

CLARICE LISPECTOR:

Pulsações¹

O interesse de Lacan pela função da escrita e da letra corre em paralelo com um outro interesse, o feminino, designadamente no seminário XX. Ao convidar sobretudo uma série de mulheres escritoras para dialogar comigo e com o meu tema, mais do que tentar saber se elas têm ou não uma escrita «feminina», ou até «feminista», procuro saber em que medida o «feminino» passa, e de que modo passa, na escrita de cada uma delas.

Com este propósito em mente, comecei por ler Marguerite Duras, revisitando em particular um dos seus livros mais decisivos e marcantes: *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Não vou retomar o que disse, mas relembrar apenas, em síntese, que mais do que «psiquiatrizar» a personagem, se tratou, para mim, de extrair desse romance, bem como de outros da autora, uma certa falha, um buraco, ou seja, algo não inteiramente redutível ao saber e que faz «litoral» com o gozo opaco de um corpo, nomeadamente quando esse corpo coincide com o Outro Sexo.

Dizer «Outro Sexo», de forma não recíproca, como faz Lacan, é já postular que uma mulher parece fadada a incarnar uma dupla alteridade: não só em relação a um outro (por exemplo um homem), mas também a si mesma. É por isso que as «mulheres» de Marguerite são sempre um pouco *ausentes*. Lacan dirá: *não-todas*. Há nelas uma «opacidade» ou, como escreve Marguerite, «un trou», que as divide e descompleta em si mesmas. Clarice di-lo igualmente de forma bela e concisa: «Estou só de mim». ² Ou Sofia, a protagonista de um dos seus contos, que esclarece estar permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que era, não se decidindo por qual dela, pois «toda» é que não podia. ³

Como é que a escrita (a) borda esta opacidade, este buraco, esta solidão, tanto no sentido de bordá-la como de abordá-la, foi uma das questões que me guiou. A escrita é, afinal, o outro lado moebiano, quer dizer, o mesmo em tempos diferentes, do meu tema: *epifanias*. Por isso, avanço para a minha segunda convidada: Clarice Lispector. Não sem algum temor e tremor, como diria Kierkegaard, pois abordar esta obra não é de todo fácil.

Mas era inevitável, por outro lado, que uma obra cuja característica essencial é a «epifania», segundo a leitura mais comumente aceite, me despertasse interesse, uma vez que a minha pesquisa deste ano gira precisamente em torno desse tema. Na verdade, por mais contos, romances ou escritos de Clarice Lispector que eu tenha lido entretanto, não encontrei em lugar nenhum o termo epifania. Em compensação, deparei-me com inúmeros outros que sugerem o mesmo ar de família: acontecimento, visão, estado de graça, êxtase, beatitude, milagre... Mais do que um nome, por conseguinte, o termo visa circunscrever um procedimento. Ou seja: é o modo supostamente como a autora, Clarice Lispector, ata os fios de uma narrativa, de um romance, de um escrito. Como se qualquer deles tivesse por base um ou mais acontecimentos epifânicos, sendo estes a matéria, a substância mesma do conto ou romance.

Antes de avançar, porém, fui assaltado por uma questão prévia: como atrever-me? Sim, porque há imensa gente que é íntima desta obra, que a trata por tu, parecendo conhecê-la melhor do que a própria autora alguma vez a conheceu; ela que disse, inclusive, não entender o que escrevia ou

¹ Texto extraído de *Epifanias: Seminário de psicanálise dedicado a três escritoras, Marguerite Duras, Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol, 2016-2017*. Clube Militar Naval, Lisboa.

² Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 114.

³ Cf. LISPECTOR, C. «Os desastres de Sofia», *Todos os Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 265.

porque escrevia⁴ Era como se houvesse em torno dela uma aura, um culto de mistério onde só poderiam entrar os iniciados. Um dos maiores iniciados, para não dizer especialista, desta obra é o incontornável Benjamin Moser, que se apaixonou perdidamente por Clarice, a ponto de aprender a língua, de organizar uma coletânea com todos os contos da autora e, sobretudo, de escrever uma monumental biografia que é hoje um dos livros de referência.⁵ Por isso, chegou a parecer-me, confesso, um arrojo temerário, melhor ainda, uma heresia, atrever-me a acrescentar algo sobre Clarice.⁶

Além disso, quanto mais eu lia, mais perdido estava. Houve alturas, inclusive, em que pensei em desistir. Como se, tendo chegado à porta do inferno, a célebre inscrição de Dante me barrasse o caminho: *Deixai toda a esperança, vós que entraís*. Antes de mais, a esperança de compreender, de avistar uma luz, um fio condutor no labirinto desta obra. Razão, porventura, tinham aqueles que afirmavam não se tratar, aqui, de Literatura, mas antes de bruxaria. Clarice não se dava, pois, a mim. Eu bem acelerava o passo, tentando alcançá-la, mas ela tinha pés ligeiros, era sempre mais rápida que eu.

Pensando melhor, contudo, será que ela se dá efetivamente a alguém? Que alguém a compreende de facto? Ou a sua paixão da liberdade a torna, lá no fundo, incompreensível para qualquer um? Não foi ela que disse, ainda muito jovem, que o seu corpo nunca precisava de ninguém, era livre?⁷ Mais do que isso: essa estranha liberdade, nunca a ligara nem a si própria.⁸ Eis o que a torna sozinha no mundo, que faz da solidão uma essência.⁹ Como se tivesse no peito um cavalo selvagem, indomável, em vez de um coração. Tal como diz explicitamente no final do seu primeiro romance, escrito com pouco mais de vinte anos: «de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo»?¹⁰

Sem entrar no domínio da zoologia, talvez isto signifique apenas que há algo na mulher que se furta, que é indomável ou selvagem por natureza. Ou, como diz Lacan no *Seminário XX*, «se é verdade o que eu avanço, a saber, que a mulher não é toda, há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso».¹¹ É desta alguma coisa que escapa, na mulher, o seu «coração selvagem», «indomesticável»,¹² digamos, que toda a obra de Clarice Lispector, e não só o primeiro romance, arrisco dizer, procura abeirar-se o mais possível. Não sem o perigo de cair no «abismo de si mesma»¹³ ou resvalar no inferno da loucura. Daí uma coragem, necessária, para não a temer.¹⁴

Sendo a loucura o que está fora do discurso, como diz Lacan, haverá na mulher, por definição, uma parte indomável de loucura?¹⁵ Um real, digamos, não-discursivo, impossível de enquadrar, limitar ou reduzir e, por isso, sempre à beira ou em perigo de «devastação»? Como se diz no

⁴ Cf. LISPECTOR, C., *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 137-171.

⁵ Cf. MOSER, B., *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

⁶ Lacan brinca, no seminário XXIII, com este termo, em francês *hérésie*, a propósito de Joyce, que soa da mesma forma que R S I, Real, Simbólico e Imaginário, os três registos que se trata finalmente se saber como podem atar-se ou reatar-se.

⁷ Cf. LISPECTOR, C., *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Livros do Brasil, S/d, p. 213.

⁸ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 219.

⁹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 198.

¹⁰ LISPECTOR, C., op. cit., p. 225.

¹¹ LACAN, J. (1972-1973), *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1999, p. 45.

¹² Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 118.

¹³ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 67.

¹⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 119.

¹⁵ Por aqui se vê a clara diferença entre a «histórica» (discurso de) e a mulher.

conto *Amor*, a que voltarei mais à frente, há uma «hora perigosa»: aquela em que a realidade (normal, arrumada, familiar, «fállica») ameaça explodir.¹⁶

As personagens de Clarice, de uma forma geral, nomeadamente as mulheres, habitam esse limiar da loucura, do ilimitado, movimentando-se perigosamente nele. Como diz a narradora do livro *Água Viva*, «Meus dias são um só clímax: vivo à beira de.»¹⁷ E como fazer-lhe face, isto é, como lida uma mulher com essa parte de loucura em si mesma? Em particular quando escreve, como é o caso de Clarice. Sem (auto) limitar-se, antes se abrindo, pelo contrário, como não cair no abismo do ilimitado?

Ao decidir tornar-se escritora, em 1933, ela diz que se viu de repente num vácuo e percebeu que não havia ninguém no mundo que pudesse ajudá-la. A não ser precisamente a escrita. Vale a pena reproduzir o essencial das suas palavras: «Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança mas não tomara posse de um destino – vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem me pudesse ajudar. Eu tinha eu mesma que me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar, por assim dizer, a minha verdade. (...) 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 um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é mais do que talento. Pode se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.»¹⁸

De tal modo a escrita se tornou para ela um destino que nunca mais a largou, mesmo quando dizia estar cansada da literatura. «Pois não se escreve para a literatura, escreve-se para colmatar um vazio, vencer a descontinuidade.»¹⁹ Até ao último *sopro de vida*, Clarice ditava ainda as frases, para a sua amiga Olga Borelli, que seriam a base do seu derradeiro romance, só postumamente publicado.²⁰

O impulso da escrita é mais forte, nela, do que a literatura. É uma questão de vida ou de morte. Ela que chegou a estar por um fio, quando, em 1966, tendo adormecido com o cigarro aceso, provocou involuntariamente um incêndio. Apesar de a sua mão direita ter sido quase amputada devido aos ferimentos, ela não parou de escrever até ao último instante de vida, tendo inclusive escrito alguns dos seus melhores e mais fulgurantes livros após o acidente.

Clarice é pois, do princípio ao fim, uma escritora. Ela escreve e eu leio, tentando escrever algo a partir do que leio. Sem muita esperança, devo dizer. Levo a sério a frase de Dante. Ao mesmo tempo, deixo-me guiar por ela, abdicando de a compreender, pelo menos demasiado depressa, como sugeria Lacan. E como de resto Clarice não cessou igualmente de exigir: «não me destrua com a compreensão.»²¹ Tento, pois, não a destruir.

Não obstante os diversos livros e as muitas leituras de Clarice que fui entretanto fazendo, nada conseguia apaziguar em mim uma certa sensação de estar cada vez mais perdido. Ela escapava-me por todos os lados. Até que, subitamente, me ocorreu: e se fosse exatamente aí, onde não para de furtar-se, que batesse o coração desta obra ou residisse o nó onde se atam os diversos fios da meada? Aí precisamente: onde ela escapa à compreensão, não querendo ser arrumada nem catalogada. E talvez o mal-estar que me tomou ao enfrentar-me com esta obra radicasse,

¹⁶ Cf. LISPECTOR, C., *Todos os contos*, op. cit., p. 146.

¹⁷ LISPECTOR, C., *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 12.

¹⁸ Cf. MOSER, B., op. cit., p. 147.

¹⁹ Cf. LISPECTOR, C., *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 111.

²⁰ LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit.

²¹ Cf. LISPECTOR, C., *A Maçã no Escuro*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 297.

afinal, na minha velha tendência de pôr ordem no caos, arrumar cada coisa em sua gaveta, categorizar o real. Pelo contrário, ela parecia fugir sem parar, sendo apenas a trama, a textura composta de inúmeras linhas ou componentes de fuga, como diria Deleuze.²² E, antes de mais, a «fuga do sentido».²³ Pois não está o real desta obra – como todo e qualquer real que se preze – fora do sentido?

Entrar na obra de Clarice implica, antes de mais, aceitar que o sentido foge; não só porque o real está fora do sentido, isto é, aquém ou além do alcance da palavra, mas também porque o melhor desta obra, como diz a narradora de *Água viva*, reside nas entrelinhas.²⁴ Aliás, ele descreve assim a relação da palavra com a não palavra: «escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com a alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.»²⁵ Quer dizer: a entrelinha incorpora a palavra, mas esta, por sua vez, nunca mais se diz por inteiro, mas unicamente pela metade, como se também ela fosse «esmagada pela cintura»²⁶

O sentido é uma limitação. E os livros de Clarice recusam «a limitação de quem vive apenas do que é possível de fazer sentido»²⁷ Eles avançam até à linha de água, adentram nela, fazem-nos mergulhar, perder o pé. E talvez o amor, tantas vezes invocado na obra de Clarice, nas suas diferentes versões, tenha aí uma função: pois como deixar-se levar, abrindo-se a um real incompreensível, fora do sentido, a não ser amparado pelo amor? Um amor que, nesse aspeto, confina com a música: pois também «não se compreende música: ouve-se».²⁸ Mas de que amor se trata? Não haveria que declinar o amor, em Clarice, tal como se declina um verbo? Deixemos, para já, a questão em aberto.

Ao fazer-nos transpor os limites, simbólicos ou imaginários, que enquadram e estruturam habitualmente a nossa realidade, moldada pela tela da fantasia que nos é própria, esta obra não deixa de causar em nós um efeito de estranheza ou estranhamento, confrontando-nos com um real. É talvez por isso que nos defendemos, que eu próprio me defendia, e com razão, pois há um perigo na hora, a «hora perigosa», como diz Clarice, em que tal realidade se fratura ou se abre, e alguma coisa irrompe nela e a perturba: um clarão, uma epifania, um pedaço de real. Como Freud nos indica, aliás, em seu texto *Uma perturbação da memória da Acrópole*, com que introduzi, há alguns meses atrás, o meu tema deste ano.²⁹

Seja um facto banal, um simples copo de água, pois «há um mistério num copo de água»,³⁰ um bicho, algo aparentemente anódino, um encontro inesperado ou qualquer outra coisa, a obra de Clarice Lispector está recheada de acontecimentos que perturbam a rotina, a inércia da realidade quotidiana. De tal forma que esta perde a sua evidência e naturalidade. As coisas mais comuns, como uma galinha ou um ovo, um pintainho, um livro, ganham uma ressonância invulgar, quase uma aura de mistério. Tudo o que parece natural devém extraordinário. Pelas mãos de Clarice, o manto que veste habitualmente a nossa realidade, rasga-se e toda ela parece então afetada por

²² Cf. DELEUZE, G., *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, p. 11-17.

²³ Cf. Miller, «fuga do sentido».

²⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 95.

²⁵ Cf. CLARICE, C., op. cit., p. 21-22.

²⁶ Cf. CLARICE, C., op. cit., p. 34.

²⁷ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 22.

²⁸ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 10.

²⁹ Cf. FREUD, S., «Un trouble de mémoire sur l’Acropole», *Résultats, idées, problèmes*. Paris: P.U.F., 1985, pp. 221-230.

³⁰ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 129.

aquilo a que Freud chamava *Unheimliche*, isto é, a irrupção do estranho no familiar.³¹ Na desarrumação aparente desta obra, há esse fio condutor: o real entrando pela realidade e sacudindo-a, como um tremor de terra.

Talvez não seja outro o sentido da tão apregoada «magia» ou «bruxaria» da sua obra. Ela mesma explica: «tudo o que vive e que chamamos de “natural” é, em última instância, sobrenatural.»³² Heidegger, o filósofo, escreveu certa vez: «o que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual de onde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto.»³³ Eis, porventura, o único e verdadeiro «realismo mágico»: a desnaturalização do natural, a irrealização da realidade, o reaparecimento do estranho no familiar.

Um bom exemplo desta irrupção é o conto «Amor».³⁴ Diria até, arriscando, que ele é uma espécie de chave de leitura, se tal expressão faz sentido perante uma obra como esta, do trajeto clariciano. Ele contém, em poucos parágrafos, os diversos elementos que reaparecem constantemente nos livros de Clarice: por um lado, a desproporção entre os efeitos e a causa, isto é, o modo como um quase não-acontecimento (a mera visão de um cego mascando chicletes numa paragem de ônibus) provoca um abalo irreversível em termos subjetivos, afetando toda a ordem, rotina e «laços familiares»; por outro lado, ele implica uma dobra, um movimento de abertura e fechamento, como sair ou entrar em casa, por exemplo; entrar e sair do ônibus; entrar e sair do Jardim Botânico; sair, finalmente, de uma certa realidade, estável e ordenada, para entrar num vórtice, numa vertigem irremediável.

Toda obra de Clarice, por mais desarrumada que seja ou se queira, parece repetir a mesma pulsação entre abertura e fechamento: alguma coisa banal e limitada, no tempo e no espaço, que dura às vezes apenas o instante de olhar, abrindo-se, em epifania, a um ilimitado, a algo com uma dimensão que não cabe no tempo ou no espaço e exige, para ser dita, uma última palavra, «pois a última palavra – como escreve Clarice no derradeiro livro – será a quarta dimensão».³⁵ Mas como a última palavra é o que não há, a que falta no conjunto das palavras, a que o descompleta, restam as demais para dizer esse buraco estrutural da língua: seja deus ou o demônio, o inferno ou o êxtase, o nada, a queda ou a graça, o vazio, o pleno, mas sobretudo o silêncio que percorre como um sopro, um vento, uma respiração esta obra, de uma ponta à outra.³⁶ Pois «no coração da palavra se reconhece o silêncio»³⁷ E como diz o autor do último livro de Clarice, «se a voz de Deus se manifesta silenciosa, eu também me calo silencioso.»³⁸

Mas voltemos ao conto. Pensando no título, «amor», poderíamos falar, pelo menos, em dois tipos de amor na obra de Clarice Lispector, ambos aqui representados: um amor que concerne ao «laço familiar» (marido, casa, filhos, bens), na sua dimensão de limite e «significação fálica», como diria Lacan, e um outro amor que surge como forma de nomear uma ausência de lei, isto é, um ilimitado, um fora da palavra, um buraco no coração desta, a «entrelinha» que se ata ao corpo. «Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde»³⁹

³¹ Cf. FREUD, S., «O sentimento de algo ameaçadoramente estranho», *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações Europa-América, S/d, p. 209-238.

³² LISPECTOR, C., *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 121.

³³ HEIDEGGER, M., *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 17.

³⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 145-155.

³⁵ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 21.

³⁶ «Há um silêncio total dentro de mim». Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 114.

³⁷ Cf. LISPECTOR, C., *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

³⁸ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 141.

³⁹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 149.

Lacan, na lição de 24 de junho de 1964, ao concluir o *seminário XI*, falava de «um amor sem limites, porque fora dos limites da lei, onde ele unicamente pode viver».⁴⁰ É este amor que advém, que aparece como exigência quando a lei do pai, do laço familiar, da ordem e significação fálicas se revelam incapazes de dizer, de conter «toda» a mulher e esta se sente irremediavelmente só, dividida, fraturada em sua vida, em seu corpo, em seu gozo.

Falar em amor, neste caso, tem pouco de imaginário e pode implicar, inclusive, uma verdadeira travessia do inferno. Por isso Ana, após experimentar, no Jardim Botânico, o horror da vida fazendo-se, o que é um dos pontos altos do conto, e «atravessar o amor e o seu inferno», sente uma espécie de desejo, ao pentear-se finalmente ao espelho, de soprar no dia como quem sopra na chama de uma vela para que esta se apague.⁴¹

Mas alguma coisa rebentara em definitivo. O mal estava feito. Não dava para fechar completamente a porta que se abrira para o real. Era preciso adentrar ainda mais nesse real, escudando-se menos na tela da fantasia, porventura até ao limiar de «um gozo sem esperança», como diz a narradora da *Paixão segundo G.H.*⁴² A sua máxima é ir até ao fim, ainda que tal implique atravessar o inferno. O inferno do viver, «da vida crua», pois não há outro.⁴³

Vale a pena introduzir aqui um parêntesis acerca do nome de Clarice Lispector. Tal como aconteceu com o nome do pai (Pinkhas), da mãe (Mania) e da irmã mais velha (Leah), também o seu nome foi alterado no Brasil, pois os nomes originais não eram aceites na altura. Assim, Pinkhas, o nome do pai, deu lugar a Pedro; Mania tornou-se Marieta; Leah passou a Elisa. Só o nome de Tania permaneceu, uma vez que não feria as regras para adoção de nomes. Clarice, por sua vez, é a adaptação brasileira de Chaya. Este é, verdadeiramente, para usar a expressão de Benjamin Moser, um «nome perdido», uma vez que só aparece duas vezes: no nascimento e na morte, mais concretamente na lápide tumular da autora.⁴⁴ Um nome escrito na carne e, finalmente, inscrito na pedra.

Chaya, o nome que Clarice recebeu aquando do nascimento, em Tchechelnik, sua cidade natal na Ucrânia, significa, em hebraico, «vida», tendo igualmente a conotação de «animal».⁴⁵ Perguntei-me se a obra de Clarice não gira toda, de uma forma ou de outra, em redor desse animal vivo, isto é, dessa vida que pulsa e mora em seu nome: uma vida fazendo-se, borbulhando, fervilhando, como no jardim botânico; uma vida infernal, que transborda para fora dos limites e escorre, literalmente, como gosma de barata, para introduzir já, de forma um pouco abrupta, o cerne da *Paixão segundo G.H.*

E é curiosa, de resto, a analogia que podemos estabelecer entre isto e o mito que Lacan inventou nos anos sessenta, mais exatamente em 1964, para figurar ou dar uma imagem à libido freudiana, e a que chamou *lamela* ou *hommelette*, jogando em particular, neste último caso, com a homofonia entre «homem» e omelete. Como escreve Lacan, «Quebrando o ovo – um tema bem clariciano – se faz o homem, mas também a *hommelette*». O que é isto? «Suponhamo-la – diz Lacan – como um vasto crepe a deslocar-se como a amiba, ultra-achatado a passar sob as portas, onisciente a ser conduzido pelo puro instinto de vida, imortal...Eis algo que não seria bom sentir correr sobre o rosto, sem barulho, durante o sono...»⁴⁶

⁴⁰ Cf. LACAN, J. (1964), *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1990, p. 307.

⁴¹ LISPECTOR, C., op. cit., p. 155.

⁴² LISPECTOR, C., op. cit., p. 74.

⁴³ Cf. LISPECTOR, C. *A Paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 59.

⁴⁴ Cf. MOSER, B., op. cit., p. 65-72.

⁴⁵ Cf. MOSER, B., op. cit., p. 65.

⁴⁶ LACAN, J., *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 845-846.

Ora, é esta substância de gozo, digamos, que o sujeito está condenado a perder com a sua entrada no campo da fala e da linguagem; perda essa de que os diferentes *objetos a* são os estigmas, os representantes ou as figuras, como diz Lacan, algures, no Seminário XI.⁴⁷ Perguntei-me se o «nome perdido» de Clarice, como diz Moser, não é, afinal, um verdadeiro «nome de gozo»: o gozo que ela não para de assediar, ao mesmo tempo que o limita por meio da escrita. Um limite sempre instável e aberto, impossível de fechar completamente. É em torno desta vida, sem limites, deste gozo vital e animal ao mesmo tempo, que parece girar a «paixão» de G.H., essa mulher de classe média, sem qualidades, reduzida apenas a duas letras inscritas na mala de viagem, que atravessa o inferno tentando nomear a Coisa que ela mesma é, apesar de.

Como dissemos atrás, uma das características da obra de Clarice é a exiguidade do que acontece relativamente aos efeitos ou consequências do mesmo. E, contudo, ela não para de repetir: alguma coisa acontece, aconteceu algo. O acontecimento não é, pois, uma ação. Os livros de Clarice têm pouca ação, pouco enredo. Como diria Manoel de Barros, eles parecem livros sobre nada. E Clarice di-lo com todas as letras: «escrevo para nada»;⁴⁸ «meu lema de vida é o nada»;⁴⁹ «não quero nada».⁵⁰

O mesmo se passa com o livro: *A Paixão segundo G.H.* A protagonista fala aí em nome próprio: «estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.»⁵¹ É desta forma que o livro começa. Ao mesmo tempo, porém, todo o seu movimento parece ir num outro sentido: a destituição subjetiva para aquém ou além do eu. Ou, como diz Benjamin Moser, se «a primeira parte de *A Maçã no Escuro* tem como título “Como se faz um homem”, a Paixão segundo G.H. conta como se desfaz uma mulher»⁵² Como se um movimento pendular e moebiano ligasse o eu ao isso, ou melhor, essa, pois é essa, uma mulher, o que está em jogo, tal como a seguinte frase o demonstra: «Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher».⁵³

Embora a frase denote bem o estilo de Clarice e uma certa liberdade a que ela sujeitava a sintaxe, talvez haja ainda outra coisa: o esforço de bem dizer o que acontece, mesmo que para tal seja preciso torcer ou revirar a gramática. Pois não é fácil, na verdade, dizer o que acontece quando não acontece praticamente nada. Tudo somado, o que temos afinal: uma mulher qualquer, de classe média, de que nem sabemos o nome, apenas as letras inscritas na mala de viagem, G.H., num dia qualquer, entre as 10h e as 11h da manhã, entrando no quarto da empregada, que acabara de despedir no dia anterior, matando e comendo parte de uma barata, após o horror que esta lhe causara.

Tal disparidade entre a magreza do acontecimento, como sublinhámos atrás, e a profusão de efeitos subjetivos que provoca é bem ilustrativa do poder «criacionista» do significante, isto é, da palavra, pois, como recordava Lacan a 16 de janeiro de 1973, na ideia criacionista trata-se da «criação a partir do nada e, portanto, do significante».⁵⁴ Por isso, a narradora, em vez de dizer que vai relatar, afirma antes: «vou criar o que me aconteceu.»⁵⁵ Em última análise, o efeito da criação é ela mesma, ou seja, qualquer um de nós, «pois nós somos aquilo que tem de acontecer».⁵⁶

⁴⁷ Cf. LACAN, J., op. cit., p. 221-222.

⁴⁸ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 72.

⁴⁹ Ibidem, 111.

⁵⁰ Ibidem, 125.

⁵¹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., 9.

⁵² Cf. MOSER, B., op. cit., p. 447.

⁵³ Cf. op. cit., p. 32.

⁵⁴ Cf. LACAN, J., *Encore*, op. cit., p. 54.

⁵⁵ LISPECTOR, C., op. cit., p. 19.

⁵⁶ Cf. LISPECTOR, C., *A Descoberta do Mundo*. Lisboa: Índicios de Ouro, 2004, p. 57.

Não é só, porém, de criação significativa que se trata, mas igualmente da letra. E não por acaso o nome da protagonista se reduz simplesmente a duas letras: G.H. E a letra, isto é, a função da escrita, não se reduz ao poder «criacionista» do significante, mas é também o poder de (a)bordar, isto é, de fazer borda, litoral, com a substância de «um gozo sem esperança», como diz algures a narradora, fazendo lembrar famosa inscrição de Dante no portal do inferno.⁵⁷

Em última análise, enquanto o significante cria o sujeito (do inconsciente) a partir de nada, pois é graças ao poder do significante que ele advém, e não antes, já a letra desenha o contorno de um trajeto pulsional nas bordas do corpo onde se aloja ou de onde se extrai o que resta de «gozo» após a incidência do significante no corpo. Nesse caso, o «nada» torna-se «algo»: algo que se avista ou nos olha, como a barata; que nos leva a gritar de horror; que se come...Enfim: não se trata apenas de saber «quem sou» como sujeito – pois em última análise o sujeito é apenas a eterna metonímia de uma *falta-em-ser*, como diria Lacan –, mas como gozo – e leiam como entenderem o «como».

Ainda assim, ao entrar no quarto da empregada e deparar com três figuras rabiscadas na parede, um homem, uma mulher e um cachorro, supostamente desenhados pela empregada, G.H. parece indagar-se: quem sou eu, quem era eu para ela, isto é, aos olhos dela, essa mulher, de nome Janair, que se alojou, como uma estrangeira, na minha própria casa, deixando o estranho apoderar-se do familiar.

Poderia ser esta, igualmente, a pergunta do sujeito, um qualquer, à entrada de uma análise, como quem reentra na vida: quem sou eu? Ou então: como sou visto por ele ou por ela? O que quere(m) ele(s) de mim?

Aliás, uma ideia que me ocorreu e ganhou corpo à medida que lia o romance foi que este poderia ilustrar o trajeto de uma análise: desde a questão inicial do sujeito – o que ou quem sou eu, nomeadamente para o Outro –, passando pela travessia do quadro da fantasia que determina a realidade para ele, identificando-se com isso que lhe é ou parece mais estranho, para desembocar, finalmente, num gozo sem esperança, isto é, um certo gozo que não espera auxílio, compreensão, etc., do outro e com o qual o sujeito tem de se haver...por si mesmo.

A todas estas perguntas Lacan responde, desde muito cedo, ainda antes do seu «verdadeiro ensino» ter início, com um: «Tu és isso».⁵⁸ Isso, o quê? «Eu sou a barata, sou cada pedaço infernal em mim», responde Clarice.⁵⁹ Eis por que este livro não é só uma pergunta, é também uma resposta. Uma metamorfose. Ao contrário de Kafka, porém, tal metamorfose não é um dado, não está no início, mas no fim da travessia: «metamorfose de mim em mim mesma».⁶⁰

Onde havia isso, a barata, o sujeito advém como um resto de «gozo sem esperança». Mais do que o sujeito, ou que advir, preferia antes dizer: um corpo. Eis o que *devém* lá onde isso era. Como diz Freud, em alemão: *werden*.⁶¹ Ou Deleuze, em francês: *devenir*.⁶² Há um devir neste livro. Este é um livro (em) devir, tal como, de resto, toda a obra de Clarice: um devir-coisa, um devir-barata, um devir-mulher, um devir-ilimitado, quase um devir-louco, um devir-infernal, um devir-imundo, ou simplesmente devir, intransitivo, aberto e inacabado, em pura pulsação, como água em movimento ou um sopro de vida.

⁵⁷ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 73.

⁵⁸ Cf. LACAN, J. «O estádio do espelho como formador da função do eu», *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 103.

⁵⁹ LISPECTOR, C., op. cit., p. 64.

⁶⁰ LISPECTOR, C., op. cit., 66.

⁶¹ Cf. LACAN, J., «Subversão do sujeito e dialética do desejo», *Escritos*, op. cit., p. 815-816.

⁶² DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, op. cit., p. 11.

Mas há que atravessar, antes, o inferno e abandonar toda a esperança num «mundo apelável», aquele em que nos dirigimos a alguém com uma prece ou um pedido. «Cada vez mais eu não tinha o que pedir».⁶³ Quando não há Outro, pedir não serve de nada. Não há a quem pedir. Ou mesmo o que pedir. Resta provar da coisa mesma. Comer o próprio destino. Como dizia Lacan, em tom heideggeriano: *Mange ton Dasein!*

É o que faz a protagonista deste romance, não sem uma grande coerência ética, pois se há que ir até ao fim, então é preciso comer da barata, entranhando o que nos é mais estranho. Ela é, afinal, o avesso de nós. «O que nela é exposto é o que em mim escondo», diz a narradora.⁶⁴ A barata é, assim, o momento de concluir um percurso moebiano: quando as duas faces aparentes se revelam como sendo a mesma e a mulher se reconhece como êxtima, ou seja, estranha no seu próprio íntimo. Por isso, ela sabe, ao matar a barata, ao comer parte dela, que não estava tanto em causa o que fizera à barata, mas antes: o que fizera de si.⁶⁵

Esta barata não é apenas ou sobretudo, convém dizer, um objeto fóbico, como o cavalo de *Hans*, protegendo-o da angústia (da castração) através do medo, mas antes um objeto que, rebaixado à indignidade da Coisa – o contrário, portanto, da sublimação –, confina com a vida neutra, ainda não dividida pela linguagem em plantas, bichos, homens ou mulheres. Quer dizer: uma vida insossa, inexpressiva, crua, inumana. A vida mesma que um simples ovo, por exemplo, contém; daí que Clarice não pare de voltar a ele em seus contos, romances ou ensaios. Mas não é isso já uma espécie de loucura? Entrar no ilimitado da vida, nessa massa branca, inexpressiva e insossa da própria coisa, não é enlouquecedor? Não é isso, precisamente, essa «lamela» vital que o sujeito tem de perder para que não enlouqueça?

«Ficar dentro da coisa é a loucura.»⁶⁶ Sobretudo quando a barata pode ser igualmente, no fim de contas, um nome para a mulher, aquela que não existe, a que é Outra para cada uma delas, cada um de nós: «Assim como houve um momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres»⁶⁷ O que protege, afinal, esta mulher do enlouquecimento? Que fios a prendem? Que humanidade a segura, ainda, do animal que a devora pelas entranhas e a deixa em «carne viva»? Relembro que o título de um dos seus romances será, precisamente, *Água Viva*, sendo que esta tanto significa a água que borbulha e se agita como a medusa, ou como se diz em Portugal, alforreca, que deixa a pele em carne viva quando em contacto com ela.

O amor tem aqui a sua função. O amor é, talvez, um desses fios. Como já referi antes, a propósito do conto homónimo, o amor não tem, em Clarice uma significação unívoca: ele tanto pode indicar o fechamento num laço como uma abertura a algo ilimitado: «é um amor muito maior que estou exigindo de mim – é uma vida tão maior que não tem sequer beleza.»⁶⁸ Este amor vai além da estética. E por que não dizer: do próprio narcisismo. É um outro amor.

Mas ainda quando ele se abre a este «sem limites», o amor parece ser uma última forma de criar um litoral na borda do abismo, do precipício. Daí que a palavra amor surja, por vezes, como placa giratória entre o infernal e o divino, a queda e o êxtase, nada e tudo, como se fosse um último recurso para nomear o que não tem nome. Ou, como diria Marguerite Duras, uma verdadeira *palavra-ausência*, uma *palavra-buraco*. «Talvez eu ache um outro nome, tão mais

⁶³ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 74.

⁶⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 76.

⁶⁵ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 52.

⁶⁶ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 144.

⁶⁷ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 174.

⁶⁸ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., 162.

cruel a princípio e tão mais ele-mesmo. Ou talvez não ache. Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas?»⁶⁹

Não devemos esquecer, contudo, que há pelo menos um outro amor em jogo: o amor da língua. Clarice, que não cessou jamais de escrever até ao último sopro, amava a tal ponto a língua portuguesa que fez dela um mar de água viva. Como diz o narrador de *A Hora da estrela*: «Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua, e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo.»⁷⁰ Porventura não apenas o espírito, que sopra na entrelinha, mas também o fio da letra, a linha, com que se cose um texto ou se faz um nó.

E se há lugar onde este amor da língua se espelha e se diz melhor é ao nível da frase. Mais até do que num texto acabado, Clarice parecia amar especialmente a abertura que a frase permite, a sua respiração. E mesmo se dizia que «escrever sem estilo é o máximo que se pode desejar»,⁷¹ reconhecemos com facilidade, no tratamento *sui generis* da frase, uma marca do seu estilo. Como se cada frase buscasse saltar do conjunto, autonomizar-se, brilhar com uma luz própria ou exalar um perfume singular. «Que estou fazendo ao te escrever?», perguntava a narradora de *Água Viva*. «Estou tentando fotografar o perfume.»⁷² Como diz também a narradora de *A Paixão Segundo G.H.*, «eu não quero o movimento completado do que na verdade nunca se completa».⁷³ Assim, o que temos sobretudo nesta obra são fragmentos, trecho soltos, instantâneos fotográficos.

Literalmente, *foto grafar* é escrever com a luz, rente à luz que emana do instante vivo de uma coisa, pois «cada coisa tem um instante em que ela é».⁷⁴ Não por acaso o último livro, onde, mais do que o Autor ou Ângela, o verdadeiro protagonista é a frase, luxuriante, viva, tem como subtítulo «pulsações». Em cada frase pulsa o instante vivo e solto de uma coisa. Uma frase solta é, finalmente, a liberdade, a soltura da própria vida. Tanto a vida lá fora, das plantas e dos bichos, como a vida em nós, em mim, a vida nela. Porque a vida se nos é. Ou, como afirma a narradora da *Paixão segundo G.H.*, torcendo a sintaxe num esforço de bem dizer, «a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.»⁷⁵ Uma vida comparável à roda de um carro tocando o chão a alta velocidade, segundo a imagem recorrentemente usada por Clarice. Não é esta soltura, feita apenas de instantes vivos, que ela busca e teme ao mesmo tempo, desde o primeiro ao último sopro de escrita? «Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta.»⁷⁶

Aliás, ela sempre disse gostar «de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.»⁷⁷ Por outro lado, chegou a afirmar numa entrevista que só terminara o curso de direito pelo desconforto de ouvir uma amiga dizer que «tudo o que ela começava não tinha o costume de acabar».⁷⁸ Do primeiro romance, *Perto do Coração selvagem*, dizia que eram «folhas soltas».⁷⁹ Aos treze anos, após ter lido *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse, escreveu um conto que não terminava jamais,

⁶⁹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 86.

⁷⁰ LISPECTOR, C., op. cit., p. 20.

⁷¹ Cf. LISPECTOR, C., *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 155.

⁷² Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 54.

⁷³ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 159.

⁷⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 9.

⁷⁵ Cf. LISPECTOR, C., *A Paixão Segundo G.H.*, op. cit., p. 179.

⁷⁶ Cf. LISPECTOR, C., *Água Viva*, op. cit., p. 33.

⁷⁷ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 5.

⁷⁸ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 43.

⁷⁹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 143.

acabando por rasgá-lo.⁸⁰ Antes mesmo de aprender a ler e a escrever já fabulava, tendo inventado com uma amiga uma história que também não acabava. «Era o ideal, uma história que não acabasse nunca».⁸¹

Mas até no início e no fim de certos livros ela guarda este traço: o gosto do inacabado, melhor ainda, do aberto, do que não tem na verdade princípio nem fim. Como acontece, por exemplo, n' *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, começando por uma vírgula e terminando com dois pontos. A *Paixão Segundo G.H.* não difere muito de um tal procedimento. Clarice introduz-nos em plena conversa, quando esta vai já a meio. Quer dizer: em plena vida, pois o que é vida senão uma conversa, falada ou escrita, em que nós entramos quando já vai a meio? Por isso a entendemos mal e nos desentendemos. Há o mal-entendido. E é com ele, ainda assim, que temos de haver-nos, de entender-nos, de fazer-com. Nós entramos no mar da linguagem e aí nos banhamos, procurando extrair, do sal que fica agarrado ao corpo, o grão de uma voz, o sopro vital de uma língua, a pulsação de uma frase.

Não se trata aqui de uma simples metáfora. Numa das memórias de infância/juventude mais recorrentes, Clarice lembra os banhos de mar que costumava fazer com o pai e as irmãs, da felicidade indelével que tais banhos lhe causavam e das palavras do pai dizendo que o mar deveria ficar na pele durante algumas horas.⁸² É desta pele salpicada de mar que Clarice nunca mais se livra. Como se «ela e o mar» fossem os componentes de uma única frase, o encontro de um mistério entregando-se ao outro: a mútua entrega de dois mundos incognoscíveis. «Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. (...) Ela e o mar.»⁸³

Ela e o mar é uma frase. De novo, a frase. A *Paixão* da frase. O líquido da água irrigando o sólido da frase, aí depositando o grão, a flor de sal. É este, talvez, o fio condutor numa obra tão escorregadia, centrífuga, líquida, avessa a géneros, catalogações ou fechamentos. Ela abre-se por todos os lados. E é por isso que «escrever pode tornar a pessoa louca», como diz Clarice.⁸⁴ Sobretudo quando a escrita, como é o caso, se encosta demasiado à vida, ao instante vivo do viver, pois «viver é uma espécie de loucura».⁸⁵ Ou talvez o contrário: é a escrita que mantém um fio de letra, um litoral, uma frase à beira ou aquém do que seria a loucura.

Por isso, «eu quero que a frase me aconteça», diz Clarice.⁸⁶ Não o sentido da frase, a compreensão que a fecha num todo, mas o seu «movimento puro». É esta, aliás, a epígrafe do seu último livro: «Quero escrever movimento puro».⁸⁷ Acontecer é isso: o puro movimento de um gesto, do ato de escrever, desdobrando a linha de uma frase como um fio de cordel. E é talvez porque há entre uma frase e um fio algo mais do que simples analogia, e por meio de uma frase, tal como de um fio, se podem fazer nós, que Lacan, na lição de 22 de outubro de 1973, intitulada precisamente «círculos de cordel», se começou a interessar pelos fios que permitem fazer nó, e em particular um certo tipo de nó a que chama «borromeano», dando início a algo que não teria mais fim, como uma história interminável, ao jeito de Clarice, a ponto de lhe sobreviver. Ainda hoje andamos literalmente às voltas com estas cordas.⁸⁸

⁸⁰ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 145.

⁸¹ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 139.

⁸² Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 43.

⁸³ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 78.

⁸⁴ LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 48.

⁸⁵ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 11.

⁸⁶ LISPECTOR, C., op. cit., p. 30.

⁸⁷ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 7.

⁸⁸ Cf. LACAN, *Encore*, op. cit., p. 149-165.

A minha hipótese é que a frase que se repete em cada final e início de capítulo de *A Paixão segundo G.H.*, expurgada do sentido, pois uma frase em Clarice é sempre à beira de não ter sentido e por isso soa como palavra amorosa,⁸⁹ é um verdadeiro fio de cordel. A questão é se faz nó. E mais ainda: se dá para fazer um nó «borromeano». O que é, afinal, um nó borromeano?

O problema do nó borromeano é, resumidamente, o seguinte: como fazer com que três «círculos de cordel» permaneçam ligados, de tal forma que, se cortarmos qualquer um deles, todos os demais fiquem soltos. Desse ponto de vista, a nossa hipótese cai, uma vez que há apenas uma única frase que se repete, no fim e princípio de cada capítulo, e não três que façam nó. Por outro lado, o livro começa e termina com uma abertura, uma linha ou um tracejado intermitente, e não o fechamento de um nó, seja ele borromeano ou não.

Ainda assim, insistamos. Que frase é esta que se repete? O que é a repetição de uma frase? Qual a sua função? Tendo uma certa *consistência* em si mesma, enquanto frase, ela não injeta mais sentido no texto ao repetir-se; pelo contrário, diria, ela *fura*, esburaca o sentido já existente, ao mesmo tempo que abre uma espécie de fissura, de tal modo que poderíamos dizer, se me permitem, que ela *ex-siste* a si mesma. Se chamarmos, com Lacan, *imaginário* à consistência da frase, *simbólico* ao que nela esburaca o sentido e *real* à sua ex-sistência, temos já, desse modo, numa única frase, as três dimensões necessárias a um nó borromeano.

Lacan, na introdução do capítulo do *seminário XX* que abre a problemática dos nós, explica bem que é de escrita que se trata. Diz ele: «isto tem os caracteres de uma escrita, poderia ser uma letra. Simplesmente, como escrevemos de forma cursiva, não temos a ideia de parar uma linha antes que ela encontre uma outra, para a fazer passar por cima, ou antes para a supor passar por baixo, porque na escrita se trata de algo completamente diferente de um espaço a três dimensões.»⁹⁰

Não a despropósito Clarice fala de uma quarta-dimensão da palavra: «porque a minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão.»⁹¹ No que respeita ao nó borromeano, mesmo se é graças a um terceiro que dois se mantêm em conjunto, uma vez que cada um dos três círculos de cordel, à partida, tem o mesmo valor, a mesma consistência, é necessário que Um deles ganhe o estatuto de «quarto implícito», digamos assim, para que o conjunto tenha a eficácia do nó borromeano, uma vez a «solução perfeita» a três é sempre falhada.⁹²

A exigência de um quarto elemento é tal, perfazendo um nó a quatro, que Lacan vai dedicar todo um seminário a este tema.⁹³ No caso, trata-se de saber o que repara, isto é, o que pode compensar ou suprir a falha de uma ou outra dimensão, seja o imaginário, como no caso de Joyce, grandemente trabalhado ao longo do seminário, ou qualquer uma das demais. Mas aquilo de que Joyce é um caso particular não será, a um outro nível, uma exigência mais genérica e fundamental do próprio nó «borromeano»? Uma característica ou propriedade «borromeana» que salta do nó a três de onde ela recebe primeiramente o nome?

Lacan, no seminário XX, o que é espantoso, uma vez que está apenas a iniciar-se e iniciar-nos na problemática do nó, trilha já esse caminho, ao dizer: «o verdadeiro problema, o problema geral, é fazer com que de um número qualquer de círculos de cordel, quando cortamos um, todos os demais sem exceção fiquem livres, independentes. (...) Podem considerar um número

⁸⁹ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 83.

⁹⁰ LACAN, *Encore*, op. cit., p. 154.

⁹¹ LISPECTOR, C., *Água Viva*, op. cit., p. 11.

⁹² Cf. SKRIABINE, P., «La psychose ordinaire du point de vue borroméen», *Quarto*, 94-95, École de La Cause Freudienne, Janeiro 2009, p. 19.

⁹³ Cf. LACAN, J., *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Sinthome*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

absolutamente infinito que será sempre verdade. A solução é portanto absolutamente geral e a fileira tão longa quanto quiserem. Nesta cadeia, qualquer que seja o seu comprimento, um primeiro e um último elo distinguem-se dos outros.⁹⁴ O entrançado das frases na *Paixão segundo G.H* não poderia ler-se desta forma?

Tal implica, na verdade, que um elo borromeano, mais cadeia que nó, uma trança, como dissemos, pode fechar-se unicamente no infinito. Mas fechar-se no infinito não significa, na prática, que se mantém infinitamente aberto? Como diz Ângela Pralini, «eu sou um parêntese que não se fecha».⁹⁵ Ou como diz também Clarice, no início deste livro: «do zero ao infinito vou caminhando sem parar».⁹⁶ Como se entre abertura e fechamento, o descontínuo da frase e o contínuo da escrita, houvesse pulsação. E em vez de um nó fechado de uma vez por todas, um nó sólido, digamos, estivéssemos antes confrontados com um nó fazendo-se apenas à medida que se faz, líquido, como diria Bauman, pulsante, como diz Clarice. «Escrevo ao correr das palavras».⁹⁷ Um nó sempre à beira de fechar-se, mas não se fechando nunca de todo. Pulsando: entre abertura e fechamento. Como o inconsciente, que ora se abre, ora se fecha, ou os sulcos no corpo onde a pulsão engancha o seu trajeto.⁹⁸

Daí que Clarice, mesmo quando afirma estar cansada de escrever, que escrever é um fardo, ou não sabe nunca de antemão se voltará a escrever ou o que vai escrever, recomeça, não cessando jamais. Como quem aprende a viver após cada ferida ou convalescença.⁹⁹ A dizer de novo, a fazer de novo, pois, como afirma a narradora de *Água Viva*, «eu não tenho enredo de vida, sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. (...) Isto não é uma história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos eu se veem da janela do trem.»¹⁰⁰

É isto louco? Não diria tanto, mas antes: é a presença do «feminino» na escrita. Um pouco louco, talvez, mas não-todo. Entre abismo¹⁰¹ e fulgor, as personagens de Clarice experimentam a vida sob a forma de «êxtases provisórios»,¹⁰² epifanias, uma vez que um êxtase contínuo seria a loucura ou a morte. Trata-se de manter assim a vida, a escrita, o amor, em estado de pulsação, pois «não se pode prolongar o êxtase sem morrer».¹⁰³

E mesmo se Clarice lamentava não ter conseguido salvar a mãe, por mais que tivesse nascido, vivido, escrito, pintado ou composto para ela, salvou para nós o instante, o minuto, a hora, o dia, pois soube fazer do espírito da língua, dessa «língua que ainda borbulha», a nossa, a língua portuguesa¹⁰⁴ não apenas letra, mas igualmente ritmo. Aqui desaguam os vários afluentes da sua paixão, a escrita, a matemática e a música: pois aritmética vem de “arithmos”, que é ritmo, número vem de “nomos”, que é lei e norma, a norma do fluxo universal da criança.¹⁰⁵

E foi esta mesma criança, habitando desde cedo perto do coração selvagem, em permanente estado de devir e pulsação, que num dos seus famosos contos, *O ovo e a galinha*, nos mostrou o

⁹⁴ Cf. LACAN, J., *Encore*, op. cit., p. 156-157.

⁹⁵ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 51.

⁹⁶ LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p.11.

⁹⁷ Cf. LISPECTOR, C., *Água Viva*, op. cit., p. 35.

⁹⁸ Cf. LACAN, J., *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

⁹⁹ Cf. LISPECTOR, C., *Outros Escritos*, op. cit., p. 137-171.

¹⁰⁰ Cf. LISPECTOR, C., *Água Viva*, op. cit., p. 73.

¹⁰¹ «Eu sou um abismo de mim mesmo». Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 67.

¹⁰² Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 122.

¹⁰³ Cf. LISPECTOR, C., *Todos os contos*, op. cit., p. 458.

¹⁰⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 106.

¹⁰⁵ Cf. LISPECTOR, C., *Uma Aprendizagem*, op. cit., 102.

que é o amor. «O amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter»¹⁰⁶ Lacan não disse melhor quando afirmou, certo dia, que amar é dar o que não se tem a quem não o quer. Com uma ressalva: nós, que amamos Clarice, continuamos a querer esta obra. É um amor recíproco. Que tenhamos, como ela, a coragem de ir até ao fim e encontrar a nossa voz, ou seja, o nosso «timbre de vida».¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cf. LISPECTOR, C., *Outros Escritos*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁷ Cf. LISPECTOR, C., *Um Sopro de Vida*, op. cit., p. 65