escrita? Daquilo que significa para elas – para nós – não apenas escrever como uma mulher, mas ser uma mulher?

Afinal, o que é ser uma mulher?

Estivemos às voltas, até aqui, do que significava ser mulher nos séculos XVIII, XIX e começo do século XX, período em que Freud se depara com os sofrimentos e crises a que suas pacientes vinham enfrentando – a histeria – e, assim, inaugura suas investigações e faz nascer a Psicanálise. Procuramos vislumbrar também o que significava naquela época ser mulher e psicanalista, ser mulher e escritora.

Esse percurso foi necessário não apenas porque entender as origens sociais do sofrimento da condição feminina expresso em seu corpo através dos sintomas histéricos, em suas lutas por espaço e voz e, sobretudo, em sua escrita é fundamental (e esse, por si só, parece ser motivo suficiente), mas também para lembrar que as proposições de Freud sobre o feminino e a feminilidade não podem ser tomadas como a palavra final da Psicanálise a respeito da mulher. Frente ao *dark continent* freudiano é preciso navegar.

Os “mistérios” da condição feminina parecem ser o *leitmotiv* do percurso que Freud faz na teoria psicanalítica, desde os *Estudos sobre a histeria* (1893-95) até os ensaios *Análise terminável e interminável* (1937) e *Esboço de psicanálise* (1940). Mas é em 1931 e 1933, no texto *Sexualidade feminina* e na Conferência XXXIII – *A feminilidade*, que o pai da Psicanálise se debruça sobre o tema de modo mais enfático, tanto para retificar ideias anteriormente estabelecidas – como quando afasta-se das diferenças sexuais anatômicas enunciadas em 1925 no texto *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* – quanto para ratificá-las – quando sustenta, por exemplo, a dialética fálica e suas consequências para a sexualidade feminina prenunciadas no artigo *A dissolução do Complexo de Édipo*, de 1924.

Foi aí, aliás, que segundo Lacan (1969-70), a análise freudiana encontrou seu ponto final. “Por que”, questiona ele, “[Freud] substitui o saber que recolheu de todas essas bocas luminosas, Ana, Emmie, Dora, por esse mito, o complexo de Édipo?” (LACAN, [1969-70] 1992, p. 92). Em outras palavras, Lacan acredita que se apesar de sua “lúcida coragem” Freud não tivesse entregado os pontos, desanimado, “teria podido levar as histéricas mais além do que ele rotula com o *Penisneid*” (LACAN, [1969-70] 1992, p. 92). O esforço lacaniano será o de descentrar a Psicanálise do campo do Édipo para um mais além do mito, subvertendo, nesse sentido, o caráter da impotência pelo viés da impossibilidade.

No Seminário 17 – *o avesso da psicanálise* (1969-70), Lacan separa o complexo de castração do complexo de Édipo, articulando a castração a uma função da linguagem, e não do pai, sobre o ser falante. Desse modo, o pai que aparece no mito freudiano de *Totem e Tabu*,

esse pai idealizado que goza de todas as mulheres e teria acesso ao gozo absoluto, “nada mais é senão uma ficção imaginária e simbólica tecida para dar um sentido à perda do gozo operada pelo que Lacan designa como o ‘pai real’, o agente da castração, do traumatismo que representa o encontro da língua com um corpo” (FUENTES, 2012, p. 134).

Trocando em miúdos, podemos dizer que uma vez que habita a linguagem, o corpo dos seres falantes está implicado tanto naquilo que se organiza em discurso no laço social, quanto nas representações singulares que cada sujeito constrói acerca do que se passa em seu corpo a partir do gozo sexual e que quando compartilhado, desemboca, inevitavelmente, no abismo do mal-entendido. É por essa razão que, para Lacan (1972), os corpos dos sexuados, independentemente de sua anatomia, são repartidos em duas metades, cuja relação com o sexo não basta para torná-los parceiros. Não há – portanto – relação sexual, o que não implica que não haja relação com o sexo, mas, e é isso o que a castração demonstra, que não há complementaridade entre homens e mulheres. Relações sexuais, só existe isso (LACAN, 1972).

Uma vez situado o impossível da relação sexual, Lacan escreve em *O Aturdido* (1972) as fórmulas da sexuação, abrindo o campo psicanalítico para a indagação sobre a diferença entre os sexos, os tipos de gozo e a feminilidade. Segundo Nelly Brito e Heloisa Caldas (2017), Lacan cria o termo “sexuação” para lidar com o tratamento que o falante dá ao *nonsense* experimentado no corpo, considerando a função da identificação nesta operação. Faz uso, então, dos termos “homem”, “mulher”, “sexuação”, “gozo masculino” e “gozo feminino”, subvertendo-lhes a função e radicalizando seu estatuto de meros significantes. “O homem, uma mulher, eu disse da última vez, não são nada mais que significantes. É daí, do dizer enquanto encarnação distinta do sexo, que eles recebem sua função” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 54).

A partir de uma torção na lógica quântica aristotélica, Lacan isola suas elaborações em quatro fórmulas da sexuação e suas respectivas identificações sexuais; nessas fórmulas, a partir de uma inscrição lógica, o lado homem e o lado mulher são identificados por sua modalidade de gozo, que opera a incidência significativa nos corpos. Desse modo, para todo x , ϕ de x é satisfeito, o que quer dizer que “todo sujeito como tal, inscreve-se na função fálica para obviar a ausência da relação sexual” (LACAN, [1972] 2003, p. 458). Mas, alerta Lacan (1972), há um caso excepcional conhecido na matemática: “o caso em que existe um x para o

qual *phi* de *x*, a função, não é satisfeita, ou seja, por não funcionar, é excluída de fato” (LACAN, [1972] 2003, p. 458)⁸.

Assim, do lado masculino da sexuação está o universal da castração: todo homem está submetido à ordem fálica; enquanto que, do lado feminino, a mulher é *nãotoda* inscrita na ordem fálica, “‘elas’ são *nãotodas*, o que tem também como consequência, e pela mesma razão, que tampouco nenhuma delas é toda” (LACAN, [1972] 2003, p. 466). Quando diz que “‘elas’ são *nãotodas*”, fazendo questão de colocar entre aspas o pronome elas, Lacan parece querer reforçar, creio, que fala das mulheres sim, mas também de “qualquer ser falante que se alinhe sob a bandeira das mulheres”, independente do sexo anatômico.

Em *Deus e o Gozo d’A mulher*, importante lição do Seminário 20 – *mais, ainda* (1972-73), Lacan pontua que “A mulher, isto é, só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 98). No campo do feminino, além da via fálica, desdobram-se maneiras de gozar tão particulares que não poderiam ser descritas de todo por cadeias significantes, denotando a insuficiência da própria estrutura (BRITO, CALDAS, 2017). Portanto, “não há A mulher, pois por sua essência ela não é toda” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 98). Segundo essa lógica, não há um significante capaz de representar A mulher, fazendo com que ela não exista. E se ela não existe, um semblante deve vir nesse lugar, que é essencialmente vazio, como suplência à falta desse significante.

É em torno dessa problemática que se constrói a tese *As mulheres e seus nomes* (2012) da psicanalista Maria Josefina Sota Fuentes, para quem se A mulher não existe, “o feminino insiste – não como categoria que daria enfim consistência à mulher como gênero, mas como um gozo real indizível que afeta o ser humano, o ser de linguagem, e requer soluções, para ambos os sexos, de nomeação diante da ausência do significante dA mulher no inconsciente” (FUENTES, 2012, p. 39). Ressaltando, desse modo, que não se trata de negar o feminino ou depreciar as mulheres, mas de radicalizar a importância de que cada mulher, uma a uma, seja levada a um modo singular de se fazer existir.

Fuentes afirma ainda que o ensino lacaniano se diferencia em grande medida da perspectiva pós-freudiana tanto criticada pelo feminismo e que essas críticas não deixaram de influenciar seus desenvolvimentos teóricos a respeito da sexualidade feminina, “permitindo que o falocentrismo e a função paterna, que não se confundem com o patriarcalismo nem com

⁸ As fórmulas da sexuação estão aqui apenas resumidas e podem ser consultadas na íntegra, inclusive com os gráficos, em *O aturdo* (1972), artigo da coletânea *Outros escritos*.

uma fantasia masculina, pudessem ser devidamente localizados” (FUENTES, 2012, p. 132). Esse é, a meu ver, o grande avanço de Lacan em relação às proposições freudianas, pois atento às contingências de sua época, ele opera uma revolução inédita na Psicanálise: ao afirmar que A mulher não existe, abre um campo de possibilidades e escolhas para que uma mulher se torne mulher a partir de suas próprias particularidades, do modo como o gozo feminino afeta o seu corpo, sem que um órgão específico tenha que arcar com isso.

Com efeito, ao se colocar como *nãotoda* na função fálica, e justamente por ser *nãotoda*, a mulher “tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (LACAN, [1972] 1985, p. 99). Notem, alerta Lacan ([1972] 1985, p. 99): “eu disse *suplementar*. Se estivesse dito *complementar*, aonde é que estaríamos! Recairíamos no todo.” Há, portanto, um gozo suplementar, um algo a mais no gozo feminino, um mais além que não passa pelo significante e é, por isso, impossível de simbolizar. “Há um gozo dela, desse *ela* que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 100).

Se, como vimos, a experiência das mulheres na história da humanidade e, na mesma medida, na história da Psicanálise, foi sustentada pelo discurso dos homens sobre elas; e se hoje, no século XXI, à mulher foi dada a palavra, aliás, a mulher *tomou* a palavra, alcançando assim o direito de ela mesma descrever, por sua conta e risco, a inexistência de sua condição, como então falar desse gozo que se localiza além do fálico e além da linguagem e é por isso mesmo inassimilável e indescritível? Como circunscrever-se enquanto mulher diante desse gozo (não da mulher, pois não é exclusivo dela, mas) feminino sobre o qual, no entanto, não se pode ou não se consegue dizer muita coisa?

Para as psicanalistas Nelly Caldas e Heloisa Brito (2017), “A mulher é inalcançável e deriva dos limites do corpo à deriva na linguagem, tentando ser falado a partir de uma sexuação sintomática. Uma mulher, por sua vez, com seu modo de gozo suplementar, traria outras possibilidades”. Logo, a ess’A mulher – que enquanto complemento a seu significante oposto, o homem, não existe – cabe encontrar vias singulares para lidar com o impossível de sua condição, do Real⁹ que *não cessa de não se escrever*.

Aqui, exatamente neste ponto, esbarramos no laço estabelecido por Lacan entre os conceitos de feminino e de escrita, sobretudo a parcialidade da posição feminina com a

⁹ Trata-se do conceito lacanianiano de Real, que junto aos de Imaginário e Simbólico, formam os três registros de funcionamento psíquico sobre os quais falaremos no próximo capítulo. Por ora, é importante destacar que o Real é da ordem do impossível de dizer, que não pode ser transformado em representação e atesta, desse modo, o fracasso da linguagem.

instância da letra situada a partir do texto de 1950, *A instância da letra no inconsciente e a razão desde Freud*. A partir daí, o ensino lacaniano introduz o enigma da relação da mulher com seu signo e a intimidade das posições femininas com a categoria de semblante, apontando, ao final de seu ensino, soluções – absolutamente singulares, cabe destacar – para que se dê algum tratamento ao gozo e, assim, um sentido possível à existência.

“Ela [a escrita] mostrará ser uma suplência desse *nãotodo* sobre o qual repousa o gozo da mulher”, anuncia Lacan ([1972-73] 1985, p. 49), categórico. De fato, diante do Real do gozo, que ultrapassa a todo significante, estará sempre um furo inalcançável, mas ao seu redor é possível fazer uma borda. Uma escrita. Uma escrita feminina. Pois é preciso ser um pouco mulher, trazer em si um pouco do feminino, para não recuar diante do abismo do vazio e de lá emergir testemunhando não a impossibilidade de uma escrita, mas a “escrita de uma impossibilidade” (BRANCO, 2004, p. 122).

Quem melhor que Clarice Lispector para falar sobre isso?

“Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno”, ela diz. “Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 49). Ou ainda: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. [...] Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 15).

II
A ESCRITA

Se, como vimos, a mulher e o feminino são temas caros à Psicanálise, que remontam a sua fundação e estão presentes em todo o seu desenvolvimento, não por acaso – nunca por acaso – a escrita também o é. O estilo freudiano, que encontrou e reconheceu na Literatura uma antecipação das descobertas acerca da clínica psicanalítica, que interpretou obras de autores consagrados como Shakespeare, Dostoievski e Goethe¹⁰ e que, além disso, combina o desenvolvimento narrativo de casos clínicos a citações literárias e frases poéticas, revela-nos um Freud que além de exímio leitor, é também escritor.

Assim, procurando colocar em jogo as imbricações entre os conceitos psicanalíticos de feminino e de escrita, dedico este capítulo inicialmente a uma sintetizada abordagem freudiana da escrita e suas relações com as formações do inconsciente para, em seguida, seguir o percurso laciano que parte do aforisma “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, e assim leva às últimas consequências o princípio apresentado por Freud, até às noções de significante e letra, nas quais a escrita está também no centro das discussões. Trajeto indispensável, cujos desdobramentos nos possibilitarão chegar naquilo que de feminino há na escrita.

O aparelho psíquico como uma máquina de escrever¹¹

Ao longo de sua obra, Freud esteve às voltas com uma referência de escrita como um sistema capaz de lhe fornecer os instrumentos necessários para sua empreitada em direção ao inconsciente e seu funcionamento. Desde o *Projeto* – que é, afinal, um texto pré-psicanalítico, escrito em 1895, um texto, portanto, em que se esboçam características neurobiológicas e hipotéticas do aparelho psíquico – já se entrevê um cenário de escrita, “mas uma escrita ainda apenas cartográfica, marcação de caminhos que serão percorridos em uma segunda vez” (REGO, 2005).

Na famosa *Carta 52 a Fliess*, de 6 dezembro de 1896, Freud apresenta um modelo arqueológico do aparelho psíquico. O modelo neurobiológico é abandonado e surge um

¹⁰ Diz-se que não há autor, literário ou não, que mais tenha sustentado Freud em sua obra do que Goethe (ALBERTI, 2007). É interessante pontuar que a releitura que Freud faz da obra de Goethe além de oferecer subsídios para pensar a psicanálise em diversos aspectos, lhe valeu o Prêmio Goethe de Literatura, em 1930 – único prêmio, aliás, que o pai da psicanálise recebeu em vida por sua obra – justificando, desse modo, a importância da relação entre esses dois autores para a teoria psicanalítica.

¹¹ Aproprio-me aqui do subtítulo – “O aparelho psíquico como máquina de escrever” – usado por Claudia de Moraes Rego na tese de doutorado em Psicologia intitulada *Traço, letra e escrita na/da psicanálise* (2005), cuja relevância para esta parte do trabalho foi fundamental.

primeiro esquema pautado em preocupações puramente clínicas, que permite vislumbrar o que da história do sujeito se inscreve a partir dos traços mnêmicos. Aqui Freud está muito mais próximo da linguagem – e da escrita – que dos neurônios apresentados no *Projeto* (1895): “o traço começa a se tornar escritura”, afirma Derrida ([1971] 1995, p. 192). É aqui também, na *Carta 52* (1896), que serão prenunciados os quadros esquemáticos do aparelho psíquico desenvolvidos em sua obra posterior *A interpretação dos sonhos*, publicada em 1900.

A interpretação dos sonhos (1900) é certamente um dos principais textos, se não o principal, da teoria psicanalítica. Nele Freud desenvolve de modo direto o inconsciente, pensando-o a partir do suporte de uma inscrição psíquica e associando essa condição de escritura à produção dos sonhos. Servindo-se de termos como *escrita criptográfica*, *texto*, *escritura* e *manto tecido*, escreve um tratado sobre o aparelho psíquico e seu funcionamento que é uma verdadeira metáfora de uma máquina de escrever. Assim, para o pai da Psicanálise, “o conteúdo do sonho é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem do pensamento dos sonhos” (FREUD, [1900] 1996, p. 303). A elaboração onírica se produz, portanto, como um *rébus*¹² que exige leitura e decifração.

Se tentássemos ler esses caracteres segundo seu valor pictórico, e não de acordo com sua relação simbólica, seríamos claramente induzidos ao erro. Suponhamos que eu tenha diante de mim um quebra-cabeça feito de figuras, um rébus. Ele retrata uma casa com um barco no telhado, uma letra solta do alfabeto, a figura de um homem correndo, com a cabeça misteriosamente desaparecida, e assim por diante. Ora, eu poderia ser erroneamente levado a fazer objeções e a declarar que o quadro como um todo, bem como suas partes integrantes, não fazem sentido. Um barco não tem nada que estar no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr [...] Só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeças se pusermos de lado essas críticas da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por um símbolo ou uma palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado (FREUD, [1900] 1996, p. 304).

¹² O *rébus* “é um procedimento segundo o qual pictogramas têm sua fonetização usada de forma independente de seu significado para significar outra coisa” (REGO, 2005, p. 72). Em outras palavras, *rébus* seria um enigma de figuras ou sinais cujo som exprime o mesmo sentido do que se quer dar a entender; por exemplo: para representar a palavra *sapato*, poderíamos usar as letras *s* e *a* seguidas da imagem de um *pato*. Para Freud, o sonho deve ser lido como um *rébus*, ou seja, um jogo linguístico com um sentido a ser decifrado.

Em 1925, no ensaio *Uma nota sobre o bloco mágico*, Freud faz uma analogia ainda mais rica entre o aparelho psíquico e a metáfora da escrita. O bloco mágico, esse brinquedo a que certamente muitos de nós tivemos acesso, acabara de ser lançado e cria uma espécie de encanto no pai da Psicanálise, que vai a partir dele pensar a escrita e o modo como ela se revela na engenhoca como um modelo exteriorizado do aparelho psíquico. Vejamos:

Surgiu no mercado, sob o nome de ‘Bloco Mágico’, um pequeno invento que promete realizar mais do que a folha de papel ou a lousa. Ele alega não ser nada mais que uma prancha de escrever, da qual as notas podem ser apagadas mediante um fácil movimento de mão. Contudo, se examinada mais de perto, descobre-se que sua construção apresenta uma concordância notável com a minha estrutura hipotética de nosso aparelho perceptual e que, de fato, pode fornecer tanto uma superfície receptiva sempre pronta, como traços permanentes das notas feitas sobre ela. [...] Se imaginarmos uma das mãos escrevendo sobre a superfície do Bloco Mágico, enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, teremos uma representação concreta do modo pelo qual tentei representar o funcionamento do aparelho perceptual da mente (FREUD, [1925] 1996, p. 256-259).

O filósofo francês Jacques Derrida (1967) em sua leitura da obra freudiana, onde procura dar atenção ao discurso, ou à interpretação do discurso, mais que ao conceito, faz importantes observações sobre o Bloco Mágico. Para ele, o percurso de Freud na metáfora do traço escrito vai se aperfeiçoando de tal modo que é possível pensar de fato a estrutura psíquica como uma máquina de escrever. O filósofo alega não interessar se um aparelho de escrita, como o bloco mágico, é uma boa metáfora para representar o psiquismo, tampouco se o psiquismo é realmente uma espécie de texto, mas o que é um texto e o que deve ser o psíquico para ser representado por um texto. Questiona ainda: “Qual deve ser enfim a relação entre o psíquico, a escritura e o espaçamento para que uma tal passagem metafórica seja possível, não apenas nem em primeiro lugar no interior de um discurso teórico mas na história do psiquismo, do texto e da técnica?” (DERRIDA, [1967] 1973, p. 183).

Assim, Derrida conclui a partir da originalidade do modelo proposto por Freud em *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925) que não há nem máquina nem texto sem origem psíquica, e que, portanto, não há psíquico sem texto. Assim, “a escrita não seria apreensível, mas consiste em um movimento do texto que produz texto, de um texto sempre em produção” (ANDRADE, 2016).

Não irei percorrer exaustivamente as condições da escrita na obra freudiana, que podem ser localizadas ainda em outros artigos metapsicológicos, como *O Inconsciente* (1915), *Além do princípio do prazer* (1920) e *Moisés e o monoteísmo* (1938)¹³. As considerações de Freud mencionadas até aqui parecem evidenciar, e assim cumprir o objetivo principal desta parte do capítulo, a notória relação entre escrita textual e inscrição psíquica, ou mesmo o fascínio que a Literatura exerceu sobre o pai da Psicanálise abrindo, em muito, os caminhos da trajetória psicanalítica em direção ao “inconsciente estruturado como uma linguagem” e, mais adiante, ao “aparelho de linguagem enquanto um aparelho de gozo”¹⁴. É o que veremos a seguir.

Ao pé da letra

Lacan retoma a hipótese freudiana do sonho como um *rébus* para a decifração em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), conferência que faz para um grupo de filosofia da Federação dos Estudantes de Letras em Sobornne, na França, em 9 de maio de 1957. Considerando que “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (LACAN, [1957] 1998, p. 498), ele desdobra as concepções de Freud e avança, acrescentando os desenvolvimentos da linguística¹⁵, ao apresentar o estatuto da letra enquanto um “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, [1957] 1998, p. 498).

“Mas essa letra”, questiona Lacan ([1957] 1998, p. 498), “como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra.”

Assim, em seu retorno ao texto de Freud, Lacan lança mão dos signos linguísticos de Saussure, faz uma releitura deles e subverte-os, destacando a posição primordial do significante sobre o significado, pois “o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (LACAN, [1957] 1998, p. 502).

¹³ A esse respeito, ver, entre outros, Claudia de Moraes Rego, *Traço, letra e escrita na/da psicanálise* (2005).

¹⁴ Expressões lacanianas encontradas, respectivamente, no *Seminário 11 – quatro conceitos fundamentais da psicanálise* ([1964] 1985, p. 25) e no *Seminário 17 – o avesso da psicanálise* ([1969-70] 1992, p. 46).

¹⁵ Há uma nota de rodapé em *A instância da letra* (1957) em que Lacan alerta que se trata da linguística enquanto o estudo das línguas existentes em sua estrutura e nas leis que nela se revelam, “o que deixa de fora a teoria dos códigos abstratos, impropriamente elevada à categoria de teoria da comunicação, ou a chamada teoria, constituída pela física, da informação, ou qualquer semiologia mais ou menos hipoteticamente generalizada” (LACAN, [1957] 1998, p. 499).

Além disso, dá atenção à barra que se coloca entre o significante e o significado e que resiste à simbolização. A incidência dessa barra encadeia e articula os significantes e promove, desse modo, efeitos de significação; essa barra presentifica apropriadamente aquilo a que “chamamos de letra, ou seja, a estrutura essencialmente localizada do significante (LACAN, [1957] 1998, p. 505).”

A essas considerações há um elemento fundamental desenvolvido no *Seminário sobre “A carta roubada”* (1955): o automatismo de repetição, ou seja, a maneira como os sujeitos se deslocam em uma repetição intersubjetiva e o modo como esse deslocamento é determinado pela insistência inconsciente (automatismo) da cadeia significante. De fato, é fundamental que o significante percorra uma cadeia e, assim, deixe o seu lugar, nem que seja para retornar a ele circularmente, pois é o deslocamento do significante que

determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico (LACAN, [1955] 1998, p. 34).

É, portanto, a partir dos caminhos e descaminhos, dos trajetos e desvios que faz a carta roubada do conto de Edgar Allan Poe¹⁶ – pois a carta, afirma Lacan (1955), é o verdadeiro sujeito do conto, um sujeito que em sua errância tem uma trajetória que lhe é própria e cujos efeitos da insistência significante lhes são determinantes. Portanto, a partir do itinerário da carta roubada, Lacan põe em evidência não só a função da repetição na trajetória da cadeia significante, como também a condição de endereçamento que incide sobre a carta/letra.

La lettre, em francês, e *a letter*, em inglês, significam ao mesmo tempo carta e letra, razão pela qual em Lacan a carta roubada é tanto letra quanto carta, ou seja, “é um significante que se encadeia, na tessitura do conto, com escrita, leitura, remetente,

¹⁶ Trata-se do conto *The purloined letter* (A carta roubada), de 1844, em que uma carta comprometedoramente endereçada à Rainha é furtada pelo Ministro D., que pertence ao círculo real e, em posse da carta, terá poder sobre a Rainha. Para ludibriá-la, ele coloca outra carta, semelhante, no lugar onde pegou a primeira. A Rainha convoca a polícia de Paris para recuperar a carta em questão, sem que o Ministro que a furto se dê conta disso. No entanto, mesmo depois de uma busca minuciosa e exaustiva, a polícia não a encontra. É Dupin, amigo do narrador, que ao ser solicitado pelo Sr. G., Prefeito da Polícia de Paris, consegue pôr as mãos na carta comprometedoramente. Seu raciocínio foi o seguinte: supõe que a carta estaria em um lugar à mostra, evidente, fácil de ser encontrado, e que o Ministro D. lhe havia mudado a aparência, de modo que não correspondesse à descrição dada pela Rainha. O círculo se fecha quando, ao recuperar a carta, o próprio Dupin escreve outra e deixa no lugar da que estava levando.

destinatário, um conteúdo a ser aberto, revelado [...] que afeta a todos, fazendo-se presente justamente por sua ausência” (AZEVEDO, 2007, p. 41). É importante lembrar que nesse momento do ensino lacaniano, estamos em 1955, não há uma distinção clara entre letra e significante e por isso em alguns momentos esses dois conceitos são tomados como sinônimos e até confundidos.

No entanto, Lacan vai mais além e desliza de *a letter* – carta/letra – enquanto significante que carrega uma mensagem para *a litter* – um lixo – objeto que é a própria materialidade do significante. A carta roubada de Poe ao passar de mãos em mãos é dobrada e desdobrada, adulterada, esquecida... vira, de fato, lixo, “cujo destino último é a lixeira. É para ela que vão os *restos*, outro aspecto importante da letra” (AZEVEDO, 2007, p. 41). Não é à toa que mais adiante, ainda no *Seminário sobre “A carta roubada”* (1955), Lacan equipara a carta ao corpo de uma mulher e afirma que todos aqueles que a possuem colocam-se em uma posição feminina: ora, para se aproximar da carta – seja para ler ou escrever, ou mesmo para apenas tê-la nas mãos – é preciso suportar o seu enigma, o vazio de seus restos, sua *litura*. Lituraterra.

A letra... litoral

Em *Lituraterra*, texto de 1971 que abre a coletânea *Outros Escritos*, Lacan continua seus esforços em função de precisar um estatuto da letra. Nele, anuncia que a letra é o que faz litoral. Não é, no entanto, o que faz fronteira, pois a fronteira, observa Lacan, “ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum” (LACAN, [1971a] 2003, p. 18). O litoral, por outro lado, lugar onde se encontram a água e a areia no oceano, é o encontro de dois campos heterogêneos que não se misturam, mas que se tocam e se entropõem, deixando um pouco de si e levando um pouco do outro.

Aqui Lacan parece colocar em causa a relação entre a Literatura e a Psicanálise, suas aproximações e, sobretudo, seus distanciamentos. A letra seria, portanto, litoral entre a Literatura – que enquanto prática da letra é “uma acomodação de restos” – e a Psicanálise – que se ocupa justamente daquilo que resta. Ora, “não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros a ponto de não serem recíprocos?” (LACAN, [1971a] 2003, p. 18).

A borda no furo do saber, não é isso que ela [a letra] desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo? (LACAN, [1971a] 2003, p. 18).

A letra agora é tomada como litoral entre o saber e o gozo, e é, ao mesmo tempo, literal. Acontece que ao se deslocar do significante, a letra é privada de significado e reduz-se a seu elemento material, puro resto, objeto de gozo. Portanto, “quando se fala de letra, muito mais que quando se fala do significante, é da literalidade que se trata. Pois [...] uma letra não representa nada, mas está ali, em sua literalidade, a marcar o ponto de furo, a fazer buraco no simbólico” (BRANCO, 1997, p. 61).

Éric Laurent (2010) em um comentário sobre o texto lacaniano *Lituraterra* (1971a) afirma que ali Lacan designa a letra sob dois aspectos (que, no entanto, não se opõem nem se excluem, mas acabam formando dois lados de uma mesma borda): a letra que faz furo e a que faz objeto *a*. No primeiro encontramos a letra litoral, ou seja, aquilo que no encontro entre dois campos heterogêneos, faz furo. É o que Lacan demonstra no conto de Poe, *A carta roubada*: não se sabe o que dizia a carta, sua mensagem nunca foi revelada. Logo, no lugar de seu conteúdo há um vazio. E isso não importa, pois a função da carta não é transmitir uma mensagem, mas circular e fazer funcionar o jogo simbólico, efetuando, desse modo, um furo no saber.

O segundo aspecto, segundo Laurent (2010), refere-se ao momento em que a letra converte-se em literal, se desloca do significante e é desapropriada de significado. Nesse sentido, a letra é tão somente traço, rasura, objeto de gozo, objeto *a*. É esta letra que rompe o semblante, isto é, aquilo que de significado há no significante, e libera o gozo que havia ali. “O que se evoca de gozo ao se romper o semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas” (LACAN, [1971a] 2003, p. 18). Em outras palavras, quando se rompem os sentidos, a letra surge como *litura*, um traço que produz rasuras deixando suas marcas sobre o papel. É nesse sentido que enquanto “vazio escavado pela escritura” (LACAN, [1971a] 20, p. 24), a letra desobstrui os efeitos de gozo e se coloca do lado do Real.

No *Seminário 18 – de um discurso que não fosse semblante* (1971b), Lacan dá uma aula a que chama *Lição sobre Lituraterra*, onde consolida a distinção entre letra e significante. Diz que “a escrita, a letra está no real, e o significante, no simbólico” (LACAN, [1971b] 2009, p. 114). Assim, a partir deste momento, as formações inconscientes resultantes dos efeitos de linguagem (o automatismo de repetição, os deslocamentos, metáforas e

metonímias) passam a ter um valor secundário no ensino lacaniano, marcado agora literalmente (ou *litoralmente*) pelos efeitos de gozo. A letra, por sua vez, é o que no saber faz borda, ou melhor, é “a borda do furo no saber” (LACAN, [1971b] 2009, p. 109).

Creio ser importante abrir um parêntese nesse momento para uma breve elucidação sobre a topologia do nó borromeano desenvolvida extensivamente no ensino de Lacan, a fim de lançar luz aos conceitos de Simbólico e Real que apareceram e aparecerão neste texto. Trata-se de uma figura que enoda três elos que se articulam e se conectam entre si. Equivalentes, esses elos criam uma relação entre os registros Imaginário, Simbólico e Real – RSI, conforme nomeou Lacan. “O Imaginário congrega as imagens formadoras, em última instância, dos contornos que dão consistência ao Eu; o Simbólico é ‘o tesouro dos significantes’, o lugar da linguagem e do discurso; o Real é da ordem do impossível, do que não pode ser dito, ou transformado em representação” (HOMEM, 2012, p. 76). O Real equivale também ao resto, àquilo que não se escreve, ou seja, “não cessa de não se escrever”. A esses nós, no final de seu ensino Lacan acrescenta mais um, denominado *Sinthoma*, cuja função é, grosso modo, fazer suplência. Ou seja, manter atados os nós, ainda que um dos elos se rompa¹⁷. Fecha parêntese.

Segundo Ram Mandil, “somente ao abandonar a ideia de escritura como *écrivance*, como simples transcrição de mensagens, é que se pode depreender seu valor de gozo. E sempre gozo do corpo [...], aquilo que permanece quando o sentido se retira” (MANDIL, 2003, p. 155). Assim, conforme demonstrou Lacan, a escrita não vem do significante, mas do Real, e por isso, porque é da ordem daquilo que não se escreve e não cessa de não se escrever, a escrita – assim como o feminino e, sobretudo, assim como o gozo feminino – só pode ser vislumbrada, só pode ser tocada em suas bordas.

Diante da assertiva lacaniana de uma escrita da ordem do Real e, portanto, do impossível, alguns trechos de Clarice Lispector me vêm à cabeça. Inevitavelmente. A razão é clara, embora não seja simples: Clarice tece em sua escritura¹⁸ a busca de um impossível de dizer que não se apresenta em palavras e foge de qualquer sentido – como quando diz em

¹⁷ Para um aprofundamento deste tema, ver Lacan, *Seminário 22 – RSI (ano)* e *Seminário 23 – O Sinthoma (1975-76)*.

¹⁸ Refiro-me aqui à noção de escritura trabalhada, entre outros, por Lacan, Derrida e Barthes. Fazendo uma articulação do pensamento desses três autores, Lucia Castello Branco considera a escritura como uma nova forma de fazer escrita, em que “ampliando seu traço em direção à escrita e não propriamente em direção à literatura, atravessa a representação” (BRANCO, 2004, p. 181). Trata-se, portanto, de um campo assignificante que privilegia o corpo, os ritmos do corpo, a letra, a imagem, o silêncio, os sussurros, habitando, desse modo, a escrita feminina.

Água viva (1973): “Quero como poder pegar com a mão a palavra” (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 12), ou ainda: “Que estou tentando fazer ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume” (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 50).

Além disso, a escrita clariceana – seu traço, sua letra – é um contorno ao redor do vazio para o qual a linguagem é, ao mesmo tempo, obstáculo e matéria – litoral e literal, para usar a analogia lacaniana – pois apesar de não conseguir alcançar o “ponto tenro e nevrálgico da palavra”, Clarice mostra que é possível circundá-lo, fazer algo aparecer em suas bordas. E esse parece ser esse o grande desafio e a grande mola de sua escrita¹⁹: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. [...] Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 14). “Escrevo ou não escrevo?”, se questiona Clarice pela voz do personagem-autor em *Um sopro de vida* (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 14), como se desse movimento dependesse a vida de alguém. Provavelmente a sua própria vida.

Dizer palavras sem sentido é a minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e eu (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 95).

¹⁹ Sobre isso comenta Berta Waldman, em *A paixão segundo CL*: “Para que se avizinha à vida é preciso que a experiência da escrita [...] tenha a humildade e a coragem do improviso, da falta de construção, que seja o mergulho na matéria da palavra. Tocar a vida com a palavra, porém, é um anseio impossível. É da natureza da palavra estar no lugar de coisa, distância que Clarice pretende eliminar” (WALDMAN, 1983, p. 63).

III

A ESCRITA FEMININA

“Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e eu” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 95). É de uma tal entrega que nos fala Clarice. Uma entrega à palavra. À liberdade de dizê-las, ainda que delas se extraia nenhum (ou pouco) sentido. É de uma entrega, muito sua, à linguagem e, paradoxalmente, ao silêncio. Ao que dela é limite, vazio, impossibilidade.

“Quem me dera, porém”, diz a escritora, “eu não tivesse esse desejo errado de escrever” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 95). Pois é também de uma entrega exigente que Clarice nos fala. No mínimo, desconfortável. Visceral. Uma entrega em que não apenas o corpo, mas as entranhas ocupam um lugar privilegiado. Uma entrega, finalmente, à escrita. À escrita que chamaremos, com Lucia Castello Branco, de feminina.

Écriture féminine

Sabemos que a sociedade ocidental em que vivemos foi construída sob um regime patriarcal e falocêntrico. Herdeira de uma tradição judaico-cristã, nossa cultura relegou à mulher uma posição marginal e periférica: a mulher foi oprimida, subjugada, negada e silenciada. Silenciada, sobretudo e inclusive, no campo literário, pois para inserir-se nesse meio ela tinha de fazê-lo às escuras, escrevendo cartas e diários que, na grande maioria das vezes, eram queimados, quase nunca lidos por outras pessoas; ou publicando através das arestas e frestas que conseguia abrir por meio de pseudônimos, por exemplo. Foi o caso, como vimos rapidamente no primeiro capítulo desta dissertação, das irmãs Brontë, que no século XIX publicaram como Currer Bell e Ellis Bell, ou Mary Ann Evans e Amandine Dupin, que também buscaram esconder-se usando nomes de homens, respectivamente, George Eliot e George Sand.

Virginia Woolf, comentando sobre isso em *Um teto todo seu* (1929), fala que qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento e que desejasse usá-lo para a poesia, para a Literatura, certamente teria perdido a saúde e a sanidade, tirado a própria vida ou se isolado da sociedade, virando, desse modo, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Nasce assim, como um refúgio, a anonímia das mulheres. Virginia cita Anne Finch, Condessa de Winchelsea, poeta do século XVII cuja única publicação só foi feita – anonimamente – em 1903. O poema *The introduction (A introdução)* que reproduzo a seguir chama a atenção, com ironia e indignação, para as dificuldades e julgamentos a que ela estava submetida simplesmente por ser uma mulher. Por ser uma mulher que quer escrever.

Ai! Pobre da mulher que escrever quer!
 Tamanha pretensão ninguém perdoa
 naquela que, em lugar de ser “patroa”
 ou “dona” em sua casa, quer colher
 meter, torta, nas letras! Se lhe der
 na telha fazer versos, lhe dirão
 que tempo vai perder e transgressão
 tal mesmo uma virtude não redime.
 Vigora em sociedade esse regime,
 pois temos que ser belas; cultas, não
 (FINCH *apud* WOOLF, ([1929] 2014), p. 87).

Percebemos o quanto a escrita foi para a mulher (e ainda é) um mecanismo de luta por paridade de direitos, que propõe a partir da relação que homens e mulheres mantêm com a linguagem, uma alteração política e comportamental nas estruturas patriarcais da sociedade. É esse, aliás, o princípio e a base para o conceito de *écriture féminine* cunhado pelas críticas feministas de linha francesa que surgem no campo da Literatura na forma de uma nova proposta de crítica literária com o advento do feminismo radical dos anos 70 do século XX. Suas maiores expoentes são Hélène Cixous e Luce Irigaray.

Esse movimento, que Rafael Kalaf Cossi chama em seu artigo publicado na revista *Cult* de Movimento da escrita feminina, “defendia um tipo transgressor de escrita não orientada pela ordem falocrática a inscrever o mais próprio do feminino no tocante a seu corpo” (COSSI, 2018). Pretendia, portanto,

abalar o poder patriarcal atuando notadamente na linguagem, e assim alterar o lugar da mulher no discurso, convulsionar o sistema simbólico que não admitiria outros espaços de representação da mulher senão aqueles que o homem determinaria – mãe ou mascarada, enquanto objeto do desejo na fantasia dele (COSSI, 2018).

A crítica literária feminista de linha francesa é, nesse sentido, bastante influenciada pela Psicanálise lacaniana, em uma relação ao mesmo tempo convergente e conflituosa. Luce Irigaray, filósofa, linguista e psicanalista – contemporânea a Lacan, esteve presente, inclusive, em algumas aulas dos seminários 12 e 14 – ainda que concordando com algumas de suas ideias e incorporando alguns de seus termos, como o de que o sujeito é um ser de linguagem, esforça-se por denunciar as perspectivas patriarcais da Psicanálise. Seu trabalho põe em xeque o domínio da linguagem monopolizado pelo homem que acabou por fundar a ordem social e

cultural em que vivemos. Procura, desse modo, iluminar o feminino entendido como o ponto cego do discurso filosófico, e que estaria também na base do discurso psicanalítico (COSSI, 2016).

Por sua vez, a professora universitária, poeta, filósofa, dramaturga, tradutora, crítica literária e expressamente feminista, Hélène Cixous, convoca-nos – a nós, mulheres, as do século XX e as contemporâneas – a nos libertar das clausuras de uma linguagem historicamente estruturada nos moldes masculinos. “A mulher deve se escrever: deve escrever sobre mulheres e trazer outras mulheres para a escrita, de onde elas foram tão violentamente retiradas quanto foram de seus corpos [...]. A mulher deve se colocar no texto – assim como no mundo e na história – pelo próprio movimento” (CIXOUS, [1975] 2010, p. 37)²⁰, alega, sustentando e apresentando um tipo transgressor de escrita. Uma escrita feminina.

Trata-se, para Cixous, de uma escrita que se dá não pelas diferenças anatômicas dos corpos, mas precisamente pelo modo como o gozo (*jouissance*) marca esses corpos, onde ele se localiza e como se inscreve – aqui a autora parece dialogar diretamente com o ensino lacaniano: “O que é o gozo feminino, onde ele acontece, como ele se inscreve – no nível do corpo dela ou no inconsciente dela? E então, como pode ser escrito?” (CIXOUS, [1975] 1986, p. 35). Daí talvez a fascinação de Hélène Cixous pela escrita de Clarice Lispector²¹ que tanto flertou em seus textos com os limites do vazio, levando a linguagem até as suas bordas e esbarrando – fazendo-nos esbarrar – no abismo do indizível: o gozo.

Entretanto, no texto *Feminino feminino: Clarice com Cixous* (1995), Lucia Castello Branco aponta determinadas e importantes discrepâncias no modo como talvez não apenas a escrita, mas o próprio feminino é tomado na proposta teórico-poética de Hélène Cixous. Para a autora brasileira, há em Cixous um tom de compaixão pelo discurso feminino e ressentimento pelo que não é feminino que acaba por resultar em um raciocínio simétrico e antinômico, assinalando e reiterando, desse modo, os ideais sacralizados de completude e totalidade atribuídos ao sexo feminino. A contradição está no fato de que tomar a mulher como “o belo, o bom, o pleno, o total, o natural, o visceral [...] numa romântica e ultrapassada bandeira do eterno feminino”, como o faz Cixous, desemboca, fatalmente, “na lógica da completude que o próprio texto feminino, com sua enunciação à deriva, excessiva, ‘fora das

²⁰ São poucas as obras de Hélène Cixous traduzidas no Brasil, por essa razão as citações da autora nesta dissertação são traduções livres de trechos dos ensaios *Le rire de la méduse* ([1975] 2010), edição francesa, e *The newly born woman: theory and history of literature* ([1975] 1986), edição em inglês.

²¹ Cixous é autora de importantes textos sobre Clarice Lispector e, por isso, grande responsável pela divulgação de sua obra na Europa. Para ela, Clarice é a melhor escritora de todos os escritores de seu tempo.

molduras’ (como afirma a própria Cixous), viria a negar” (BRANCO, 1995, p. 77). É exatamente quando se encontra com a escrita de Clarice Lispector, que a invade e transborda, abalando seus propósitos, certezas e verdades, que, segundo Lucia Castello Branco (1995), Cixous se deixa feminizar.

E nesse lugar ela não quer, porque não pode, se opor ao masculino, só lhe restando, portanto, a função não antinômica, não dicotômica, da suplência: de algo que sobra aqui porque falta lá, de um texto que sabe que “woman” pode até ser “beautiful”, mas também pode ser falta, fenda, vazio, fragmento, lacuna, morte, escuridão. Ainda que também força, fecundidade, excesso, vida, luz, claridade, Clarice (BRANCO, 1995, p. 81).

Não obstante, é com Luce Irigaray e Hélène Cixous – e, em diferentes medidas, com as contribuições de outras pensadoras, como, por exemplo, Michèle Montrelay e Julia Kristeva – que insurge na França de 1973 um conceito de *écriture féminine* enquanto uma escrita que vai além da linguagem patriarcal e do discurso fálico, esse extremamente rígido e fechado, subvertendo-os, uma vez que rompe com o silêncio imposto à mulher durante séculos. Ora, “a escrita é a própria possibilidade de mudança, o espaço a partir do qual um pensamento subversivo pode surgir, o precursor de uma transformação de estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, [1975] 2010, p. 43).

.Assim, o que as críticas literárias feministas de linha francesa parecem fazer, o que também fazia Virginia Woolf na Inglaterra do século XX, o que Clarice Lispector fez com a sua vida e na sua obra, o que estudos como os de Lucia Castello Branco fazem aqui no Brasil, e todos os que deles são frutos (como esta dissertação) procuram fazer é, a meu ver, demonstrar com ousadia e liberdade, e sobretudo com conhecimento de causa, o que significa escrever como mulher, o que significa ser uma mulher e escrever, e como do emaranhado dessas linhas pode surgir uma bonita escrita, uma escrita que, com suas características e especificidades muito próprias, não é melhor e definitivamente não é pior que qualquer outra. Uma escrita feminina.

Escreva sobre você mesma, seu corpo precisa ser ouvido [...] Escrever. Um ato que não apenas realizará a relação não censurada da mulher com sua sexualidade, com sua condição de mulher, dando-lhe acesso a sua própria força, mas lhe devolverá os seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que foram mantidos sob lacres; que vai arrebatá-la da estrutura de surto, na qual ela sempre esteve no lugar de culpada (CIXOUS, [1975] 2010, p. 45).

A bordagem do texto feminino

Surgiu ao longo da escrita desta dissertação uma necessidade talvez um tanto tímida, certamente imprevista, quase involuntária de ir além das noções psicanalíticas de feminino, de escrita e, também, de escrita feminina – o que não significa sob nenhuma hipótese prescindir da Psicanálise, que é, afinal, não apenas o caminho teórico, mas o próprio alicerce deste trabalho. Ir além no sentido mesmo de seguir por algumas trilhas históricas, políticas e sociais pelas quais pudéssemos trazer à luz certas discussões e desafios. O que constitui um risco e uma polêmica – dos quais talvez não seja possível fugir quando se aborda as especificidades do feminino, de seu lugar, seu discurso, seu tom e, obviamente, sua escrita.

Pois é exatamente a partir dos fios que se desenrolaram até aqui que sigo esta bordadura me aproximando agora ainda mais de nosso objeto específico de investigação: a escrita feminina. A escrita feminina de Clarice Lispector.

Mas em quê consiste essa escrita, afinal? Como abordá-la?

Antes de tudo, pensar a escrita feminina é pensar uma escrita que se constitui, claro, como vimos e como a história nos mostra, à margem, mas também na margem, ou seja, nas bordas do Real. É, além disso, pensar uma escrita fragmentada e descontínua, que está constantemente remetendo a uma noção de sujeito *nãotodo*; uma escrita, entretanto, “que não nega o vazio que a constitui, mas que antes o exhibe, o apresenta e faz dele matéria da linguagem” (BRANCO, 1995, p. 75). Essa escrita que, a seu modo, Lucia Castello Branco chama de feminina não deve ser pensada como a construção de um discurso dicotômica ou anatomicamente complementar ao masculino, pois é preciso pensá-la exatamente como um suplemento, que traz em si um “algo a mais”.

Com uma dinâmica similar ao gozo “a mais” de que goza a mulher, referido por Lacan (1972-73), a escrita feminina se constrói também a partir da ordem do deslocamento metonímico, a partir daquilo que, do discurso, desliza. É este, aliás, “o paradoxo maior do texto feminino: falar em excesso na pura tagarelice, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo” (BRANCO, 2004, p. 147). “Escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio”, diz-nos Clarice ([1973] 1998, p. 12). Mais, ainda.

No entanto, lidar com a escrita feminina, adverte Lucia Castello Branco (1991), é lidar “não só com um projeto impossível de escrita, mas sobretudo com um projeto de *escrita*

impossível” (BRANCO, 1991, p. 60). Por quê? Ora, se os outros tipos de escrita “(que, por comodismo ou para efeito didático, talvez pudéssemos agrupar apressadamente sob a nomenclatura de ‘escrita tradicional’, ou ‘escrita oficial’)” (BRANCO, 1991, p. 13) integram o registro simbólico em um processo de representação pela/da palavra, a escrita feminina vai além. Nela, as palavras perdem a sua carga simbólica e se apresentam “aos olhos do leitor, como coisas, como corpos em sua materialidade” (BRANCO, 1991, p. 61).

Nesse sentido, a escrita feminina seria, de fato, uma escrita impossível. Porque – como o feminino e seu gozo – essa escrita é da ordem do Real laciano, daquilo que não está no simbólico e, por isso, não pode ser nomeado ou representado, pois está aquém e além da linguagem (e, ainda assim, só pode ser situado a partir da linguagem). A diferença consiste, portanto, naquilo que, paradoxalmente, a escrita feminina (não) diz: seus silêncios, seus sussurros, sua respiração, seus vazios, “exatamente aquilo que, sendo palavra, é além da palavra, sendo corpo, é além do corpo” (BRANCO, 1991, p. 70).

Para Lucia Castello Branco (2004), a tentativa de dizer o indizível seria um traço recorrente na escrita feminina, e por isso em outro de seus textos a autora fala dessa escrita enquanto uma escrita (im)possível, “com o prefixo acanhado, entre parênteses, sugerindo a possibilidade, ainda que utópica, dessa escrita” (BRANCO, 2004, p. 122). Assim, no lugar de uma impossibilidade da escrita, a escrita feminina seria “a escrita de uma impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página” (BRANCO, 2004, p. 122).

Trata-se de um processo, obviamente, paradoxal. Como dizer o indizível? Como descrever com palavras o que se situa além da linguagem? Como traduzir o silêncio, o vazio e o impossível próprios de um feminino que, de todo modo, não existe?

É justamente nessa lacuna que se constitui a ideia central da escrita feminina, uma escrita que anuncia: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 20), e logo se depara, inevitavelmente, com sua própria impossibilidade: “Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 20). Por essa razão a escrita feminina é sempre desconfortável, subversiva e inquietante, é necessariamente a escrita do impossível, do indizível e, por isso mesmo, provoca uma desordem na linguagem, quase nunca pelo que revela, muito mais pelo que esconde, pois é uma escrita “que pretende dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada muito além de sua incapacidade, sua sofreguidão. Mas isso não é pouco” (BRANCO, 1994, p. 92). Em sua tentativa de dizer o indizível, é mesmo em torno do Real, de seus limites, de seu vazio e, claro, seu impossível

que a escrita feminina se constrói. Borda, recorta, simboliza – ainda que de viés, sempre na margem. É por isso mesmo, uma escrita que assinala em suas bordas a interferência do corpo, do tom da voz, do ritmo e da respiração que lhes são próprios. De seu gozo.

Partindo desta perspectiva Lucia Castello Branco (1994) faz uma importante aproximação da escrita feminina com o “texto de gozo”, expressão formulada por Roland Barthes em *O prazer do texto* (1937). O “texto de gozo” é, para o filósofo francês, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, [1973] 2013, p. 21).

Assim, o “texto de gozo” (e, nesse sentido, a escrita feminina) é um texto linguageiro construído paradoxalmente sobre o silêncio, a perda e a falta. É, para além do princípio do prazer, um texto que se coloca diante do real do gozo, que escapa a tudo que se possa dizer dele, e então... tagarela, fazendo “de sua tagarelice, uma superfície que apenas emoldura o vazio, sem obturá-lo, sem preenchê-lo” (BRANCO, 1994, p. 93). Pelo contrário, aliás, a tagarelice do “texto de gozo” (e da escrita feminina) “funciona antes como uma borda, uma franja desse vazio que ela termina por assinalar, por denunciar” (BRANCO, 1994, p. 93).

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. 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 das ciladas das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 13).

A bordagem do texto feminino, diria Lucia Castello Branco (1994), que arremata:

Assim, como um tecido, uma renda, a escrita feminina se desenha, excessiva e econômica, detalhista e lacunar. Abordá-la, portanto, é também bordejar os contornos, é também suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo. É talvez ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é esse nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas *outro*, terceira via, terceiro veio, terceira margem: aquele do suporte da ambiguidade, da sustentação do absurdo, da exasperação de um processo que procura levar a linguagem a seu próprio limite (BRANCO, 1994, p. 95).

A letra em Clarice

“Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara a posse do meu destino”, revela-nos Clarice na crônica *Escrever* publicada no Jornal do Brasil em 02 de maio de 1970, “quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade” (LISPECTOR, [1970] 1999, p. 286).

Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. [...] E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir (LISPECTOR, [1970] 1999, p. 286).

Clarice Lispector começou. E desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943, essa escritora vem provocando peculiar alvoroço na Literatura brasileira – e também, mais recentemente, na internacional. Sobre seu primeiro livro, já naquela ocasião, se dizia que era “a maior estreia feminina de todos os tempos na literatura brasileira”, levando-a a receber, em 1944, o Prêmio Graça Aranha, “cujo principal critério de escolha era por livros de estreia com acentuado caráter de originalidade”: “Clarice, autora de *Perto do coração selvagem*, com o seu livro belo, é laureada, e nunca houve tanta justiça na concessão de um prêmio literário”²². O “furacão Clarice” com sua linguagem profunda, introspectiva e não usual, inquietara uma legião de admiradores, entre curiosos e críticos.

Além disso, Clarice é atualmente um dos escritores brasileiros (entre homens e mulheres) mais lidos fora do país, sendo colocada ao lado de nomes como Virginia Woolf,

²² Informações do acervo sobre Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

James Joyce, Katherine Mansfield e Herman Hesse²³. Aliás, sobre esse ponto Hélène Cixous faz uma pontuação bastante expressiva: “Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud fosse mãe, tivesse chegado aos cinquenta. Se Heidegger deixasse de ser alemão [...] É nessa ambivalência que Clarice Lispector escreve. Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança” (CIXOUS, 1999, p. 115).

Mas, apesar de todo reconhecimento e aceitação da crítica literária, apesar do lugar que ocupa no panorama da Literatura nacional desde a publicação de seu primeiro romance, é sempre em torno de certo estranhamento que a escrita de Clarice se coloca. O *Unheimliche* (estranho) freudiano, talvez²⁴. A própria escritora acena em direção a esse estranho muito familiar que cerca suas palavras, seja nos leitores e nas emoções controversas suscitadas pelos efeitos de leitura, seja em seu movimento mesmo de escrita.

“Por exemplo, o meu livro *A paixão segundo GH*”, diz Clarice em sua entrevista a Julio Verne²⁵, “um professor de português do Pedro II veio até minha casa e disse que leu quatro vezes e ainda não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que este é o livro de cabeceira dela”. Deixa claro, nesse sentido, que haverá sempre todos os tipos de leitores: os que gostam e os que não gostam, os que entendem e os que não entendem, os que criticam positiva ou negativamente. E que nada disso tem a ver com inteligência, mas com sentir, entrar em contato – ou permitir-se entrar em contato com aquilo que sua letra nos convida a ver em nós mesmos, algo tão íntimo e familiar, e ao mesmo tempo tão estranho, secreto, assustador. “Ou toca ou não toca”, alerta a escritora.

Já em *Água viva* (1973), Clarice fala-nos do trabalho com as letras pela voz da personagem-narradora, uma pintora que ao trocar os pincéis por palavras, se encontra às voltas com a questão da escrita, revelando assim um de seus dilemas fundamentais: a importância da palavra e a preocupação contínua com aquilo que não é passível de representação.

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua

²³ Por exemplo, no ensaio *O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: uma avaliação comparativa* (1989) do professor da Universidade Estadual da Pensilvânia, Earl E. Fitz.

²⁴ A esse respeito, ver *O estranho* (1919), FREUD. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 15 out. 2018.

inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo [...] Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 66).

Parece ser este o paradigma da escrita clariceana. “Ao escrever lido com o impossível”, ela diz mais adiante (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 66). Mas lidar com a tarefa impossível de dizer o que não pode ser dito é um trabalho árduo, no mínimo exaustivo: “Estou absolutamente cansado de literatura: só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 96). Talvez por essa razão, em diversos momentos de sua obra Clarice se pergunta o que é, para que ou por que escrever.

É o que acontece em *Um sopro de vida*, obra póstuma publicada em 1978, em que o narrador se pergunta várias vezes o motivo pelo qual escreve. Essa é uma questão absolutamente recorrente na obra, como se a autora exigisse do narrador (que é ela mesma): faça algo, me responda, por que escrevo? Ele, o narrador, tenta: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto. Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 13), ou ainda: “O que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros” (LISPECTOR, [1978a] 1999, p. 97).

Para Lucia Castello Branco (1995, p. 88), Clarice teria dedicado “todo um projeto de escrita à busca de todos os sopros, o sopro”. Isto é, à busca obstinada pelo que é ilimitado, indizível, impossível. “O grito, o gemido, o sussurro, o sopro. O que, da palavra, é o germen. Ou o resto. O que, do discurso, é a margem, borda, a passagem para o silêncio, para o inominável” (BRANCO, 1995, p. 87). Pois é definitivamente de uma escrita feminina que se trata. Esse tipo de escrita – das mulheres, daqueles que “se alinham sob a bandeira das mulheres” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 98), de Clarice Lispector que era, antes de tudo, uma mulher – coloca em jogo “uma *língua outra*, uma *língua mátria*, que não busca o preenchimento, a certeza, a resolução do conflito, a comunicação da mensagem, mas a carícia que o som, o ritmo, a modulação da voz e a respiração possam produzir na orelha do leitor (como um leve sopro na orelha do bebê)” (BRANCO, 1991, p. 49-50).

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária

que sou [...] Escrevo-te toda inteira [...] Ouve-me então com teu corpo inteiro. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 11).

SEGUNDA PARTE

IV

**PERTO DO CORAÇÃO
SELVAGEM**

“A máquina do pai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 13).

É assim que Clarice Lispector inicia *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance, escrito entre março e novembro de 1942 e publicado no final de 1943. Aos 24 anos, escritora estreante, estudante de direito, sendo a única mulher a trabalhar no jornal *A noite e noiva*, Clarice começa a traçar os contornos de uma letra que já de início dá provas de não se tratar de uma escrita comum, causando, como vimos, forte impacto na crítica literária e no público leitor do Brasil.

Sérgio Milliet refere-se à Clarice Lispector e seu romance de estreia sublinhando seu estilo exuberante, sua capacidade de dar vida própria às palavras, emprestando-lhes um conteúdo inesperado: “Não as domina mais, então elas é que tomam conta dela” (MILLIET *apud* WALDMAN, 1992, p. 31). O crítico Antônio Cândido confessa o impacto e o choque que a leitura do romance dessa escritora “até aqui completamente desconhecida” lhe causou, sublinhando no romance sua tentativa impressionante de “levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados” e apontando essa como uma “obra de exceção, como obra que rompe a rotina literária e faz da descoberta do cotidiano uma aventura possível” (WALDMAN, 1992, p. 30). Já Álvaro Lins, em outra crítica contemporânea publicada em 1944, embora não negue originalidade à escritora, considera *Perto do coração selvagem* uma obra incompleta e inacabada, situando-a na categoria do que “chama de ‘literatura feminina’, porque traz à tona as características do temperamento feminino (narcisismo, lirismo etc.)” (WALDMAN, 1992, p. 31).

Que “narcisismo, lirismo etc” são privilégios da mulher, como sugere o ensaísta, é um fato absolutamente discutível, como é também rasa e preguiçosa a análise que naquela ocasião ele fez sobre o romance. Ainda assim, é preciso dizer, *Perto do coração selvagem* (1943) é, sim, uma obra sem início, meio e fim, em que não há uma continuidade de tempo e espaço nem estruturas definidas. Pelo contrário, a história de Joana, a protagonista do romance, é tecida não a partir de fatos, mas de fragmentos de pensamentos, ideias, sentimentos e imagens que se desenrolam ao longo da narrativa. O que Álvaro Lins parecia não saber, certamente não sabia, é que é exatamente a incompletude e o inacabamento – a falta de contornos – que fazem de Joana uma mulher, de Clarice, uma escritora e de *Perto do coração selvagem* (1943), um livro que coloca em causa não uma “literatura feminina”, mas uma escrita. Uma escrita feminina.

Joana é uma mulher. Sim, Joana é uma mulher em busca do selvagem coração da vida. Seu itinerário começa ainda na infância: órfã de mãe, ela vive com o pai que, atarefado, acaba não dando a atenção que lhe é demandada e incentiva a filha a criar sozinha as próprias brincadeiras e fantasias, talvez por isso Joana seja uma menina curiosa e introspectiva, que faz poesias, inventa personagens e pequenas histórias em cujo cerne está sempre, e já, uma busca por algo impossível, que ela não consegue alcançar, nem mesmo nomear: “Esse era um de 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] 1998, p. 16).

Essa coisa, que em Psicanálise nós poderíamos chamar de Real, é verdadeiramente impossível de capturar, pois por estar fora do universo simbólico não pode ser transformada em representação, evidenciando, desse modo, os limites da linguagem. Ainda assim, Joana tenta. Seu esforço humano e apaixonado, e impossível, se frustra na mesma medida em que recomeça o tempo todo. É que entre ela e os objetos “havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 16).

Joana sabia, desde menina, que há algo que ela nunca será capaz de capturar – “Sim, eu sei, o ar, o ar!” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 16). Clarice parecia saber, embora não aceitasse, e por isso seguia fazendo contornos através de uma escrita que pretendia tocar, de alguma maneira, a coisa. O Real.

Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 17).

Na história de Joana, além do pai e da (ausência da) mãe, há outros personagens fundamentais: a tia, com quem ela vai morar na adolescência, depois da morte do pai; o professor, a quem mais admirou durante a infância e com quem possivelmente mais se decepcionou; a esposa do professor; Otávio, seu marido; Lídia, a grávida, prima, ex-noiva e atual amante de Otávio; e o homem, seu amante. Em todas essas relações parece haver por

parte da protagonista uma busca incessante por respostas à pergunta *quem sou eu?* ou *quem sou eu sendo uma mulher?* ou, mais ainda, *o que é ser uma mulher?*

“É curioso como não sei dizer quem sou”, observa Joana, “Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 21). Esse saber, que em nada tem a ver com cognição ou consciência, trata-se muito mais de sensações que se dão no corpo e sobre as quais “talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 100). Faço aqui uma articulação óbvia com a noção de gozo feminino, que Lacan chamou também de suplementar (pois A mulher é *nãotoda* inserida na lógica fálica), esse gozo inescrutável que está além da linguagem e por isso guarda sempre um silêncio, um impossível que *não cessa de não se escrever*. Disto ela sabe.

Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como gelatina, vagarosamente. Às vezes torna-se agudo e me fere, chocando-se comigo (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 21).

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma ideia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 43).

Clarice constrói o drama de Joana a partir de um lugar próprio da escrita feminina, cujos fragmentos, cujos vazios são tudo que se pode oferecer ao leitor. Uma escrita que se tece com o corpo, sobre o corpo e no corpo: “Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 21). É também nesse lugar – na borda, na margem – que Joana existe, lugar incômodo e até “indesejado por quem pretende enxergar o feminino com o olhar romântico da totalidade e da plenitude” (BRANCO, 1994, p. 12).

É o que parece acontecer, por exemplo, com a tia, que acolhe a sobrinha ainda menina, agora órfã de mãe e pai, e acaba empenhando-se na tarefa de reprimir sua natureza selvagem. “Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana [...] É uma víbora. É uma víbora fria” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 50/51),

ela diz, marcando a certeza de existir para o mal que Joana carrega no corpo ao longo dos anos, de ser uma víbora, “um animal cuja força contida pode rebentar em violência” (SÁ, 1979, p. 225).

A certeza que dou para o mal, pensava Joana. [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 19).

Mas o que significa exatamente “dar para o mal”? Quando se considera uma fera, um animal selvagem que teme a própria força e a própria fraqueza, Joana não parece estar, também ela, esforçando-se para conter as sensações e desejos que fazem de seu corpo o corpo de uma mulher? Por quê? Por que razão o fato de não ser vista como, e não se sentir, um ser frágil, passivo, maternal e assexuado coloca essa mulher (todas as mulheres?) em um lugar ainda mais à margem?

O que é, afinal, ser uma mulher?

Essas parecem ser algumas das questões fundamentais que o primeiro romance de Clarice nos coloca, desvelando um outro lado da condição feminina que traz em si um resto não assimilável, situado do lado do excesso e irrompendo em gestos e eventos inexplicáveis.

Certa vez, ainda menina, depois de encontrar o professor, a quem ela supõe poder dar-lhe as respostas que procura sobre sua verdade e a verdade de seu desejo, e sobretudo depois de encontrar a mulher do professor – momento em que, comparando-se a ela, Joana se dá conta: “É que sou feia” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 57) – a protagonista de *Perto do coração selvagem* (1943) entrega-se a um banho, “imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. [...] O que houve? [...] Mas o que houve? Murmura baixinho” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 65). Dali Joana emerge outra pessoa, desconhecida para ela mesma, uma mulher. “Tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça?”, pensa, leve e triste. “A resposta, senti, não importava tanto. O que valia era que a indagação fora aceita, podia existir” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 61).

O encontro com a mulher do professor, o desconcerto diante da tia e a fascinação que Lídia, a amante de seu marido sobre a qual falaremos mais adiante, exerce sobre Joana remetem-me a um aspecto muito importante do Caso Dora, publicado por Freud sob o título de *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905). Trata-se, de fato, do fragmento de

uma análise que se encerrou prematuramente e não oferece resultados completos. *O que é ser uma mulher?* é a pergunta que também faz Dora e que Freud não conseguiu ouvir, por isso suas respostas foram insuficientes. O preço a pagar, como sabemos, foi o término prematuro da análise.

Em sua releitura do caso, no artigo *Intervenção sobre a transferência* (1951), Lacan assinala uma “falha fatal” de Freud para o tratamento, isto é, não perceber “o valor real do objeto que é a Sra. K. para Dora” (LACAN, [1951] 1998, p. 220). Ao passo que Freud supõe que o vínculo que a menina Dora mantém com a Sra. K. seria estritamente homossexual; para Lacan, a Sra. K. é para Dora não uma pessoa, mas um mistério, o mistério de sua própria feminilidade. E por isso sua idolatria por ela.

Pois bem, parece ser exatamente nesse sentido que Joana se coloca diante das mulheres de sua vida, sobretudo quando, já adulta, conhece Lídia, que mesmo sendo amante de seu marido é vista por ela não como uma rival, mas como uma mulher ideal. Como um ideal de mulher: “Os olhos abertos de Lídia eram sem sombras. Que mulher bela. Os olhos cheios mas pacíficos, sem estremecimentos, como de alguém que não tem receio do prazer, que o recebe sem remorsos. Que poesia seria a base de sua vida?” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 141). E então, conclui: “Como sou pobre junto dela, tão segura” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 144).

Gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta [...] Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda [...] Será um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 147).

No entanto, se como Dora com a Sra. K., Joana se identifica com Lídia por crer que pode encontrar nela um suplemento da feminilidade da qual se sente em falta, por outro lado, nossa protagonista rejeita o lugar social a que a amante de seu marido aspira – ser uma mulher esposa e agora mãe, pois Lídia está grávida de Otávio. “– Você gostaria de estar casada – casada de verdade – com ele? – indagou Joana. Lídia olhara-a rapidamente, procurava saber se havia sarcasmo na pergunta: – Gostaria. – Por quê? – surpreendeu-se Joana” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 148).

– Sim. Toda mulher... – assentiu. – Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. [...] Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. Meu Deus! não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 148/149).

Para Lúcia, o amor de Otávio, um homem, faz dela uma mulher. Para Joana, não. “Inexperiente, íntegra, intocada, podia confundir-se com uma virgem. Lúcia olhava-a e tentava explicar-se o que havia de oscilante e lúcido naquele rosto [...] Enquanto ela própria, Lúcia, quase um instante após o primeiro beijo, transformara-se em mulher” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 150). De fato, em seu caminho Joana está sempre transgredindo os valores e lugares sociais a que está destinada simplesmente por ser uma mulher. Animal selvagem que é, sua busca consiste em “surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 46). Tarefa impossível? Talvez, mas que traz em si a potência de romper com as linhas e contornos, nem que sejam as dela mesma.

“Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 68). Aqui Clarice toma emprestada a voz de Joana para escrever um dos mais bonitos entendimentos sobre a condição feminina não apenas de *Perto do coração selvagem* (1943), ou de suas outras obras, mas de toda a literatura brasileira. O trecho que inicia esse parágrafo, cuja continuação reproduzo a seguir, é a meu ver talvez a maior prova de que há, sim, uma escrita feminina, não só porque há coisas, sentimentos, sensações sobre essa condição que apenas uma mulher poderia escrever, mas porque tais coisas, sentimentos e sensações são impossíveis de se escrever. E ainda assim, há mulheres que, sim, as escrevem.

Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que 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. Também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. Por que calada? Essas curvas sob a blusa vivem impunemente? Por que caladas? Minha boca, meio infantil, tão certa de seu destino, continua igual a si mesma apesar de minha distração total. Às vezes, à minha

descoberta, segue-se o amor por mim mesma [...] Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 68).

Ao diálogo com Lídia segue-se o momento em que atravessando o pequeno jardim daquela mulher, “ignorando aonde iria, sabendo apenas que deixava atrás de si tudo o que vivera” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 157), Joana afasta-se literal e simbolicamente de Lídia, de Otávio e “de novo sozinha em si mesma” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 157), caminha. É de um encontro com o vazio, o Real, próprio da condição feminina que Clarice vai nos falar através de Joana, que aqui segue seu caminho em direção ao selvagem coração da vida, sabendo que é preciso “carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 157).

Com sua escrita feminina, Clarice faz em *Perto do coração selvagem* (1943) o que vimos, à luz do Seminário 20 (1972-73), no primeiro capítulo desta dissertação: como em Lacan, encontramos aqui uma nova maneira de se escrever a mulher para além das generalizações e das universalizações, extrapolando o A – artigo que poderia defini-la – e barrando-o. Encontramos, portanto, A mulher *nãotoda*, que em complemento ao seu significante oposto – o homem – não existe, a mulher que goza um gozo outro, para além do falo e da linguagem, um gozo “a mais” – feminino – que *não cessa de não se escrever*. Encontramos, finalmente, uma mulher, indefinida e singular, cujas particularidades são seu modo próprio de se fazer existir.

Mas onde estava afinal a divindade delas [das mulheres]? Até nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas. Poder da pedra que tombando empurra outra que vai cair no mar e matar um peixe. Às vezes encontrava-se o mesmo poder em mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, como a tia, como Armanda. No entanto, aquela força, a unidade na fraqueza... Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem... 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. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se”. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos? (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 141).

Para Clarice (e, nesse momento, para Joana), a mulher é “o símbolo da coisa na própria coisa”, é “o mistério em si mesmo” não importa quem seja – se um animal selvagem ou a tímida fêmea do homem – pois por mais que tentem (que tentemos) defini-la (nos definir) haverá sempre algo inalcançável, impossível e indizível... haverá sempre alguma coisa que jamais se realiza e se completa inteiramente porque a sua essência mesma é a de “tornar-se” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 157).

Em *A família em desordem* (2003), Elisabeth Roudinesco revela-nos que a organização da sociedade ao longo dos séculos, sobretudo a partir da instituição família, se deu não apenas calcada na razão e na dominação masculina, mas também na necessidade de controlar os corpos das mulheres e de moldar a sua sexualidade²⁶ e por isso se espera, ainda hoje, que “a mulher deve acima de tudo ser mãe, a fim de que o corpo social esteja em condições de resistir à tirania de um gozo feminino capaz, pensa-se, de eliminar a diferença entre os sexos” (ROUDINESCO, 2003, p. 38). Em outras palavras, à mulher cabe aceder ao papel social previamente lhe imposto para que a irrupção de sua sexualidade – feminina, caracterizada como selvagem e devastadora – esteja então contida. Além disso, é muito comum encontrarmos atualmente na Psicanálise a expressão “mulher fálica” para caracterizar a mulher contemporânea que decide não ser mãe e/ou possui um cargo profissional de poder, ou simplesmente vive a sua sexualidade de forma livre.

Partindo dessas concepções, que evidenciam a dificuldade da mulher em se definir, seja na Psicanálise ou no senso comum, enquanto sujeito fora da referência ao falo, além da necessidade civilizatória de domesticar a sexualidade feminina, circunscrevendo, no limite, um ideal opressor de feminilidade, é possível perceber o quanto em *Perto do coração selvagem* (1943) Clarice rompe com tais paradigmas ao pôr em causa as construções imaginárias feitas sobre o feminino, desmistificando a representação da mulher presa nos estereótipos de uma sociedade patriarcal e falocêntrica a partir de uma escrita que cria novos significantes para possibilitar à mulher falar, inclusive sobre aquilo que há séculos é obrigada a calar: seu próprio desejo.

Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração... Então ela inventou o que deveria

²⁶ Nesse contexto, o Mito de Lilith parece ser um exemplo bastante representativo: Diz-se, segundo algumas tradições orais, textos hebraicos, babilônicos e assírios, que Lilith foi a primeira mulher, criada junto com Adão à imagem e semelhança de Deus, mas, ao contrário de Eva, Lilith tinha uma sexualidade livre e recusava-se a ser subserviente aos desejos do homem, Adão. Sua insurgência sexual acaba por bani-la dos textos bíblicos oficiais e, conseqüentemente, da história. Velando, por assim dizer, a autonomia sexual feminina.

dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando... Seus olhos se umedeceram de alegria suave e gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. [...] Ela era como uma mulher (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 138).

No percurso de Joana há ainda o encontro com o homem, o amante que não tem nome e poderia representar – e representa – todos os homens de sua vida, onde ela encontra um abrigo fugaz e até suficiente, pois, “não importa, não importa se depois ele [...] correr de mim como o professor”, pensa (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 168). “Por enquanto junto dele podia pensar. E por enquanto também é tempo” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 168). Há também a separação de Otávio, o marido que “não a sentia como mulher”, pelo menos não a mulher frágil, vulnerável e passiva que esperava que ela fosse (o que, de certo modo, encontra em Lídia, sua amante), e para ele, Otávio, com Joana “sua qualidade de homem tornava-se inútil e ele não podia ser outra coisa senão um homem” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 182). Por isso, parte.

Na direção contrária, também Joana decide partir. “Não fugir, mas ir [...] e andar, andar, ser humilhada, sofrer, abalar-se na base sem esperanças. Sobretudo sem esperanças” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 196). Sai em uma viagem de navio usando a herança do pai, até agora intocada, em direção à água, à profundidade e ao mergulho, remetendo-nos à cena do banho em que entra uma menina e sai outra, uma mulher.

Joana, que sempre buscou o selvagem coração da vida, acaba por encontrá-lo em si mesma. Nesse que não é o fim de sua história, pois *Perto do coração selvagem* (1943), como vimos, não tem começo, nem meio e nem fim, nossa protagonista abre-se para o mundo fazendo as pazes com a mulher que foi e é, e sobretudo a mulher que deseja ser. Ela que tivera “um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor”, (LISPECTOR, [1943] 1998, p.172), amava sua escolha e podia sentir agora “que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca a ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro” (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 196).

Impossível explicar. 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, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada. Da madrugada erguendo-se no campo. [...] Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontrara uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente. Perturbada pensara: tudo, tudo. As palavras são seixos rolando no rio (LISPECTOR, [1943] 1998, p. 194).

O desvelamento da feminilidade de Joana em *Perto do coração selvagem* (1943) é, de certa forma, análoga à desconstrução da linguagem operada por Clarice. Suas “palavras-seixo” – sem formas fixas, fragmentos de rocha – afastam-se da precisão, da firmeza e da definição em direção à impossibilidade, ao que é líquido e fluido, e escapa. Inevitavelmente, escapa. É de uma escrita que privilegia o vazio, o indizível e a falta que se trata, que leva em consideração as rasuras, os paradoxos e os desatinos. Afinal, é de uma escrita feminina que se trata.

Joana se aceita animal selvagem, não uma víbora – como durante a vida fizeram-lhe acreditar que era – mas um cavalo novo, indomável e livre. Ou uma mulher. Simplesmente, uma mulher.

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia desejar ser herói e vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. Talvez tivesse alguma vez modificado com sua força selvagem o ar ao seu redor e ninguém nunca o perceberia, talvez tivesse inventado com sua respiração uma nova matéria e não o sabia, apenas sentia o que jamais sua cabeça de mulher poderia compreender. Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E 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 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 [...] só então viverei maior 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] 1998, p. 200-202).

V

A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

“– – – – – estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 11).

“A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – – – –” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 179).

Os trechos acima são as primeiras e as últimas frases de *A paixão segundo G.H.* (1964). Entre os seis travessões que abrem e os seis travessões que encerram, há um livro não apenas arrebatador, mas inovador e transgressor no que se refere aos domínios da expressão literária. Em 1964, Clarice Lispector publica pela primeira vez um romance escrito em primeira pessoa, um monólogo profundo, chocante e quase perturbador em busca da “coisa” que leva às últimas consequências a tarefa impossível de dizer o indizível, instaurando desse modo, de acordo com Benedito Nunes (1995), o “drama da linguagem”.

Como Joana em *Perto do coração selvagem* (1943) – e, talvez, como a própria Clarice que disse certa vez: “Se eu tivesse que dar um título a minha vida ele seria: à procura da própria coisa” (LISPECTOR, 1964, p. 221) – também G.H. atravessa o seu calvário em direção à coisa – matéria-prima da vida, o nada, o Deus. Isto é, em direção ao Real.

É curioso que a subversão operada em *A paixão segundo G.H.*, com sua linguagem introspectiva, cifrada e enigmática, além de tê-lo colocado entre os maiores romances do século XX e arrebatado leitores e críticos literários, acaba por convocar também os psicanalistas a voltarem seu olhar sobre ele, resultando daí um imenso número de artigos, teses e dissertações que tomam essa obra como objeto de estudo à luz da Psicanálise. É curioso sobretudo que antes de dar voz à G.H., Clarice Lispector, sua criadora, se dirija aos seus possíveis leitores na abertura do livro, dizendo:

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] 1998, p. 9).

Sobre a alma dos que até aqui alcançaram esse livro não há nada que eu possa dizer. Sobre a minha, digo que é bem devagar que me aproximo dele, respeitando-o e aceitando os profundos entendimentos, os espaços abertos, o encanto e o impacto que me causa. Peço licença. Sabendo que se há uma escrita feminina, e há, há também algo nessa escrita que, *de*

mãos dadas, conduz o seu leitor ao encontro com o que de mais feminino existe nele. Gradualmente. Penosamente.

Não podemos nos enganar, o enredo de *A paixão segundo G.H.* (1943) é relativamente simples: uma mulher de classe média alta, escultora, decide arrumar o apartamento em que vive sozinha, uma cobertura na zona sul do Rio de Janeiro. Eram quase dez horas da manhã. Resolve, então, começar pelo fim, “a cauda do apartamento” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 34), o quarto dos fundos ocupado até o dia anterior pela empregada doméstica, Janair, que se demitira após seis meses de trabalho. Contudo, ao entrar no cômodo e deparar-se “com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 23), G.H. imerge em um profundo mergulho existencial delineado pelos contornos de uma escrita que vai até as bordas, até a beira do abismo do inexpressivo.

Ocorre que onde esperava encontrar um lugar imundo, cheio de entulhos e bagunçado, G.H. se depara com um quarto surpreendentemente limpo. “Eu me prepara para limpar coisas sujas mas lidar com aquela ausência me desnor-teava”, ela diz (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 23). Ainda assim, continua. O “vazio seco do quarto” é obstruído por alguns achados: um mural que encontra em uma das paredes do recinto - “quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão [...] Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 39); alguns poucos objetos – uma cama, um guarda-roupa e três malas velhas de viagem em cujas superfícies de couro encontram-se as iniciais G.H.; e, finalmente, a barata. Uma barata muito velha. “Uma barata tão velha que era imemorial” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 47). Esse último encontro, sobretudo ele, que acontece apenas no que seria o quarto capítulo do livro, conduz G.H. a uma experiência que lhe atravessa o corpo, atordoando-o, e que desde o início ela tenta narrar. Uma experiência inenarrável.

É exatamente a (im)possibilidade de contar essa experiência e o desejo, ou necessidade, de contá-la, traço bastante específico da escrita feminina, que faz dessa obra, como vimos acima, um dos maiores romances do século XX.

Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por

uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 16).

No começo era, de fato, o verbo²⁷. Antes de começar o relato do dia anterior e do que vivera ao entrar no quarto da empregada, G.H. vagueia pelas palavras adiando o momento em que precisa descrever o indescritível. Aquilo que está além e aquém dos limites da linguagem – e do corpo: “Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo, em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 14). E por isso aqui, ainda no início do romance, a personagem procura, paradoxal e inevitavelmente através das palavras, um modo de organização capaz de dar forma ao caos do indizível, de contê-lo ou de, pelo menos, fazer uma borda ao seu redor.

Já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, [...] já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e ir falando para o nada e para o ninguém? (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 15)

Mais adiante, ela diz: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 23). Expõe, desse modo, a própria vulnerabilidade, a própria incerteza. Pede ajuda. Subverte a “escrita oficial” na medida em que rompe com o conforto da letra, com seu suposto saber e autossuficiência, produzindo um tom menor, lacunar, às vezes incompreensível e quase insuportável. Uma escrita feminina.

²⁷ Esse é o título de um artigo do crítico Antônio Cândido sobre a escrita de Clarice Lispector, disponível no livro *Benedito Nunes: o pensamento poético*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue; 2011.

“Uma escrita que não nega o vazio que a constitui, mas que antes o exhibe, o apresenta, e faz dele matéria da linguagem” (BRANCO, 1995, p. 75).

O maior desafio, no entanto, ainda estava por vir. Era preciso enfrentar a barata. Pois, na direção de G.H., o animal começara a emergir do fundo, pouco a pouco e relutante, até ficar quase todo visível. A indignação e o nojo que a dona do apartamento sentira até então dão lugar ao medo e, depois, à coragem – “como se o medo mesmo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 52). Inesperadamente, a partir do medo G.H. descobre possuir em si mesma os recursos para enfrentar não apenas e somente a barata, mas o horror que encontra em si mesma através dela. O selvagem coração da vida. “Estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 53).

Como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar. Toda uma vida de atenção – há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria – toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. [...] Até então eu nunca fora dona de meus poderes – poderes que eu não entendia nem queria entender, mas a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja. Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata – – – – – (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 53).

Mas a barata não morre. Fica presa entre a porta, mas viva. Faltava, então, um golpe final. “Um golpe a mais?”, G.H. se questiona (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 54). Passa a observar meticulosamente o corpo do inseto que, por sua vez, a observa de volta: “o que eu via era a vida me olhando [...] É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade da minha vida mais profunda” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 57).

Matar a barata, para G.H., seria, portanto, matar a si mesma, suas próprias verdades e certezas, pois esse outro, diz Yudith Rosenbaum (2004, p. 267), é uma sombra recalcada dela

mesma. “O que nela [na barata] é exposto é o que em mim eu escondo: do meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 77). Atônita, G.H. abre-se ao estranho tão intimamente familiar que a assola, vai então perdendo sua forma humana a fim de se aproximar da selvageria da matéria.

No artigo chamado *No território das pulsões* presente na edição especial de 2004 dos Cadernos da Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, Yudith Rosenbaum comenta sobre a aproximação perigosa da experiência psicótica que ocorre com G.H., pois “ao abrir-se para o ilimitado, distancia-se do mundo construído e partilha da lógica dos paradoxos, que é na verdade o campo do Real (como quer Lacan), do impossível de ser figurado” (ROSENBAUM, 2004, p. 267). Ou seja, da irrupção crua do Real sem a rede simbólica que lhe daria sustento, levando-a a habitar, dessa forma, uma terra sem bordas, sem limites, onde a linguagem não alcança.

Já Lucia Castello Branco, ao aproximar a escrita feminina do *texto de gozo* barthiano, sugere que essa escrita coloca em jogo uma língua outra, uma *língua mátria* em contraposição à *língua pátria*, que mais que o significado, o sentido ou o enunciado, prioriza o significante, o som, a enunciação, aproximando-se, portanto, da linguagem materna. “Sim, porque diferentemente da lógica do prazer, que admite a existência de um limite e que se constrói sempre em torno da suspensão momentânea do limite, a lógica do gozo consiste justamente na *abolição do limite*. E o que seria a mãe (para o bebê, a princípio) senão esse *lugar sem limites?*” (BRANCO, 1991, p. 49). A autora aponta, então, outros universos limítrofes que a escrita feminina terminará por tangenciar: o da morte e o da loucura, gestos que nos falam, de uma maneira ou de outra, do impossível da linguagem.

Ora, a morte, bem como a loucura, ocupam esse território, essa outra margem que pode ser apontada, assinalada pela linguagem, mas jamais *encerrada* numa linguagem. Isso quer dizer que a morte e a loucura são situações que beiram o indizível, o inominável, o intangível; situações às quais o discurso pode aludir, mas que jamais poderá definir, emoldurar. Entretanto, são exatamente nesses outros territórios que o gozo na linguagem (e o gozo *da* linguagem, o gozo *linguageiro*) desembocará, na medida em que, com sua tentativa de fazer da palavra a *coisa*, essa linguagem do gozo terminará por buscar dizer o indizível, capturar o incapturável. Projetos, como vimos, impossíveis, que encontrarão lugar somente numa tentativa de saída radical da linguagem (como na loucura) ou de saída definitiva da linguagem (como na morte) (BRANCO, 1991, p. 51-52).

Assim, a partir do que essas duas autoras nos dizem, podemos pensar, por um lado, na escrita como salvação, o esforço de dizer como apaziguador de angústia. Pois, “o discurso de quem mergulhou no caos trará as marcas dos escombros e se fará às custas de não poder representar com fidelidade o que foi vivido tão intensamente. Entretanto, não narrar é afogar-se num silêncio mortal” (ROSENBAUM, 2004, p. 268) – “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 20).

Pensamos, por outro lado, na escrita feminina como uma escrita que está o tempo inteiro brincando com a morte e com a loucura a partir da “tentativa de usar as palavras como *apresentação* (e não como *representação*), da construção de uma narrativa em que o som, o ritmo, a musicalidade, o sussurro, valem mais que o sentido. E ao gozo da loucura que, afinal, se reduz a um gozo na linguagem” (BRANCO, 1991, p. 54) – “Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 20).

Em sua relação com a linguagem, Clarice em *A paixão segundo G.H.* (1964), talvez nesse mais que em qualquer outro livro, insiste em romper os limites, ultrapassá-los. Por essa razão, a escritora conduz sua personagem a uma *via-crucis* em direção à possibilidade de nomear as coisas, ou, mais especificamente, a Coisa, pois sabe que só assim é possível possuí-la – lembremos as malas no quarto da empregada em cujas superfícies estão as iniciais G.H., indicando com bastante clareza a quem pertencem. Mas a linguagem humana é falha com seus hiatos, buracos, vazios e impossíveis, e por isso G.H. se desumaniza, perde a sua dimensão humana a fim de atingir o indizível. “Os pragmáticos poderão dizer: mas para que tantos itinerários? Por que dilacerar-se nessa tentativa de dizer o que não é possível dizer? Porque esta é a paixão do homem, a sua via-crucis, a matéria de sua vida” (SÁ, 1979, p. 259).

Matar a barata com um “golpe a mais” não foi suficiente, para renunciar a forma humana, para romper os seus limites e, assim, aproximar-se do indizível, do Real, do Deus, era preciso entrar em contato com a massa branca expelida com o impacto. “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 164).

“A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só

me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 166).

Transcender para G.H. significa encontrar-se com o Deus, alcançá-lo – “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 167). Não por acaso, Lacan ([1972-73] 1985) sugere que Deus é A mulher, isto é, aquela que não existe porque escapa a qualquer possibilidade de representação significativa. Estar face a face com o Deus seria, portanto, encarar A mulher, presença absoluta de um Outro sem furo. Seria, como vimos, estar à beira do abismo da loucura ou da morte.

“Quando Deus intervém através de A mulher – ou seja, do Outro sexo, que não existe – as formas corporais são desfeitas e um importante sofrimento assola o ser. Dessa paixão o corpo padece, desfazendo-se, num átimo, as malhas imaginárias que o suportam” (NERO, 2012). Assim, diante do obscurecimento dos traços que sustentam o corpo no confronto com o que não tem nome, imagem ou representação, cabe ao ser falante forjar um significativo (im)possível, “pois a partir daí será preciso novamente assegurar essas bordas, para que um novo furo reestabeleça a estrutura de linguagem de onde ele venha a emergir” (NERO, 2012). Surge, então, a escrita, fazendo borda a um gozo que afeta o corpo ao derramar o vazio que escapa aos seus contornos. Surge a escrita feminina.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela conseguia (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 176).

Ao longo de todo o romance, é precisamente a escrita feminina, no modo como tem sido abordada neste trabalho, que podemos identificar na escrita de Clarice. Escrita caracterizada por Lucia Castello Branco (2004) como excessiva e econômica, detalhista e lacunar, silenciosa e tagarela, que dá saltos inesperados e inúmeras voltas em torno de um mesmo eixo. Em torno de um mesmo furo. Fazendo com que “a tessitura do texto reproduza mimeticamente a estrutura lacunar que esse mesmo bordado, como um véu, procura encobrir.

Como tapar o sol com uma peneira. Como tapar os furos de um discurso com um discurso, ele próprio, constituído de furos, de brechas, de cortes” (BRANCO, 2004, p. 148). E não é Lacan, indaga Lucia Castello Branco (2004, p. 148), “quem define o feminino como um furo no discurso, como uma lacuna no tecido significante?”. E não é esse mesmo movimento de escrita que encontramos em *A paixão segundo G.H.* (1964)?

Sim, Clarice poderia dizer.

Sim, diz G.H., “eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio, e para falar com o Deus devo juntar sílabas desconexas [...] O que falo com Deus tem que não fazer sentido! Se fizer sentido é porque erro” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 161).

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] 1998, p. 179).

VI

A HORA DA ESTRELA

Na lendária entrevista que deu no dia 01 de fevereiro de 1977 ao jornalista Júlio Lerner, a única diante de uma câmera, Clarice fala sobre um livro que havia acabado de terminar. “Tem treze títulos”, comenta. A imagem de uma mulher genial, firme e corajosa, de olhos profundos que, naquele momento, revelam-se tristes e cansados, certamente marcará para sempre os seus admiradores, seja os que puderam assisti-la na ocasião, ou os que, é o meu caso, agradecem a existência do *youtube*²⁸ e a possibilidade de voltar para ela sempre que o mundo parece por demais pesado. Há uma espécie de conforto naqueles olhos.

A entrevista, no entanto, só vai ao ar em 28 de dezembro de 1977, no *Programa Panorama Especial* da TV Cultura (canal 2). O motivo? Uma solicitação da própria escritora que no final daquele encontro em fevereiro pedira a Júlio Lerner que o programa só fosse transmitido depois de sua morte (GOTLIB, 2004). Clarice Lispector, que havia acabado de terminar um livro. “Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?”, o entrevistador pergunta em certo ponto. “Bom, agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo.”

Esse livro, que Clarice havia acabado de terminar, é *A hora da estrela* (ou *A culpa é minha* ou *Ela que se arranje* ou *O direito ao grito* ou *Quanto ao futuro* ou *Lamento de um blue* ou *Ela não sabe gritar* ou *Uma sensação de perda* ou *Assovio no vento escuro* ou *Eu não posso fazer nada* ou *Registro dos fatos antecedentes* ou *História lacrimogênica de cordel* ou *Saída discreta pela porta dos fundos*), publicado dois meses antes de sua morte, em outubro de 1977.

Trata-se de um romance narrado pelo Autor, Rodrigo S. M. “(Na verdade Clarice Lispector)”, que ao contar a história de uma moça nordestina vivendo no Rio de Janeiro, a Macabéa, conta também a sua própria história e a do seu encontro com a personagem. É uma história que “acontece em estado de emergência e calamidade pública” e se impõe – hoje – urgente e necessária, sobretudo pelas críticas sociais, pelas ironias e pelo humor fino e leve com que se desenrola, ainda que atravessada pela dor de viver e de escrever – e por uma incômoda dor de dentes. Trata-se de uma história com começo, meio e “gran finale”, sendo esse último *A hora da estrela*. Que é, afinal, o destino absoluto de quem vive e/ou escreve, “pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de

²⁸ Plataforma *online* de compartilhamento de vídeos onde é possível encontrar a entrevista a que me refiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 10 jan. 2019.

cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 62)²⁹.

Amém para todos nós.

Lucia Castello Branco em *A mulher escrita* (2004) comenta um traço muito específico da escrita clariceana: os leitores que têm certa afinidade com a sua obra, ela diz, “sabem que a escrita (não exatamente a literatura, mas a escrita) sempre esteve no centro de suas inquietações” (BRANCO, 2004, p. 201). Desde as crônicas, anotações e fragmentos até os livros, há em Clarice Lispector um privilégio dos significantes “escrita”, “escrever” e “escrevendo” em detrimento do significante “literatura”, por exemplo, que quase não merece atenção especial por parte da autora (BRANCO, 2004). Fato que ficou bastante claro nos dois últimos romances sobre os quais estivemos debruçados até aqui – *Perto do coração selvagem* (1943) e *A paixão segundo G.H.* (1964) – e que, sem dúvida, ficará ainda mais óbvio agora, em *A hora da estrela* (1977).

De saída, já na dedicatória do livro, o Autor “(Na verdade Clarice Lispector)” diz: “O que me atrapalha a vida é escrever” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 45), e segue dedicando “esta coisa aí” – o livro – ao Schumann, Beethoven, Bach e Chopin, a Stravinsky e Carl Orff, e sobretudo *se* dedicando – sim, ele mesmo, o Autor – aos gnomos, anões, sílfides e ninfas, aos dodecafônicos e aos gritos rascantes dos eletrônicos. Se, por um lado, a escrita é o que lhe atrapalha a vida, é, por outro, condição inexorável em: ser. E talvez por isso essa entrega em que um e outro – livro e autor – se confundem. Onde começa um? Onde termina o outro?

“Proponho que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 48). Rodrigo é, portanto, Autor, personagem e narrador da história de Macabéa, a nordestina sobre a qual falaremos mais adiante. Por ora, faz-se imprescindível seguir os traços do fio condutor da composição deste texto que nos leva, inevitavelmente, a Rodrigo S. M., um escritor que em menino se criou no Nordeste e naquele

²⁹ As citações de *A hora da estrela* (1977) referem-se à edição especial da Editora Rocco publicada em 2017 em comemoração ao quadragésimo aniversário de sua publicação; além do romance, há a reprodução de diversos manuscritos originais de Clarice Lispector e uma série de textos de referência, de estudiosos e ensaístas brasileiros e estrangeiros.

momento, como a sua personagem, vive no Rio de Janeiro. Ele não se considera profissional – “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 51) – mas um simples escritor cujo primeiro dever para consigo é atingir a palavra. Para isso, para escrever a história que parece lhe atormentar pedindo para nascer, ele, que não tem classe social, marginalizado que é, torna-se um trabalhador braçal, anda nu ou em farrapos, dorme pouco, adquire olheiras escuras e profundas e se abstém dos prazeres do sexo e do futebol.

Aqui, não há como não lembrar a personagem G.H., uma escultora profissional, rica e bem-sucedida, que da sua cobertura em um luxuoso edifício no Rio de Janeiro narra uma bonita, profunda e comovente experiência de transcendência (como se defini-la com apenas uma palavra fosse possível). O contraste social parece ser não apenas nítido, mas proposital. Clarice, até ali tantas vezes considerada “hermética”, sabia o que estava fazendo³⁰. “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 52).

“É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 52). Esta história nasce de um desejo, mais do que de uma ideia, é escrita com o corpo mais do que com palavras, logo “não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira”. E por isso nos encanta e nos choca, a nós, os seus leitores. “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há direito ao grito. Então eu grito” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 49).

Partindo da necessidade de contar a história da nordestina, e da sua hesitação em fazê-lo, Rodrigo S. M. segue, durante páginas e páginas, refletindo sobre o sentido e o processo da

³⁰ Faço aqui uma pausa para comentar um assunto que apesar de não ter relação direta com o tema deste trabalho, julgo importante e fundamental: Clarice não estava nem nunca esteve imune às questões sociais de seu país e do mundo. Se as reflexões sobre a escrita, a arte e a linguagem – suas possibilidades e limites – ocupam grande parte das narrativas da escritora, temas como a pobreza, a marginalização das classes sociais mais pobres, a injustiça social e a opressão e misoginia sofridos pela mulher claramente ocupam a outra. Nas palavras de Clarice: “Minha tolerância em relação a mim, como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber como me aproximar de um modo ‘literário’ (isto é, transformando na veemência da arte) da ‘coisa social’. Desde que me conheço o fator social teve em mim maior importância que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era ‘fazer’ alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. [...] O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos” (LISPECTOR, [1978b] 1999, p. 29-30). E por isso, para a sociedade brasileira em que vivemos, que, aliás, está em muitos aspectos cada vez mais parecida com a da escritora, a aproximação com a arte de um modo geral, e com a literatura em particular, faz-se cada vez mais importante. Senão urgente e necessária.

escrita. “Não, não é fácil escrever”, diz ele, “é duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. Ah que medo de começar” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 53).

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. 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. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 55).

É interessante que Clarice tenha escolhido uma voz masculina para narrar o romance, fazendo, ao que parece, uma crítica aos cânones literários e ao que se espera de uma escritora mulher. Sempre com muita ironia. A esse propósito, Rodrigo S. M. diz: “Até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 49). A crítica se dá seja porque subverte o que durante séculos foi a ordem oficial (patriarcal, falocêntrica), sendo ela uma mulher que agora dá a voz a um homem; seja porque essa escritora mulher foi testemunho vivo de uma escrita, como vimos, não necessariamente da mulher, mas feminina, que pode ser caracterizada por muitos adjetivos, mas nunca piegas. Jamais piegas. Mostra, além disso, que a escrita feminina, no modo como tem sido abordada ao longo deste percurso, ultrapassa de fato o gênero, referindo-se muito mais a uma construção de linguagem do que a uma anatomia do texto (ou de seu autor) (BRANCO, 1994).

Assim, como G.H., também o narrador de *A hora da estrela* (1977) dá voltas e voltas em torno de um mesmo ponto, de um mesmo buraco, sem ignorá-lo, mas aproximando-se dele e contemplando-o: “(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 68). Por isso a escrita feminina é uma escrita que se dá na borda – no litoral – pois, ao mesmo tempo em que comunica, preservando o que do discurso se constrói a partir da norma fálica, ela o ultrapassa, porque é *nãotoda* fálica. “Então, é no lugar daquilo que não se lê, pelo menos não a partir da lógica totalizante, universalizante, que constatamos a presença do feminino. E é nesse lugar, da escrita feminina, que outros arranjos da letra, da língua, são possíveis” (STARLING, 2009, p. 44): “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda.

Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta”, diz o narrador (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 51).

“Mas a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 77). Quem, afinal, é essa mulher que tanto perturbou o nosso Autor, forçando dentro dele a sua existência?

(Explosão)

“Sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 67). Macabéa é uma nordestina nascida no sertão de Alagoas, “lá onde o diabo perdera as botas”, que aos dois anos de idade perde os pais e vai morar com a tia, única parenta sua no mundo, em Maceió. Tempos depois, ignora-se por quê, vai para o Rio de Janeiro, “o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjava um emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 62).

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim) (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 63).

Ela era capim. Uma moça de aparência assexuada, pesando, no máximo, trinta quilos, seus cabelos ralos, seus pequenos ovários tão murchos. Tão, tão. Seu sexo “miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 96). Era uma mulher?

“Quase mulher, é uma mulher quase não mulher, mas é de tal modo quase-não-mulher que talvez seja mais mulher que toda mulher”, diz Hélène Cixous (*in* LISPECTOR, 2017, p. 134). “É de tal modo mínima, de tal modo ínfima, que está ao rés do ser, e portanto é como se estivesse em relação quase íntima com a primeira manifestação do vivente na terra; é, aliás, capim, e termina no capim, como capim” (CIXOUS *in* LISPECTOR, 2017, p. 134). Macabéa, para quem “até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 61), era uma *nãotoda* mulher.

Partindo desta concepção, Lucia Castello Branco no artigo *40 anos de Macabéa, a menor mulher do mundo* (2017) chama essa “ínfima porção da que não existe”, em consonância com Maria Gabriela Llansol, de “feminino de ninguém”. Llansol é uma escritora portuguesa em cujo livro *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música* (1994) faz surgir a figura “feminino de ninguém”. Lucia Castello Branco, grande responsável pela introdução e divulgação da obra da autora aqui no Brasil, comenta sobre essa figura enquanto “a constituição de um feminino para além da referência ao falo, como lemos na citação a seguir: ‘o homem tem de renunciar ao poder, e a mulher ao homem’ (LLANSOL, 2003, p. 30)” (BRANCO, 2017). Trata-se de um feminino, portanto, fora da lógica binária; não o feminino do masculino, mas o feminino de ninguém.

É possível aproximar essa noção ao mais além da referência fálica e do gozo feminino, passo dado pelo próprio Lacan em seu último seminário, *A topologia e o tempo* (1979), em que o psicanalista sugere a existência de um terceiro sexo:

Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? Dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem o amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade – notemos que o possível é definido como o que cessa de se escrever – a possibilidade de um terceiro sexo. Por outro lado, porque é que há dois? Isso se explica mal (LACAN *apud* BRANCO, 2017).

“Cabe, então, indagarmos se esse terceiro sexo, proposto por Llansol – e talvez intuído por Lacan –, não compreenderia uma outra lógica – uma topologia, talvez – que, fora da lógica dual, conceberia um feminino não referido ao masculino, um ‘feminino de ninguém’” (BRANCO, 2017). Lucia Castello Branco aponta neste artigo o quanto, nesse sentido, a questão do feminino avança na obra de Clarice Lispector, segue fazendo referência a personagens de alguns contos e outros romances clariceanos até chegar à história de Macabéa, a “história de uma mulher quase não mulher, mais que mulher” (BRANCO, 2017).

“Sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 67).

Maca, nossa querida Macabéa, “claro que era neurótica, não há sequer necessidade de dizer. Era uma neurose que a sustentava, meu Deus, pelo menos isso: muletas” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 66). Uma leitura superficial e desinteressada poderia fazer-nos considerar Macabéa uma personagem simples, rasa, afinal, ela não pensava, não questionava, nunca se queixava de nada, achava que as coisas eram assim mesmo, era ingênua e, por isso mesmo, alegre. Tinha, sim, o que se chama de vida interior, mas não sabia que tinha. A datilógrafa – reparem que ela era uma datilógrafa, alguém que digita mecanicamente os textos de outras

peessoas, nunca os seus, e mesmo isso ela não fazia muito bem. Pois bem, a datilógrafa que vivia em uma espécie de atordoado nimbo era, para ela mesma, apenas um acaso. “Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo”, diz o narrador (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 68).

Certo dia chuvoso de maio, dia 7, Macabéa encontra a primeira espécie de namorado da sua vida. “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 73). O rapaz era Olímpico de Jesus, um operário em uma metalúrgica que sonhava em ser político. Mas apesar de ser também uma vítima geral do mundo, Olímpico não era inocente. Tinha dentro de si “a dura semente do mal”, era rude, gostava de se vingar. Os dois juntos pouca sombra faziam no chão. “Sentavam-se no que é de graça: banco da praça pública. E ali acomodados, nada os distinguia do resto do nada. Para a grande glória de Deus” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 77).

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o quê?

Ele: – Eu só disse pois é!

Ela: – Mas “pois é” o quê?

Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: – Entender o quê?

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus!

Ela: – É que não me habituei.

Ele: – Não se habituou com quê?

Ela: – Ah, não sei explicar.

Ele: – E então?

Ela: – E então o quê?

Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível? [...]

Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se

transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer e então perguntou a Olímpico:

– Você sabe se a gente pode comprar um buraco? (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 77-78).

Macabéa, essa mulher tão ínfima, tão quase-não-mulher, tão insignificante, acaba por alcançar naturalmente o que Joana, em *Perto do coração selvagem* (1943), ou G.H. em sua paixão, com tanta força e vigor buscaram. Quase como uma afronta. Acontece que o esquisito namoro com Olímpico de Jesus – “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 88) – se desmancha quando ele se envolve com a colega de trabalho dela, Glória – “Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico. Ela era muito satisfatona: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 92). Maca, no entanto, que “não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero etc. etc.)” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 89).

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

– Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 95).

Glória, talvez por remorso, empresta dinheiro a Macabéa para que ela pudesse consultar uma cartomante – quebrar feitiço, talvez. Assim, com pouco esforço e uma inédita audácia – tão diferente de Joana, tão distante de G.H. –, Maca vai sem saber em direção ao seu destino de mulher. “Pela primeira vez ia ter um destino. Madama Carlota (explosão) era um ponto alto na sua existência. Era o vórtice de sua vida e esta se afunilara toda para desembocar na grande dama cujo ruge brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria” (LISPECTOR, [1977] 2017, p.101). Há, pois, no encontro com Madama Carlota não só uma tomada de consciência de si, do vazio e do apagamento de seu passado, mas sobretudo uma

perspectiva de futuro, pois a cartomante lhe garantira uma vida porvir com dinheiro, um namorado gringo alourado de “olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos”, vestidos com veludo e cetim e até casaco de pele, além de muitos quilos a mais. “Você vai engordar e vai ganhar corpo”, diz Madama Carlota (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 103).

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que é hora de ninguém [...] Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 104).

Macabéa descobre, enfim, seu direito ao grito.

(Explosão)

É, então, atropelada por um luxuoso Mercedes amarelo, enorme como um transatlântico, que foge, deixando-a caída com a cara mansamente voltada para a sarjeta. “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 105).

Paira sobre essa quase-mulher a vertente do Real, essa quase-não-mulher que em sua feminilidade faltosa, incompleta, inexistente lembra-nos as palavras de Colette Soler em *O que Lacan dizia das mulheres* (2005): “Ela compreendeu até, o que não está muito longe do sublime, que a mulher só existe de verdade sob a condição de existir sem pão, sem pouso, sem amigos, sem marido e sem filhos” (SOLER, 2005, p. 22). A mulher só existe de verdade sem nada. E sem ninguém. E nesse momento, entre o instante em que cai – e cai desejan-te, sedenta, grávida de futuro – e o tempo em que seu Autor, Rodrigo S. M., passa hesitando em cumprir-lhe o destino, acontece a hora da estrela: Macabéa, A mulher, existe.

Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. [...] Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do

desmaio do amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo – o quê? (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 108).

Clarice, com sua escrita tão feminina, tão, tão, arranca das próprias entranhas um feminino além do próprio feminino, um feminino que não se reduz ao corpo, ao sexo ou à feminilidade como há séculos e o tempo inteiro nos dizem que ela deve ser. O feminino em Clarice não é o oposto do masculino e, portanto, não pertence a ele. É o “feminino de ninguém”. É, tão somente, feminino. Em *A hora da estrela* (1977) Clarice faz existir A mulher, ainda que num brevíssimo espaço de tempo, ainda que isso exija todos os esforços físicos de seu Autor e, claro, dela mesma. Ainda que, para isso, o encontro com o Deus, com a morte, seja inevitável.

“Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: – Quanto ao futuro” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 109).

Silêncio.

“Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 109).

Acaba o livro. Como se não houvesse nada mais a dizer. Mas o que há além da palavra? O silêncio, o sussurro, o inominável. O impossível.

Morrera Macabéa. Morrera o Autor. E, alguns meses depois, morrera Clarice Lispector.

EPÍLOGO

“A vida que levo agora não é propriamente minha: uma alma me foi dada ao corpo. Eu quero renascer sempre. E na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi” (LISPECTOR, [1968] 1999, p. 102).

Morta há quase quarenta e dois anos, na manhã chuvosa de 09 de dezembro de 1977, dia anterior ao que completaria cinquenta e sete, Clarice continua por aqui. Viva. Sua obra é palco de um projeto por demais radical – e, como vimos, (im)possível: através das palavras, capturar o que está além delas. Ali, onde fracassa, Clarice acerta³¹. E por isso, ela segue desafiando todas as expectativas que se possam criar em torno (da morte) de um escritor – como a de que se esgota com ele tudo o que havia para ser dito. Porque cada vez que um leitor comum e interessado abre um de seus livros, Clarice renasce. Sempre.

“– Quanto ao futuro” (LISPECTOR, [1977] 2017, p. 109).

Essa foi a última frase que Macabéa falou antes de morrer e que tem permanecido em mim, fazendo eco no processo de finalização deste trabalho. Quanto ao futuro. Quanto ao futuro. O que essas três palavras tão banais têm a ver com o feminino mais além do falo e, sobretudo, com a escrita feminina sobre os quais tanto discutimos até aqui? Tudo, eu diria.

Vejamos.

A princípio foi necessário – urgente e necessário, eu repeti diversas vezes ao longo da dissertação, e só agora me dou conta que se trata de uma questão de urgência sim, mas também e sobretudo de uma questão de desejo – percorrer determinadas trilhas históricas a respeito desses temas. *O feminino* dos séculos XVIII, XIX e começo do século XX; o feminino de Freud, suas pacientes, sua noiva e futura esposa, suas críticas e colegas psicanalistas. Quem eram essas mulheres? O que significava, para elas, ser mulher naquele contexto histórico cujo ideal de feminilidade girava em torno de uma única função: “cuidar da casa, criar e educar filhos”? Até que ponto as proposições freudianas sobre o feminino e a feminilidade foram limitadas pelo discurso vigente e pelo próprio desejo do pai da Psicanálise?

³¹ “A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela conseguia” (LISPECTOR, [1964] 1998, p. 76).

Nesse percurso, encontramos Lacan que em sua releitura de Freud, descentra a Psicanálise do campo do Complexo de Édipo para um mais além do mito, subvertendo assim o caráter da impotência pelo viés da impossibilidade. Para Lacan, A mulher não existe. O que não significa que não exista o gênero feminino, mas que A mulher só se pode escrever barrando-se o A – artigo definido para designar o universal –, pois por sua essência ela é *nãotoda* submetida à castração (LACAN, 1972-73). A partir das fórmulas da sexuação, a mulher é agora identificada por sua modalidade de gozo, um gozo que está mais além da função fálica, um gozo, portanto, suplementar, que não passa pelo significante e é, por essa razão, impossível de simbolizar.

Atento às contingências de sua época, Lacan opera uma revolução inédita na Psicanálise: ao afirmar que A mulher não existe, ele abre um campo de possibilidades e escolhas para que uma mulher se torne mulher a partir de suas próprias particularidades. Ou seja, a essência da mulher – que enquanto complemento a seu significante oposto, o homem, não existe – cabe encontrar vias singulares para lidar com o impossível de sua condição, do modo como o gozo feminino afeta o seu corpo, sem que um órgão específico tenha que arcar com isso.

“Ela [a escrita] mostrará ser uma suplência desse *nãotodo* sobre o qual repousa o gozo da mulher”, afirma Lacan ([1972-73] 1985, p. 49), categórico, fazendo um primeiro laço entre aquelas que serão duas das principais noções psicanalíticas para este trabalho: o feminino e a *escrita*. Assim, no segundo capítulo, partimos da abordagem freudiana da escrita e suas relações com as formações do inconsciente para, em seguida, seguir o percurso lacaniano que vai do aforisma “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” até às noções de significante e letra, nas quais a escrita está no centro das discussões e cujos desdobramentos nos possibilitaram chegar naquilo que de feminino há na escrita. Na *escrita feminina*.

Também aqui surgiu uma necessidade – urgente – de ir além das noções psicanalíticas e seguir por algumas trilhas históricas, políticas e sociais pelas quais pudessem vir à luz certas discussões e desafios. Pois, como vimos, enquanto Freud fazia suas investigações a respeito da sexualidade feminina e da feminilidade, ora atento e diligente ora subestimando o que as próprias mulheres tinham a dizer, Virginia Woolf em Londres, na Inglaterra, fala sobre seu caminho profissional enquanto escritora, apontando os efeitos da assimetria dos papéis sociais destinados à mulher e ao homem sobre seu trabalho artístico. Ora, para inserir-se no campo literário a mulher teve que fazê-lo às escuras, escrevendo cartas e diários que na grande maioria das vezes eram queimados, nunca lidos por outras pessoas, ou publicando através de pseudônimos.

Portanto, além de suplência ao Real que *não cessa de não se escrever* da condição feminina, a escrita foi (e ainda é) um mecanismo de luta por paridade de direitos entre homens e mulheres que a partir das relações desses com a linguagem, propõe uma alteração política e comportamental nas estruturas patriarcais da sociedade. Princípio e base, aliás, para a *écriture feminine*, termo cunhado pelas críticas feministas de linha francesa dos anos de 1970, cujas maiores expoentes são Hélène Cixous e Luce Irigaray. Esse conceito caracteriza a escrita feminina enquanto uma escrita que ultrapassa a linguagem patriarcal e o discurso fálico, esse extremamente rígido e fechado, subvertendo-os, uma vez que rompe com o silêncio imposto à mulher durante séculos.

Mas a escrita feminina vai além. Encontramos nos trabalhos de Lucia Castello Branco (talvez a maior inspiração para esta dissertação) a escrita feminina enquanto uma escrita (im)possível, porque como o feminino e seu gozo, ela é da ordem do Real laciano, daquilo que não está no simbólico e, por isso, não pode ser nomeado ou representado, pois está aquém e além da linguagem (ainda que só possa ser situado a partir da linguagem). A diferença consiste naquilo que a escrita feminina (não) diz: seus silêncios, seus sussurros, seus vazios. É, portanto, “a escrita de uma impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página” (BRANCO, 2004, p. 122).

Um parêntese

Aqui, de onde escrevo este epílogo, do segundo mês do ano de 2019, um ano duro e difícil, voltar à atenção para as especificidades da escrita feminina me parece fundamental. Acreditar no caráter redentor da palavra parece uma aposta de sobrevivência. Diante de um plano de governo³² que quer armar uma população sem livros, que autoriza e legitima o discurso de ódio contra as minorias, cujas consequências são já devastadoras, e que considera a mulher “uma fraquejada”³³, reconhecer a potência de uma escrita que se tece com o corpo e no corpo é uma ato de resistência. Encontrar nessa escrita, na escrita feminina de uma mulher, a recusa de se apequenar diante da demanda do discurso vigente, o antigo e o atual, é também um ato político. Para as pessoas de um modo geral, e para a Psicanálise em particular, cada vez mais urgente. Necessário.

³² Refiro-me ao governo do presidente Jair Bolsonaro, eleito nas últimas eleições presidenciais, em 2018.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=Qm7jZeoTMds>. Acesso em: 17 fev. 2019.

Fecha parêntese

A leitura do *corpus* deste trabalho – os livros *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977) – procurou dar-se de maneira sensível e atenta. Que à escrita de Clarice Lispector podemos articular as noções psicanalíticas de feminino, letra, gozo e escrita, e também o conceito de escrita feminina, já não era nenhuma novidade. E por isso aqui, na minha dissertação, o meu olhar pessoal e particular sobre as obras dessa escritora, minha escrita e minhas crenças precisaram também aparecer a fim de que com esse trabalho eu pudesse trazer uma contribuição – ínfima, talvez, mas certamente singular – a partir da minha maneira de estar no mundo.

As três obras, escritas em diferentes momentos do percurso de sua autora – nos anos 1943, 1964 e 1977 – se distanciam e se aproximam em diferentes medidas. Há desde Joana, passando por G.H. e também em Macabéa um passeio em torno da questão *O que é ser uma mulher?* E não, elas não foram capazes de dar uma resposta única e universal, mas colocaram em ato o que vimos com Lacan, à luz do Seminário 20 (1972-73), no primeiro capítulo desta dissertação: uma nova maneira de se escrever a mulher para além das generalizações e, sobretudo, para além da referência ao falo.

Na leitura que fiz de *Perto do coração selvagem* (1943), as questões do feminino apareceram de maneira mais enfática. Joana, a personagem principal, é uma mulher em busca do selvagem coração da vida. Sua história se escreve a partir de vazios e fragmentos, de um resto não assimilável que acaba irrompendo em eventos inexplicáveis. Como quando, por duas vezes, ela se entrega à água, ao mergulho. Na primeira, entra uma menina e emerge outra, uma mulher. Na segunda vez, Joana vai em direção à profundidade para encontrar-se e fazer as pazes com o que há de selvagem na mulher que ela foi e será e é.

Na história dessa mulher há ainda alguns aspectos que mostram o quanto, com sua escrita, Clarice avança no que diz respeito ao feminino. O modo como, por exemplo, Joana encontra e se relaciona com as mulheres que passam por sua vida: a esposa do professor, a tia e, sobretudo, Lídia, amante de seu marido em quem vê não uma rival, mas um ideal de mulher. No Caso Dora, publicado sob o título de *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905), Freud não conseguiu perceber (por uma limitação dele mesmo, o analista) que a fascinação que a Sra. K. exercia na menina Dora não era uma inclinação homossexual (como supôs Freud), mas a crença de que poderia encontrar nela um suplemento da feminilidade da

qual se sente em falta, o que em *Perto do coração selvagem* (1943), na história de Joana, Clarice parecia saber.

Além disso, aqui encontramos não A mulher, mas uma mulher, indefinida e singular, cujas particularidades são seu modo próprio de se fazer existir. Nesse livro, Clarice põe em causa as construções imaginárias feitas sobre o feminino – marcadas por um ideal opressor de feminilidade – e rompe com tais paradigmas, desmistificando a representação da mulher presa nos estereótipos de uma sociedade patriarcal e falocêntrica a partir de uma escrita que cria novos significantes para possibilitar à mulher falar, inclusive sobre aquilo que há séculos é obrigada a calar: seu próprio desejo.

Em *A paixão segundo G.H.* (1964), é sobretudo da linguagem que trato. Ou melhor, da relação de Clarice Lispector com a linguagem. Nesse, mais que em qualquer outro livro, Clarice parece desafiar as possibilidades da linguagem, suas barreiras e limites. O enredo é, aparentemente, simples: G.H., a narradora, busca contar uma experiência que tivera no dia anterior. Trata-se, no entanto, de uma experiência que lhe atravessou o corpo, atordoando-o. Uma experiência inenarrável. Evidenciando um traço bastante específico da escrita feminina, G.H. vagueia pelas palavras procurando, paradoxal e inevitavelmente através delas, um modo de organização capaz de dar forma ao caos do indizível, de contê-lo ou de, pelo menos, fazer uma borda ao seu redor.

Nesse, considerado um dos maiores romances do século XX, a escrita clariceana pôde ser pensada a partir de dois eixos: por um lado, na escrita como salvação, o esforço de dizer como apaziguador de angústia; e, por outro, como uma escrita que está o tempo inteiro brincando com a morte e com a loucura a partir da “tentativa de usar as palavras como *apresentação* (e não como *representação*), da construção de uma narrativa em que o som, o ritmo, a musicalidade, o sussurro, valem mais que o sentido. E ao gozo da loucura que, afinal, se reduz a um gozo na linguagem” (BRANCO, 1991, p. 54). Pois aqui Clarice se aproxima ainda mais do indizível, do Real, do Deus e, conseqüentemente, d’A mulher, ainda que para isso G.H. tenha que perder a sua forma humana ao colocar na boca a massa branca da barata.

A hora da estrela (1977) talvez tenha sido, na construção desta dissertação, o meu maior assombro, minha maior surpresa. Nesse livro pequeno e muito simples, em Macabéa, essa personagem com a qual tenho pouca ou nenhuma identificação, encontrei a maior expressão da escrita feminina. Uma escrita que não se contenta em romper paradigmas e abalar certezas, ou mesmo para a qual não é suficiente alcançar o indizível, tocá-lo, comê-lo. Em *A hora da estrela* (1977), Clarice precisou ir além.

Pela voz do personagem-narrador, Rodrigo S. M., um personagem masculino, a história de Macabéa se escreve e se inscreve. Maca, uma quase mulher, quase-não-mulher, mais mulher que toda mulher (CIXOUS, 2017), era uma *nãotoda* mulher. O feminino que aqui Clarice constrói, e que Lucia Castello Branco (2017) nota, é um feminino para além da referência ao falo e, portanto, fora da lógica binária. Não é o feminino do masculino, mas um “feminino de ninguém”. Com pouco esforço, Macabéa, essa mulher tão ínfima e insignificante, encontra naturalmente o que Joana, em *Perto do coração selvagem* (1943), e G.H. em sua paixão, com tanta força e vigor buscaram. Maca vai – sem saber que estava indo, claro – em direção ao seu destino de mulher.

Macabéa, A mulher, existe.

O que Clarice parecer querer dizer, num último *sopro de vida*, é: sim, nós existimos.

Existe o feminino para além do falo e para além do próprio feminino. O feminino que não se reduz ao corpo, ao sexo ou à feminilidade como há séculos e o tempo inteiro nos dizem que ela deve ser. O feminino existe e não é oposto do masculino e não pertence a ele. É o feminino. De ninguém.

Ao desvelar o que por tanto tempo esteve sob um véu, com sua escrita feminina Clarice Lispector muito gentilmente nos oferece um avanço para a teoria e para a clínica psicanalítica. Ele está aí. Resta saber, o que faremos? Como ir além? Quais são as estratégias psicanalíticas possíveis para ouvir e reconhecer o “feminino de ninguém” que não só existe, como insiste e resiste?

Quanto ao futuro:

Vamos combinar de não morrer?³⁴

³⁴ “Vamos não morrer como desafio? Não vou morrer, ouviu, Deus? [...] Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto” (LISPECTOR, [1973] 1998, p. 86).

**Carta aberta a
Clarice Lispector**

sabe, Clarice,

faz muito tempo desde que a sua escrita me encontrou. o seu nome, os seus olhos, a sua voz. é estranho como, te ouvindo pela primeira vez, eu parecia conhecer a sua voz, Clarice, como uma daquelas canções de ninar que embalaram nosso sono e que a medida que crescemos a gente já não lembra mas também não esquece. eu lia *a descoberta do mundo* e aquilo parecia o impossível acontecendo. porque eu era uma menina, estranha e introspectiva, curiosa e com fome, e já não me sentia só. através das suas palavras o mundo se revelou pra mim.

falando em mundo, preciso te dizer que ele continua cheio de coisas difíceis de ver. tudo parece estar ardendo à nossa volta e entre as tragédias que se anunciam e as que acontecem fica uma tristeza arrastada, demorada, que se refaz a todo instante. tem o medo, tem a morte, tem a guerra. há, ainda, pouca gente com coragem de ser feliz, essa responsabilidade tão grande, e nisso, você pode imaginar, boas chances são perdidas. estamos em 2019, Clarice, e faz calor. o fato é que as pessoas têm preferido comer baratas a abrirem-se à possibilidade do amor, veja só. e eu nem te conto os pormenores da política para não nos afastarmos da poesia. não sei se nós chegamos a um bom lugar, Clarice, não te posso mentir. mas ainda temos as crianças, os animais, o mar, os livros, a música. essas coisas nos salvarão mais tarde, estou confiante. isso não é otimismo nenhum, é só esperança, e esperança parece ser o único sentimento possível agora.

mas, sabe, Clarice, e foi isso que eu vim te falar: dizem por aí que você morreu em 1977 mas eu não acredito. para mim, você continua por aqui. viva. sua escrita, seu nome, seus olhos, sua voz. sua caligrafia trêmula e rabiscada que diz algo como “minha alma tem o peso da luz, tem o peso da música, tem o peso da palavra nunca dita prestes quem sabe a ser dita...”. das pouquíssimas certezas que tenho na vida, uma delas é que eu não estaria aqui hoje se, descobrindo o mundo, não tivesse encontrado na literatura uma borda para me agarrar. essa borda está aqui, Clarice, e permanece.

obrigada por isso. por tudo.

Ayanne

p.s.: seguem atribuindo a você frases que não são suas nessa coisa chamada internet, mas haverá sempre alguém a sua procura nas livrarias e bibliotecas. fica tranquila.

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom,
muito bom. O melhor ainda não foi escrito.
O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Sônia. Sobre o lugar de Goethe no texto freudiano. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris. **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- ANDRADE, Claudia Braga. **A escrita de Derrida**: notas sobre o modelo freudiano da linguagem. *Psicologia USP*, vol. 27, n. 1, p. 96-103, 2016.
- AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões da escrita na psicanálise e na literatura. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris. **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOECHAT, Clarisse; LIMA, Marcia Mello. Sobre a letra e o gozo na escrita de Clarice Lispector, **Latusa Digital**, ano 9, n. 49, jun. 2012.
- BOURGUIGNON, Cristiane Palma dos Santos. **A via crucis do desejo feminino**: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector. Tese de Doutorado em Letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRANCO, Lucia Castello. Texto, lugar que viaja. ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Um corp'a'screver**, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.
- BRANCO, Lucia Castello. **Os absolutamente sós**: Llansol, a letra e Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BRANCO, Lucia Castello. O sopro Clarice. *In*: **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. 40 anos de Macabéa, a menor mulher do mundo, **Fólio Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 9, n. 2, p. 91-101. Jul./dez. 2017.

BRITO, Nelly; CALDAS, Heloisa. **A escrita do *sinthoma* segundo a lógica não toda fálica**, *Psic. Rev.*, São Paulo, vol. 26, n. 2, p. 403-419, 2017.

CIXOUS, Hélène. **The newly born woman: theory and history of literature (1975)**. Book 24. University of Minnesota Press, 1986.

CIXOUS, Hélène. **Le rire de la méduse et autres ironies (1975)**. Paris: Galilée, 2010, p. 29.

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela (1977)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CORDEIRO, Genildo. **A queda do eu e o gozo da linguagem em A paixão segundo G.H.** Dissertação de Mestrado em Letras. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

COSSI, Rafael Kalaf. **A diferença dos sexos: Lacan e o feminismo**. Tese de Doutorado em Psicologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

COSSI, Rafael Kalaf. **Lacan não sem o feminismo**, *Cult Revista Brasileira de Cultura*. V. 238, ano 21, set. 2018, p. 33-35.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença (1971)**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.

FERREIRA, Sabrina Perpétuo. **Clarice Lispector: biografema, o estranho e a letra**. Dissertação de Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: uma avaliação comparativa, **Remate de Males**, Campinas, nº 9, p. 31-37, 1989.

FREUD, Sigmund. **Extratos dos documentos dirigidos à Fliess (1950 [1892-1899])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 281.

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Fragmento da análise de um caso de histeria (1905 [1901])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **O inconsciente (1915)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer (1920)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **A dissolução do Complexo de Édipo (1924)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Uma nota sobre o Bloco Mágico (1925[1924])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Algumas consequências psíquicas das distinções anatômicas entre os sexos (1925)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Sexualidade feminina (1931)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Feminilidade (1933[1932])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Análise terminável e interminável (1937)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo (1938)**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **Esboço de psicanálise (1940[1938])**. *In*: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FUENTES, Maria Josefina Sota. **As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

GOTLIB, Nádya Bottella. A descoberta do mundo, **Cadernos da Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, Edição Especial, n. 17 e 18, dez. 2004.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: Eduff, 1997.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

JONES, Ernest. **A vida e a obra de Sigmund Freud**. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1950). *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Intervenção sobre a transferência (1951). *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada” (1955). *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein (1965). *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 17**: o avesso da psicanálise (1969-70). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LACAN, Jacques. Lituraterra (1971a). *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 18**: de um discurso que não fosse semblante (1971b). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LACAN, Jacques. O Aturdido (1972). *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20**: mais, ainda (1972-73). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LAURENT, Éric. A carta roubada e o voo sobre a letra, **Correio**, n. 65, São Paula: EBP, 2010.

LAURENTE, Éric. **A psicanálise e a escolha das mulheres**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem (1943)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H. (1964)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira (1964)**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. Como é que se escreve? (1968). *In: A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 157.

LISPECTOR, Clarice. Escrever (1970). *In: A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 286.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva (1973)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo (1974)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela (1977)**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (1978a)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer (1978b)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

MORAES, Débora Ferreira Leite de. **Ensaio psicanalítico para uma metapsicologia do leitor literário: uma leitura de Água viva de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

NERO, Luciana Brandão Carreiro Del. **Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector**. Tese de Doutorado em Psicanálise. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

NEVES, Nayara Lima. **Sons de Macabéa: possíveis notas de desejo entre a psicanálise e A hora da estrela**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

NUBILE, Marisa Vieira Ferraz Cunha. **Uma viagem pelo território das letras: Ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica**. Tese de doutorado em Educação. São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2011.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1995.

POLI, Maria Cristina. **Feminino/Masculino**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

POLI, Maria Cristina. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector, **PSICO**, Porto Alegre, PUCRS, v. 40, n. 4, p. 438-442, out/dez. 2009.

RÊGO, Cláudia de Moraes. **Traço, letra e escrita na/da psicanálise**. Tese de doutorado em psicologia. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

RICKES, Simone Moschen. Riscos e tempos. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris. **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões, **Cadernos da Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, Edição Especial, n. 17 e 18, dez. 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Tereza Dávila, 1979.

SANCHES, Elisabete Ferraz. **Os paradoxos do desamparo**: uma leitura de Perto do coração selvagem de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SOUZA, Tatiane da Costa. **Um percurso pelo litoral de Água viva**: o ilegível na letra de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

VALLE, Ana Maria Lima do. **A escrita de Clarice Lispector na transmissão do real**. Dissertação de Mestrado em Psicanálise. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

VEADO, Yáskara Sotero Natividade. **Um sopro de vida, uma escrita feminina**. *In*: Reverso, Belo Horizonte, ano 35, n. 66, p. 65-70, dez. 2013.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu (1929)**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas (1942)**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

