



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP

GABRIELLE DE KASSIA CARRERA DE OLIVEIRA

PORQUE ESCREVER PARECE COM NÃO MORRER: uma leitura psicanalítica do
romance *Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector

BELÉM

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP

GABRIELLE DE KASSIA CARRERA DE OLIVEIRA

PORQUE ESCREVER PARECE COM NÃO MORRER: uma leitura psicanalítica do
romance Um Sopro de Vida de Clarice Lispector

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) da Universidade Federal do Pará (UFPA) como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em psicologia.

Linha de pesquisa: Psicanálise: teoria e clínica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Hevellyn Ciely da Silva Correa

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Camila Backes dos Santos

BELÉM

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

O48p Oliveira, Gabrielle de Kassia Carrera de.
Porque escrever parece com não morrer : uma leitura
psicanalítica do romance Um Sopro de Vida de Clarice Lispector /
Gabrielle de Kassia Carrera de Oliveira. — 2024.
120 f.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Hevellyn Ciely da Silva Correa
Coorientação: Prof^ª. Dra. Camila Backes dos Santos
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Belém, 2024.

1. Escrita. 2. Criação literária. 3. Morte. 4. Psicanálise. 5.
Um sopro de vida. I. Título.

CDD 150.195

PORQUE ESCREVER PARECE COM NÃO MORRER: uma leitura psicanalítica do
romance Um Sopro de Vida de Clarice Lispector

GABRIELLE DE KASSIA CARRERA DE OLIVEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) da Universidade Federal do Pará (UFPA) como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em psicologia.

Linha de pesquisa: Psicanálise: teoria e clínica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Hevellyn Ciely da Silva Correa

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Camila Backes dos Santos

Aprovado por:

Prof^ª. Dr^ª. Hevellyn Ciely da Silva Correa – Orientadora
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof^ª. Dr^ª. Camila Backes dos Santos - Coorientadora
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof^ª. Dr^ª. Roseane Freitas Nicolau
Universidade Federal do Pará – UFPA

Dr^ª. Marcela Maria de Paiva Azevedo
Centro de Pesquisa OUTRARTE – IEL/UNICAMP

BELÉM

2024

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às minhas orientadoras, Hevellyn Ciely da Silva Correa e Camila Backes dos Santos, por acreditarem em meu trabalho e por tudo o que me foi transmitido ao longo destes dois anos de pesquisa.

Às avaliadoras da banca, Roseane Freitas Nicolau, Simone Zanon Moschen e Marcela Maria de Paiva Azevedo, pelo aceite ao convite e pela atenção à minha pesquisa.

Aos meus pais, Cristina Carrera e Willames Oliveira, que tanto me incentivam a seguir atrás dos meus sonhos e vibram junto a mim a cada conquista minha.

Ao Dorivaldo Pantoja Borges Junior, a quem muito admiro e por tanto contribuir com esta pesquisa, seja pela escuta das minhas interrogações, pela leitura dos meus textos, pela motivação e por tudo que compartilhamos em nossa trajetória desde a graduação até o mestrado.

Aos amigos Anne Beatriz Temb , Giovanna Maradei, Mayara Andrade, Lucivaldo Gonçalves, Maria Vitória Rocha e Suzana Rabelo, por todo o incentivo e por tantas vezes se disponibilizarem a me ouvir falar desta pesquisa e do que (e quem) me inspirou a realiz -la.

Aos amigos Jardeny Modesto, Jhonata Costa, Sheime Denadai, Carla Carolina Fonseca, Daniela Ponciano e Hellen Freitas, pessoas maravilhosas que tive a honra de conhecer através do PPGP/UFPA.

Por fim,   Clarice Lispector, pelo sopro de vida.

CONTAM DE CLARICE

*Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.*

*Nisso, chegam outros amigos,
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o,
refazendo-o, de gol a gol.*

*Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte?*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Este trabalho traz reflexões acerca da escrita como contorno à morte a partir da leitura do romance *Um Sopro de Vida*, escrito por Clarice Lispector em seus últimos anos de vida e publicado postumamente, no ano de 1978, por sua amiga Olga Borelli. Sendo assim, no foco deste estudo está a relação que os dois personagens centrais da narrativa, Autor e Ângela Pralini, estabelecem com a escrita. Para tanto, em primeiro lugar, buscou-se abordar as especificidades das narrativas clariceanas, partindo da noção de estilo para a psicanálise. Em seguida, atentou-se às considerações freudianas sobre a criação literária, desde as suas primeiras publicações que correspondem ao período do primeiro dualismo, até a descoberta de um além do princípio do prazer e, conseqüentemente, da mudança do primeiro para o segundo dualismo pulsional. Posteriormente, realizou-se um percurso pelos textos freudianos a fim de colher suas pontuações sobre a morte e sua relação com o psiquismo. Diante disso, a partir da leitura do romance, pôde-se identificar que o impulso que deu origem à construção da narrativa, no caso do personagem Autor que cria a personagem Ângela Pralini, parte da necessidade de fazer algo diante da desestruturação trazida pela proximidade do próprio fim biológico, o que aponta para o que há de mais irrepresentável na vida psíquica do sujeito: a própria morte. Porém, a empreitada do personagem Autor não se encerra na tentativa de utilizar a escrita para contornar a iminência de seu fim biológico, pois o que mais lhe interessa no momento não é o destino de seu corpo, mas de seu espírito. Por esse motivo, interessou também pensar a noção de entre-duas-mortes, discutida por Jacques Lacan. A partir disso, viu-se que a morte não se restringe apenas ao fim biológico, mas abrange também o esquecimento e o desaparecimento do sujeito na dimensão simbólica, o que caracterizaria a segunda morte. Conclui-se então que, na narrativa de Lispector, a afirmação da escrita como sinônimo de vida figura como um recurso para evitar a segunda morte inscrevendo o sujeito nesse espaço entre duas mortes.

Palavras-chave: escrita; criação literária; morte; psicanálise; Um sopro de vida.

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à apporter des réflexions autour de l'écriture comme une manière de contourner la mort à partir de la lecture du roman *Un souffle de vie*, écrit par Clarice Lispector dans ses dernières années et publié après sa mort par son amie Olga Borelli en 1978. Ainsi, le centre de cette étude est la relation qu'entretiennent les deux personnages principaux du récit, Autor et Ângela Pralini, avec l'écriture. Pour cela, nous avons cherché, en premier lieu, à aborder les spécificités des récits de Clarice Lispector en partant de la notion de style selon la psychanalyse. Nous avons ensuite pris en compte les considérations freudiennes sur la création littéraire, depuis ses premières publications qui correspondent à la période du premier dualisme, jusqu'à la découverte d'un au-delà du principe de plaisir et, en conséquence, du passage du premier au second dualisme pulsionnel. Par la suite, nous avons réalisé un voyage à travers les textes freudiens afin de collecter ses commentaires sur la mort et sa relation avec la psyché. Compte-tenu de tout cela, à partir de la lecture du roman, il peut être identifié que l'envie qui a donné naissance à la construction du récit, dans le cas du personnage Autor qui crée le personnage Ângela Pralini, part de la nécessité de faire quelque chose face à la déstructuration apportée par la proximité de sa propre fin biologique, ce qui renvoie à ce qu'il y a de plus irréprésentable dans la vie psychique du sujet : sa propre mort. Cependant, l'empreinte du personnage Autor ne se réduit pas à la tentative d'utiliser l'écriture pour contourner l'imminence de sa fin biologique, car ce qui l'intéresse dans ce moment n'est pas tant la destinée de son corps que de son esprit. Pour cette raison, il était aussi intéressant de penser la notion de entre-deux-morts, discutée par Jacques Lacan. À partir de cela, nous avons vu que la mort ne se réduit pas seulement à la fin biologique, mais couvre aussi l'oubli et la disparition du sujet dans sa dimension symbolique, ce qui caractérise la seconde mort. Nous concluons donc que, dans le récit de Clarice Lispector, l'affirmation de l'écriture comme synonyme de vie apparaît comme une ressource pour éviter la seconde mort en inscrivant le sujet dans cet espace entre-deux-morts.

Mots clés: écriture; création littéraire; mort; psychanalyse; *Un souffle de vie*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
METODOLOGIA	17
CAPÍTULO 1 – CLARICE E UM SOPRO DE VIDA: algumas considerações sobre o estilo literário de Clarice Lispector	25
1.1 Escrever no <i>instante</i> mesmo o <i>já</i> furtivo das coisas	30
1.2 O método próprio de escrita: fragmentos soltos que ora se repetem	36
1.3 Escrevendo um escritor de personagens femininos: aproximações entre <i>Um Sopro de Vida</i> e <i>A Hora da Estrela</i>	44
1.4 Narrativa em abismo: alguns apontamentos sobre a construção do enredo de <i>Um Sopro de Vida</i>	50
CAPÍTULO 2 – O SONHO ACORDADO É QUE É A REALIDADE: escrita e criação literária em Freud e Clarice Lispector	56
2.1 Como tornar tudo um sonho acordado: o testemunho do inconsciente na criação literária	59
2.2 Atrás do que fica atrás do pensamento: escrita e criação literária a partir da compulsão à repetição no além do princípio do prazer	67
CAPÍTULO 3 – DESCULPEM, MAS SE MORRE: um percurso sobre a morte e a transitoriedade em Freud, Lacan e Clarice	76
3.1 O que Freud tem a dizer sobre a morte?	76
3.2 A percepção do Eu sobre a morte a partir do comentário freudiano sobre <i>O Homem da Areia</i> de E. T. A. Hoffmann	81
3.3 O contorno da própria Coisa: considerações sobre a transitoriedade e o belo na psicanálise	90
3.4 Do túmulo à escrita ou o <i>entre-duas-mortes</i> de Autor e Antígona	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim.

Quer dizer, não sei o que fazer com meu espírito.

O corpo informa muito.

Mas eu desconheço as leis do espírito:

Ele vagueia.

Clarice Lispector em *Um Sopro de Vida*

Enquanto leitora, meu primeiro encontro com Clarice Lispector se deu pela leitura do conto *Felicidade Clandestina* que atualmente figura no livro de contos de título homônimo — este, inclusive, foi o primeiro livro que li da autora. A fascinação por este conto foi tamanha que, tomada pela curiosidade, fui atrás de outros escritos, começando pelos contos, para então, finalmente, chegar aos romances. O primeiro romance que li, após muito ouvir falar de sua pobre protagonista, foi *A Hora da Estrela* — romance que li, pela primeira vez, durante a graduação em psicologia. Neste mesmo período, estava me aproximando das atividades de um grupo de pesquisa em psicanálise e cinema e, com isso, surgiu a proposta de investigar, a partir da adaptação cinematográfica do romance, o feminino a partir da personagem Macabéa. De início, aceitei tal proposta, uma vez que, naquele momento, interessava-me aprofundar minhas pesquisas sobre o feminino a partir da teoria freudiana. No entanto, nos primeiros passos da pesquisa sobre a narrativa de Rodrigo S.M., outro ponto capturou-me a atenção, qual seja, a relação do sujeito com a morte — e mais precisamente a sua própria morte. Relação esta que, embora brevemente abordada nas últimas páginas do romance, traz uma constatação que nos aproxima do que Freud deixou escrito sobre a morte: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?” (LISPECTOR, [1977] 2020, p. 78).

Diante disso, tem-se que, para Freud ([1915] 2020), a própria mortalidade não é algo que encontre representação no inconsciente, posto que este não admite qualquer conteúdo negativo — e a própria morte não haveria de ser entendida senão como uma ideia negativa. A negação, por sua vez, é algo que parte da instância consciente do psiquismo — é correlata do recalque: o que é negado pela consciência conseqüentemente é tido como um conteúdo que deve ser recalçado pelo Eu. Portanto, a ciência da própria mortalidade, ideia extremamente negativa e narcisicamente ameaçadora, é “esquecida”, afastada da consciência a fim de garantir a preservação do Eu. Pontua-se, no entanto, que essa concepção sobre a morte enquanto ideia inexistente no inconsciente parte do preceito de que este é regido pelo princípio do prazer, logo,

não haveria no inconsciente qualquer conteúdo que proporcionasse desprazer, posto que a satisfação das moções pulsionais é sempre prazerosa. Com o advento da pulsão de morte, opera-se uma certa modificação, na medida em que esta pulsão é caracterizada como uma tendência de retorno ao inorgânico — mas uma tendência barrada por seu oposto, a pulsão de vida com a qual se acha amalgamada. Todavia, a morte segue sendo descrita, nos escritos freudianos, como algo irrepresentável; algo que o sujeito não saberia dizer como é, por nunca a ter experimentado e voltado para falar algo sobre. Por conseguinte, a morte é um fato irremediável e inevitável, ou seja, ela independe de ter ou não representação psíquica. Ela acontece e resta-nos apenas, tal qual ocorreu com Rodrigo S.M., espantarmo-nos quando ela faz furo em nossas fantasias.

Mas, retornando à Clarice Lispector, aqueles referidos primeiros passos da pesquisa que *esbarraram* na relação do sujeito com a morte disposta em *A Hora da Estrela* foram o prelúdio de um novo problema de pesquisa que, aos poucos, ia se sobrepondo à proposta inicial. Assim, em meio as pesquisas sobre o romance supracitado, cheguei ao conhecimento de que, simultaneamente a sua elaboração, outro romance escrito estava sendo escrito por Clarice — o que conferia alguma similaridade às duas narrativas. A saber, tratava-se de *Um Sopro de Vida*, romance que só seria publicado após o falecimento da autora, mais precisamente no ano seguinte ao de seu falecimento. Além disso, um outro detalhe pertinente (e que será mais bem abordado ao longo deste estudo) é que este escrito só foi possível graças à contribuição de Olga Borelli, amiga íntima com quem Clarice compartilhou sua última década de vida e que ficara responsável por reunir os fragmentos destinados à construção do livro. Curiosa acerca da semelhança deste escrito com meu objeto de pesquisa inicial, iniciei a leitura do romance póstumo e logo pude constatar que o tema da morte também ali se fazia presente — não a morte por si só, mas em sua íntima relação com a vida.

Em seguida, aprofundando mais minhas leituras da obra clariceana — dessa vez já como pesquisadora —, pude observar que os escritos datados do início da década de 1970 até o final da vida da autora, em 1977, sempre tinham como plano de fundo o seguinte: escrever equivale a estar viva; não escrever é como estar morta. Ou, nas palavras ditas pela própria Clarice em sua última entrevista: “Eu acho que, quando não escrevo estou morta”¹. Todavia, com isso não se quer dizer que *somente* a partir de 1970 a escrita, para a autora, tenha se tornado um sinônimo de vida, mas sim que, deste período em diante, Clarice Lispector começa a explicar de maneira mais recorrente a sua própria relação com a escrita, seja em romances, contos ou crônicas — e

¹ A afirmação foi retirada da última entrevista (a única gravada para a TV) da escritora, concedida a Julio Lerner, para a TV Cultura no ano de 1977.

mesmo por cartas. Dessa maneira, a expressão mais forte disso pode ser encontrada no romance *Um Sopro de Vida*, cuja narrativa é construída pelo personagem Autor, com a colaboração de sua personagem Ângela Pralini. De modo mais preciso, o personagem Autor é um escritor que cria uma personagem, Ângela que também é escritora e o ajuda a compor a narrativa em uma espécie de diálogo. Ademais, ressalta-se que o próprio Autor se refere à escrita como sendo algo que faz para poder existir-se e fazer existir, posto que o que não existe passa a existir quando recebe um nome (LISPECTOR, [1978] 2020). Outrossim, o autor afirma que escreve, pois precisa saber o que fazer de si diante da proximidade da morte — por isso cria Ângela, para que ela possa ser uma continuação de si e, também, o seu oposto.

Portanto, se o que o Autor escreve em seu livro está destinado a ser o passado de um morto, por sua vez, escrever-se em Ângela é como escrever uma “festa de nascimento” — o que nos permite fazer uma parodia de um trecho da canção² cantada por Ednardo, bastando apenas trocar o verbo “cantar” por “escrever”, o que nos daria o resultado: “porque escrever parece com não morrer, é igual a não se esquecer que a vida é que tem razão”³. Nessa conjuntura, *Um Sopro de Vida* assume o lugar de *A Hora da Estrela* como objeto de pesquisa e, tendo em vista o que foi exposto até aqui, não mais se pretende investigar o feminino, mas sim a possibilidade da escrita criativa como um contorno ao sofrimento causado pelo irrepresentável da morte. Ora, não estaria o Autor escrevendo para, em alguma medida, tornar suportável o fato de estar se encaminhando para o momento de aceitar a realidade daqueles que um dia irão morrer? Diante disso, de acordo com Freud ([1930] 2020), a maneira como a vida é imposta ao sujeito não permitiria que este a vivesse sem precisar adotar alguma medida paliativa para lidar com o sofrimento inerente a ela. Assim, é nesse sentido que o autor supracitado enumera três tipos de medidas, a saber: 1) as distrações poderosas, tal qual o caso da ciência; 2) as substâncias entorpecentes que tornam o sujeito insensível à própria miséria; 3) e, por fim, as satisfações substitutivas, tais quais as oferecidas pela arte, haja vista que “são ilusões, em relação com a realidade, e por isso não menos eficazes psicologicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida anímica” (FREUD, [1930] 2020, p. 319).

Dessa maneira, tem-se então que a humanidade cria artifícios para lidar com o sofrimento e, mais precisamente, com a certeza inconveniente de sua própria mortalidade — e dentre estes artifícios, acham-se os principais: religião, ciência e arte. Cada qual empenhado em, ao seu modo particular, fazer frente a morte. Por conseguinte, tem-se que a arte difere dos

² Trata-se da canção “Enquanto engoma a calça”.

³ No original: “Porque cantar parece com não morrer, é igual a não se esquecer que a vida é que tem razão.”

demais artifícios, na medida em que não se ocupa da tarefa de tentar negar a finitude humana; pelo contrário, a arte remete à efemeridade da vida justamente por não buscar atribuir uma resposta absoluta para a morte. Posto isso, ergue-se uma hipótese favorável ao tema desta pesquisa, mas antes de tudo, é preciso atentar para as considerações de Guerra (2010) quando esta nos diz que em uma pesquisa psicanalítica as hipóteses servem muito mais como linha de orientação do que como uma verdade a ser afirmada ou refutada. Ou seja, falando especificamente de um estudo cujo objeto de pesquisa é um romance, o que se busca não é defender um sentido único para a narrativa posta em questão, uma vez que cada leitura captura o leitor/pesquisador de uma forma singular. Ademais, no que diz respeito à utilização da arte como contorno à morte, é preciso atentar para dois alertas deixados por Freud ([1930] 2020), quais sejam: 1) a criação artística não é uma medida universalmente aplicável, estando disponível à poucas pessoas; e 2) mesmo aos poucos contemplados, essa medida não poderia oferecer uma proteção plena. Ou seja, tal qual pontuado anteriormente, a arte pode velar o irrepresentável da morte, mas não almeja excluí-lo.

Assim sendo, no que concerne à criação literária, Freud ([1908] 2019) afirma que esta seria um correlato da brincadeira infantil, na medida em que tanto a criança, quanto o escritor entregam-se à atividade de criar para si um mundo de fantasias formado por grande mobilização afetiva. Além disso, avançando um pouco mais nas considerações sobre a relação entre o brincar e escrita criativa, o autor supracitado acrescenta que, para o sujeito, não há nada mais custoso do que a renúncia a um prazer — ou seja, se durante a infância o que proporcionava prazer era a atividade lúdica, no período da vida adulta, o que de fato ocorre não é a abdicação do prazer sentido na brincadeira, mas uma substituição dessa atividade por uma outra mais adequada aos moldes sociais. Portanto, tendo em vista a exigência social que requer do adulto um comportamento mais aceitável a sua faixa etária, a brincadeira é substituída pela fantasia que, conforme pontua Freud ([1908] 2019), é de mais difícil acesso por ser o que há de mais íntimo para o sujeito. É nesse sentido que o poeta se insere como aquele que consegue, a partir de suas criações, colocar no papel suas próprias fantasias e compartilhá-las com os leitores sem, no entanto, precisar se ocupar do constrangimento de tornar público o que lhe é íntimo. Mais ainda, no que diz respeito ao fantasiar, Freud ([1908] 2019) nos diz que esta é uma atividade característica de sujeitos infelizes, dado que a fantasia é resultado de desejos insatisfeitos e quem é insatisfeito, consequentemente não é feliz — e disso se pode depreender que a fantasia, e mais especificamente a criação literária, é uma maneira que o sujeito encontra de contornar a realidade insatisfatória.

Nesse sentido, em relação à criação literária, Perrone-Moisés (2006) menciona que a utilização da palavra “criação” supõe a ideia de tirar algo do nada e tornar existente o que antes não existia — tal qual, de maneira análoga, observou Lacan ([1959-1960] 1988) ao abordar a criação *ex-nihilo*, criação que se dá em torno do vazio. A palavra “criação”, nesse contexto, apresenta um sentido teológico, pois, semelhante ao trabalho da criação divina, o escritor também cria a sua própria natureza a partir de seu desejo e de suas palavras (PERRONE-MOISÉS, 2006). E não seria este o propósito do personagem Autor em *Um Sopro de Vida*? Ora, ele mesmo afirma que o intuito por trás da criação de Ângela Pralini parte da vontade de ser autor de uma experiência pela qual passou sem, contudo, pedirem-lhe sua autorização — dito de outro modo, não se pergunta previamente a uma pessoa se ela estaria interessada em nascer. Desse modo, não se poderia dizer que, ao criar Ângela através do sopro da palavra, o Autor estaria recriando a criação divina? E cabe lembrar que essa criação se dá em um contexto específico: o de estar próximo ao fim da vida — proximidade esta que lança o sujeito em um desamparo inominável: o de não conseguir atribuir um sentido ao que vem a seguir.

Dessa maneira, retomando o contexto do mal-estar constitutivo, tem-se que a vida, na maneira pela qual é percebida pelo sujeito, expõe o sujeito a uma quantidade de possibilidades de infelicidade/desamparo superior a quantidade disponível para momentos de felicidade — por isso a importância do papel da fantasia para a vida anímica (FREUD, [1930] 2020; PERRONE-MOISÉS, 2006). O ser humano, desde o seu nascimento, já se vê sujeitado ao desamparo/sofrimento, uma vez que sozinho não conseguiria suprir suas necessidades e, conseqüentemente, precisaria do auxílio de um outro que o alimentasse e aconchegasse — e na medida em que esse sujeito vai se desenvolvendo e sendo inserido na sociedade, o sofrimento toma outras proporções. Nessa conjuntura, Freud ([1930] 2020) destaca três fontes de sofrimento que podem acometer o sujeito, a saber: 1) o sofrimento ocasionado pelo mundo externo; 2) o que se origina internamente, ou seja, parte do próprio corpo; e 3) o que se desenrola a partir das relações humanas. Em suma, observa-se que estas três fontes de sofrimento escancaram a finitude do sujeito, uma vez que tanto os desastres naturais ou acidentes, bem como as doenças ou o próprio envelhecimento, assim como os conflitos travados com o outro dão margem para a interrupção da vida. Portanto, sacudida a nossa fantasia de onipotência, como haveríamos de nos reorganizar? Dos três artifícios criados pela humanidade, Freud ([1930] 2020), parafraseando Goethe, diz-nos que aquele que possui ciência e arte, também possui religião, ao passo que aquele que não possui nenhum dos dois primeiros, que tenha religião! No caso deste estudo, tem-se a arte e o objetivo de investigar, a partir de *Um Sopro de*

Vida, a criação literária como recurso que o sujeito pudesse utilizar para contornar o irrepresentável da morte.

Para atingir tal objetivo, buscou-se primeiro realizar um apanhado acerca do estilo literário de Clarice Lispector e o modo como ele reflete na construção da narrativa dos personagens de *Um Sopro de Vida*. Portanto, o primeiro capítulo, intitulado *Clarice e Um Sopro de Vida: algumas considerações sobre o estilo literário de Clarice Lispector*, ocupa-se inicialmente em explicar o estilo literário da autora, partindo da noção de estilo para a psicanálise para, em seguida, abordar o seu método de escrita e o modo como estrutura seus escritos. Além disso, destacou-se brevemente a questão do autobiográfico, questionamento que circunda a obra clariceana, haja vista que o objeto investigado contém inúmeras informações biográficas. Adianta-se, nesse sentido, que aqui se pretendeu tratar o chamado *autobiográfico* como uma marca do estilo da autora. Por fim, apresenta-se o enredo do romance estudado, partindo daquilo que nele despertou o interesse de pesquisa — por conseguinte, é importante ressaltar que, apesar de o enredo da obra vir por último, os tópicos antecedentes buscam explorá-lo sob outras perspectivas, quais sejam: sua contextualização histórica; sua composição fragmentada; a similaridade da narrativa com outros escritos da autora e a aproximação entre a criadora e suas criaturas.

Em seguida, buscou-se na obra freudiana as contribuições deste autor no que diz respeito à criação literária. Desse modo, o segundo capítulo, cujo título é *O sonho acordado é que é a realidade: escrita e criação literária em Freud e Clarice Lispector*, divide-se em duas partes a fim de tratar separadamente o modo como Freud aborda a criação literária tanto no período do primeiro dualismo pulsional, quanto no período do segundo. Assim sendo, a primeira parte centrou-se na tarefa de unir Freud e Clarice e em uma discussão sobre a obra literária como testemunho do inconsciente, partindo de seus primeiros ensaios sobre o tema — onde é observado que a criação literária é situada como um correlato do brincar infantil, bem como é relacionada aos sonhos. Neste momento, as narrativas criadas pelos escritores criativos eram associadas à realização de desejos. Na sequência, a segunda parte do capítulo se ocupou em abordar, a partir do ensaio sobre o infamiliar, o modo como a criação literária passa a ser entendida, na pena freudiana, como algo que não somente expressaria a realização de desejos, mas que buscava também abordar o horroroso, o inominável, o que causa desprazer. Ressalta-se que este ensaio introduz ao público a mudança pela qual a teoria freudiana passará a partir da descoberta do além do princípio do prazer. Portanto, ao final deste capítulo, buscou-se também abordar, mesmo que brevemente, uma possível relação entre a escrita e a repetição a partir da obra clariceana.

Por último, empenhou-se em abordar a questão da morte a partir da conversação entre as considerações freudianas e lacanianas com a narrativa de *Um Sopro de Vida*. Portanto, neste último capítulo, intitulado *Desculpem, mas se morre: um percurso sobre a morte e a transitoriedade em Freud, Lacan e Clarice Lispector*, tem-se primeiramente a abordagem da morte como inexistente para o inconsciente nos textos freudianos. Em seguida, a partir do comentário freudiano sobre o conto *O homem da areia* de E. T. A. Hoffmann — comentário realizado no ensaio *O Infamiliar*. Interessou-nos abordar este conto a fim de, a partir de um percurso pelos textos metapsicológicos, construir uma argumentação acerca da morte que, embora carente de qualquer representação no inconsciente, é percebida pelo Eu como algo análogo a ameaça de castração. Posteriormente, buscou-se abordar a transitoriedade e sua relação com a cultura e o belo, de modo a mostrar como a finitude humana impulsiona o sujeito na construção de bordas simbólicas diante do irrepresentável. Por fim, percorrendo as considerações de Jacques Lacan sobre o *entre-duas-mortes* no seminário sobre a ética da psicanálise, recorreu-se ao seu comentário sobre a *Antígona* de Sófocles para falar de dois tipos de morte: a morte natural e a morte simbólica.

METODOLOGIA

Realizar uma pesquisa cujo campo de investigação é o inconsciente psicanalítico ainda é tarefa que causa estranhamento nas demais modalidades de produção de conhecimento científico, afinal, como investigar processos psíquicos dos quais a consciência não dá testemunho? Que não carregam em si a característica de ser mensurável? Que não se adequam ao modelo pautado no racionalismo⁴? A psicanálise, certamente, precisou criar um método próprio de investigação, pois, por ser uma disciplina cujo campo de pesquisa é o inconsciente, não haveria como o modelo de investigação dominante na ciência moderna dar conta das questões levantadas pela psicanálise (GUERRA, 2010). Nesse sentido, não é à toa que Freud ([1915] 2010) no artigo metapsicológico sobre o inconsciente busca, em seu primeiro capítulo, apresentar uma justificativa a esse conceito. Quanto a isso, Freud diz:

O direito de supor uma psique inconsciente e de trabalhar cientificamente com essa hipótese nos é contestado de muitos lados. A isso podemos replicar que a suposição do inconsciente é necessária e legítima, e que possuímos várias provas da existência do inconsciente. Ela é necessária porque os dados da consciência têm muitas lacunas; tanto em pessoas sadias como em doentes verificam-se com frequência atos psíquicos que pressupõem, para sua explicação, outros atos, de que a consciência não dá testemunho. (FREUD, [1915] 2010, p. 101)

Dessa maneira, não sendo possível estabelecer um contato direto com o inconsciente, Freud ([1915] 2010) deixou assinalado que é pelas lacunas abertas pelas manifestações inconscientes que o psicanalista deverá buscar o caminho para o inconsciente, de modo que não haveria outro meio de chegar a ele que não fosse através de suas formações: os sonhos, atos falhos, lapsos, chistes e sintomas — à essas formações, Nogueira (2004) chamou de “fenômenos da linguagem”, corroborando com a famosa afirmação lacaniana de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. De modo complementar, conforme pontuado por Portugal (2006), a psicanálise, desde a sua invenção, trabalha com um campo estranho no qual valoriza e investiga trivialidades e fatos corriqueiros relacionados à linguagem que, no entanto, não despertavam o interesse das demais ciências. E assim, é a partir de um texto

⁴ Segundo Santos (2008), as bases da ciência moderna remontam ao período da revolução científica, no século XVI, onde se erige um modelo de racionalidade científica que resultará no que o autor denominou de “paradigma dominante” da produção científica. Ou seja, tal paradigma designaria um modelo global e totalitário para a produção de conhecimento científico e, além disso, rejeitaria qualquer modalidade de saber que não se adequasse aos moldes da racionalidade almejada. Nessa conjuntura, o principal regulador da ciência moderna foi o método cartesiano cuja expressão mais famosa se dá pela frase “Penso, logo sou”, o que em outros termos significa: apenas sou, porque penso e, por isso, digo que sou racional. A ciência moderna então, impulsionada por Descartes, interessa-se na busca pela verdade que só poderia ser encontrada na consciência, lugar da razão. Tudo o que fugisse a essa lógica deveria ser desconsiderado enquanto verdade científica. A psicanálise, por sua via, desafia o paradigma dominante ao falar de um sujeito que, para além dos processos psíquicos acessíveis à consciência, também apresenta processos inconscientes.

manifesto que ultrapassa o sujeito que o psicanalista irá procurar um outro texto, escrito pelo inconsciente (GARCIA-ROZA, 1985).

Nesse sentido, é a palavra e seus múltiplos deslizamentos que, de acordo com Rosembaum (2012), caracterizam o campo interdisciplinar composto pela psicanálise e a literatura. Ou seja, tanto em uma como em outra, a palavra ocupa lugar privilegiado — na literatura, tem-se os textos dos escritores; na psicanálise, observa-se a ação das palavras nas falas dos pacientes por meio do relato dos sonhos, atos falhos, lapsos de linguagem, etc. Isso seria dizer que é pela palavra que algo de outra ordem escapa ao sujeito que fala ou escreve, uma vez que “tanto a psicanálise como a literatura falam de algo que escapa pelas malhas da linguagem, mas que só nela pode ser flagrada (MENESES, 1995 *apud* ROSEMBAUN, 2012, p. 226). A própria literatura ratifica essa afirmação por meio das produções de Clarice Lispector ([1971] 2020) quando essa diz que “as palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito” (p. 93-94). Isso parece confirmar a ideia de que as artes e, mais especificamente as obras literárias, podem fornecer um testemunho do inconsciente.

Posto isso, não foi à toa que o próprio Freud ([1906] 2015) alegou que os poetas são valiosos aliados cujas contribuições devem ser levadas em alta conta, pois, seus conhecimentos ultrapassam aquele disponível à ciência. Por conseguinte, é nesse sentido que Bellemin-Noel (1983) afirma que há uma tendência de aproximar literatura e psicanálise até o ponto de confundi-las, posto que a primeira tem a capacidade de carregar algo do inconsciente e a segunda apresenta uma teoria e um método de investigação a respeito daquilo que escapa à consciência. Entretanto, mesmo que seja possível perceber muitas correspondências entre esses dois campos, não se pode dizer que ambos se reduzam um ao outro, pois são campos diversos e possuem, cada um, inúmeras especificidades (ROSEMBAUN, 2012). Isso se verifica na medida em que o campo dos estudos literários não recorre exclusivamente ao conceito de inconsciente psicanalítico para a produção de sentido; tampouco a psicanálise se restringe ao estudo de obras literárias para a elaboração e atualização de seu campo teórico.

Assim, é somente enquanto analogia que Rosembaum (2012) afirma que literatura e psicanálise podem se encontrar. Nota-se, e isso desde os primeiros anos da construção da obra freudiana, que o campo da literatura figurou como terreno fértil para complementar a teoria. Desse modo, vê-se que a partir da correspondência entre esses dois campos, a literatura ora forneceu conceitos para compor o arcabouço teórico da psicanálise; ora resultou em trabalhos

cujo interesse estava contido no processo criativo dos escritores; ora foi objeto de análise para elucidar determinada questão.

No primeiro caso, tem-se o texto de 1919 cuja tradução para o português responde a três títulos: O Estranho; O Inquietante; e O Infamiliar. Nesse texto, Freud ([1919] 2019) se utiliza do conto “O Homem de Areia” de E.T.A Hoffmann para falar da inquietação provocada pelo retorno do recaiado e, por conseguinte, a compulsão à repetição. Já no segundo caso, instigado pela curiosidade acerca da escrita criativa dos poetas, Freud ([1908] 2020) associa o brincar infantil às fantasias adultas, atribuindo a essa última o papel de “fonte de inspiração” à criação artística. Quanto ao terceiro exemplo, em 1911 é publicado *Notas Psicanalíticas Sobre Um Relato Autobiográfico De Um Caso De Paranóia (Dementia Paranoides)* no qual Freud ([1911] 1996) realiza um estudo de caso a partir da leitura de *Memórias de um Doente dos Nervos* — trata-se aqui do Caso Schreber.

Cabe destacar o exemplo do Caso Schreber com a finalidade de atentar para uma questão levantada por Lacan (1975 *apud* COUTINHO JORGE, 2010) quando diz que ver na arte uma espécie de testemunho do inconsciente de modo algum significa analisar o artista através de sua obra — isso seria psicanálise selvagem. Além disso, diz ainda que “toda interpretação, mesmo a do Moisés, é apenas uma conjectura. Não podemos estar seguros dela, pois não temos meios para analisar a pessoa que a esculpiu” (p. 39). Desse modo, a análise de uma obra literária não equivale à análise do sujeito que a cria, uma vez que esse processo não pode prescindir da palavra falada sob a regra da associação livre (COUTINHO JORGE, 2010).

Contudo, apesar das advertências quanto a não tomar a análise da obra literária como um substituto da análise pessoal de seu criador, não há de se negar que a obra fala tanto daquele que escreve, quanto daquele que a aprecia. Sobre isso, Bellemin-Noel (1983) diz: “o que é que eu leio quando leio? O que um escritor lê quando escreve? A resposta é a mesma: lemos primeiro a nós mesmos, seja qual for a obra literária, quer a produzamos, quer a consumamos” (p. 34). De maneira similar, Brandão (2001) afirma que aquele que escreve está presente em seu texto, seja suturando suas falhas ou exibindo seus furos e imperfeições

Mais ainda, quando se refere a esse sujeito que escreve, Brandão (2001) não deixa de mencionar que o produto de sua escrita, ou melhor, sua obra, assume um caráter interminável, posto que não cessa de se escrever. Entretanto, a autora também diz que por meio dessa escrita, o sujeito esbarra em algo que não cessa de não se escrever, haja vista que nem tudo se escreve — há sempre um resto que, por não ser passível de representação, é deixado pela linguagem. A obra de Clarice Lispector apresenta diversos exemplos desse algo que insiste em não se

escrever, um deles pode ser mais explicitamente descrito na crônica *O que é o que é?*, publicada no *Jornal do Brasil* em junho de 1969. Nesse curto texto onde a autora aborda sentimentos e objetos que não podem ser nomeados, têm-se os seguintes questionamentos: “como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta” (LISPECTOR, [1969] 2020, p. 254).

Assim, retorna-se à palavra. Conforme apontado por Coutinho Jorge (2010), quando Lacan reitera que é nas palavras que se pode encontrar o inconsciente, ele o faz por defender que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. No entanto, viu-se que a palavra não apreende tudo; sempre há algo que foge à representação/nomeação ou que só se pode nomear com a pergunta sem expectativas de resposta. É nesse sentido que Coutinho Jorge (2010) sublinha que o inconsciente é não-todo estruturado como uma linguagem, caso o fosse, ele seria apenas um equivalente absoluto do recalque — o que não é o seu caso. Tudo o que é da ordem do recalcado é inconsciente, mas o recalcado não recobre todo o inconsciente (FREUD, [1915] 2010). Ou seja, o inconsciente comporta algo para além do simbólico dado pela linguagem e é nesse “para além” que se encontra o real, isto é, o irrepresentável.

Nessa perspectiva, o que estaria para além da possibilidade de articulação pela linguagem seria o domínio pulsional (PINTO, 2005). A esse respeito, Coutinho Jorge (2010) comenta as considerações de Freud e Lacan quanto a existência de algo no seio da pulsão que faz com que ela não cesse de não se satisfazer — essa impossibilidade de satisfação seria o real inerente à pulsão. De maneira mais elucidativa, a constituição do sujeito passa por uma perda de objeto que deixa uma falta central em torno da qual se constituirá toda a sua vida; isto seria dizer que há uma impossibilidade de completude do sujeito e, por conseguinte, uma impossibilidade de se escrever totalmente. Nas considerações de Coutinho Jorge (2010), o núcleo do inconsciente é constituído pelo objeto faltoso da pulsão e, no núcleo do inconsciente, está o real.

Ainda sobre o conceito de pulsão, entende-se que, pela falta desse objeto central, toda satisfação é incompleta — por isso se diz que o objeto da pulsão é o que tem de mais variável (FREUD, [1915] 2017), pois são apenas substitutos temporários do objeto perdido. Dito isso, ressalta-se então a afirmação de Pinto (2005) que diz que a impossibilidade de completude faz com que os sujeitos estejam constantemente produzindo, uma vez que “estamos em constante movimento de não conseguir cessar o que não é possível colocar em saber, em forma de literalização” (p. 79).

A partir dessa discussão, chega-se a um ponto interessante quanto a relação que a ciência tradicional, a psicanálise e a literatura mantêm com o real. Na primeira, percebe-se um movimento que vai em direção a busca de um saber totalizante que, segundo Maurano (2007 *apud* KYRILLOS NETO, 2010), denota que o compromisso da ciência tem mais a ver com a sua ambição de apreender o real do que o de alcançar a verdade. Quanto a psicanálise e a literatura, cada uma aborda o real à sua maneira. No que diz respeito à psicanálise, ela não está interessada na construção de um saber totalizante, mas muito mais em dar um testemunho de um encontro com o real (POLI, 2008). Ainda conforme Poli (2008), não há psicanálise e tampouco a pesquisa em psicanálise sem que haja o encontro com esse real. Por fim, tem-se o real abordado pela literatura — e que foi brevemente abordado no início desse texto. A saber: o real aparece naquilo que não cessa em não se escrever e que só consegue ser abordado e nomeado através de uma pergunta, como disse Lispector ([1969] 2020) em sua crônica. Assim, concorda-se com Leyla Perrone-Moisés quando afirma que a literatura, por estar sempre lidando com metáforas, não precisou aguardar o surgimento da psicanálise para falar do inconsciente e seu complexo funcionamento sem, no entanto, saber que o falava (MOISÉS, 2002 *apud* ROSEMBAUN, 2012).

Outrossim, ainda que a pesquisa em psicanálise e a literatura apresentem maneiras distintas de abordar o real, ambas convergem em um ponto: a criação. Diante do encontro com aquilo que se apresenta como não dialetizável, faz-se necessário inventar uma saída (PINTO, 2005). No caso do romance *Um Sopro de Vida*, de Clarice Lispector, a saída criativa é o próprio ato de escrever que aparece como sinônimo de vida para lidar com aquilo que há de mais irrepresentável para o inconsciente: a morte. Contudo, há de se considerar que a pesquisa psicanalítica não busca entregar resultados definitivos acerca de seus temas de interesse. No caso das pesquisas que têm por objeto de estudo alguma obra literária, o interesse não consiste em explicar a obra e entregar um sentido último, mas em desvendar os modos como se dá a produção de sentido que não deve ser encarado como definitivo (ROSEMBAUN, 2012). Além do mais, conforme dito por Perrone-Moisés: “assim como o autor não é o dono absoluto da obra que o ultrapassa, o leitor também não pode ter a pretensão de ser soberano em sua leitura” (2006, p. 109). Com isso, a produção de sentido depende muito mais da relação que o pesquisador estabelece com a obra literária que estuda do que com a preocupação em descobrir o que o autor da obra quis dizer com aquilo que escreveu.

Por esse motivo, Marsillac, Bloss e Mattiazzi (2019) defendem que ao se fazer uma pesquisa psicanalítica cujo objeto de estudos é uma obra de arte, o pesquisador deverá se basear na escuta clínica. E o que elas querem dizer com isso? Segundo as autoras, as possíveis

significações acerca da obra deverão ser pensadas em um momento posterior, tal qual ocorre na clínica. Por conseguinte, é após a escuta (flutuante) do material disponibilizado — tanto na pesquisa clínica, quanto na pesquisa com obras de arte — que possíveis questões serão levantadas e, conseqüentemente, impulsionarão a pesquisa. A esse respeito, Cyssau (1999 apud POLI, 2008) diz que o caso (isto é, o estudo de caso) não representa toda a clínica, mas um fato ocorrido nesse meio que causa um furo na teoria. Ou seja, algo desse fato levanta uma interrogação que denuncia a incompletude do conhecimento até então disponível. De modo complementar, há significantes que, para o pesquisador, se evidenciam mais que outros.

Algo semelhante se dá nas pesquisas interdisciplinares entre psicanálise e literatura. Uma única obra literária possui diversas possibilidades de interrogação e interpretação oriundas dos diversos elementos que o texto disponibiliza ao leitor/pesquisador (JAMESON, 1992; MARSILLAC, BLOSS, MATTIAZI, 2019). Nesse sentido, as obras de Clarice Lispector constituem um ótimo exemplo acerca dessa diversidade de interpretações — seja no diálogo entre literatura e psicanálise ou, tão somente, no campo dos estudos literários. A título de exemplo, o romance *Um Sopro de Vida* figura em diferentes pesquisas sob diferentes pontos de vista, quais sejam: Homem (2011) se dedica ao estudo da questão da autoria no romance a partir do entrelaçamento entre palavra e silêncio; Veado (2013) propõe pensar a obra em sua aproximação ao gozo feminino, além de abordar o conceito de sublimação partindo da discussão que a narrativa apresenta quanto a criação impulsionada pelo vazio; Miguel (2014) privilegia os aspectos específicos do ato criativo abordando a narrativa como uma metalinguagem crítica da criação literária; e Namorato (2018) dedica-se a uma leitura acerca da iminência da morte e dos sentidos do eu.

Nessa conjuntura, retornando à questão do significante brevemente pontuada anteriormente, diz-se então que a oferta de novos sentidos aos dados coletados sobre o objeto de estudos se dão por conta dos significantes introduzidos pela experiência do pesquisador com o texto (IRIBARRY, 2003). No que concerne a esta pesquisa, tal qual fora dito, o interesse recai no diálogo entre “criação literária”, “vida” e “morte” que se presentifica ao longo de toda a narrativa do romance *Um Sopro de Vida*. Contudo, é oportuno apontar que, embora o foco dessa pesquisa esteja voltado para o romance supracitado, outros escritos de Clarice — mais precisamente os escritos datados do final da década de 1960 até o ano de 1977 — serão utilizados como complemento à discussão, posto que a questão da escrita (criativa) e da morte são abordadas em outros romances e crônicas da autora. Segundo Gotlib (2013), é no romance *Água Viva* que se pode encontrar “o prenúncio do fim” — a partir daí, os últimos manuscritos

de Clarice Lispector farão um movimento de repetição, ou seja, a autora sempre volta a falar da escrita como meio de manter-se viva e barrar a morte.

Ademais, buscou-se na seara da crítica literária publicações concernentes aos escritos e a escrita de Clarice Lispector. Assim, sendo Clarice uma das escritoras brasileiras cuja obra recebe diversas abordagens, seja no Brasil ou no exterior, de certo que muito material pôde ser encontrado — isso pois, a literatura da autora, ao menos a partir da década de 1960, tem despertado o interesse de vários campos de conhecimento: o existencialismo sartriano, a analítica existencial heideggeriana, a filosofia da linguagem, os estudos feministas, a sociologia, a psicanálise em diversas vertentes, etc. (NASCIMENTO, 2020). No entanto, posto que a presente pesquisa se propõe a realizar uma leitura psicanalítica de um romance específico da autora, logo, privilegiaram-se as produções situadas na interseccionalidade entre literatura e psicanálise. Nesse interim, autoras como Maria Lucia Homem, Yudith Rosebaun e Luciana Brandão Carreira foram de considerável contribuição para essa pesquisa. Contudo, nem só de autores da psicanálise foi construída a discussão do primeiro capítulo. Desse modo, destacaram-se também as produções de críticos literários como Benedito Nunes e Nádía Battella Gotlib.

Além disso, um ponto interessante de ser destacado é quanto às publicações psicanalíticas sobre a obra de Clarice. A saber, notou-se que muito do que se encontrou em termos de estudos quanto a escrita e os escritos da autora, é feito a partir de uma abordagem do feminino e de uma escrita feminina⁵. No que diz respeito ao objeto de estudo dessa pesquisa, certamente que seria viável realizar uma leitura da obra a partir das considerações psicanalíticas sobre o feminino. No entanto, essa não foi uma temática que, por ora, tenha se evidenciado a partir da leitura de *Um Sopro de Vida*. Ademais, no que diz respeito ao romance, outro ponto merece atenção, qual seja: poucas produções foram encontradas sobre a obra. Homem (2011) destaca que, de fato, pouco se tem dito sobre *Um Sopro de Vida* e, por vezes, o romance é referenciado apenas como suporte em um trabalho centrado em outra obra. Além do mais, do que se pôde encontrar acerca do romance, notou-se que poucos trabalhos foram construídos a partir de uma abordagem psicanalítica e, somente um — de fora do campo da psicanálise — dedicava-se a discorrer sobre a questão da morte.

Sendo assim, haja vista que, tal qual mencionado anteriormente, as abordagens psicanalíticas sobre a obra de Clarice se dão em diversas vertentes, isto é, mediante as

⁵ Exemplos disso podem ser encontrados nas produções de Poli (2009), *Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector*; Veado (2013), *Um Sopro de Vida: uma escrita feminina*; Costa (2017), *Feminilidade e desamparo: uma leitura psicanalítica da personagem Macabéa, do romance “A Hora da Estrela”*; e Faria (2021), *Escrever o que não se escreve: Clarice, a letra e o feminino*.

teorizações de autores como Freud, Winnicott, Lacan, etc., buscou-se delimitar a pesquisa sobre as noções de morte e criação literária sobretudo a partir da teoria freudiana e do ensino lacaniano. Desse modo, para construir a discussão acerca das temáticas da morte, finitude e transitoriedade em Freud, utilizou-se como base os escritos: *Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte* (1915), *Transitoriedade* (1916), *O Infamiliar* (1919), e *O mal-estar na cultura* (1930). Ademais, para abordar a morte na perspectiva freudiana, é preciso partir da observação de que essa não teria representação para o inconsciente, portanto, seria necessário também lançar mão dos ensaios metapsicológicos, portanto, também serão utilizados os textos: *O Inconsciente* (1915), *Além do princípio do prazer* (1920), *O Eu e o Id* (1923), *Inibição, sintoma e angústia* (1926). Quanto ao ensino lacaniano, a pesquisa limitou-se às considerações contidas no *Seminário, livro 7: A ética da psicanálise* que ofereceu subsídios para pensar tanto a morte, quanto a criação literária. Por fim, no que diz respeito à criação literária em Freud, o artigo sobre o infamiliar também foi utilizado como base, bem como os artigos *O poeta e o fantasiar* (1908) e *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906). Outros escritos freudianos que se debruçam sobre a arte e a literatura serão utilizados de forma complementar.

1. CLARICE E UM SOPRO DE VIDA: algumas considerações sobre o estilo literário de Clarice Lispector

É curiosa a sensação de escrever:

Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou

— mas só de mim —

Sou as palavras propriamente ditas.

Clarice Lispector em *Um sopro de vida*

Antes da publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, Clarice Lispector de certo modo já havia estreado no cenário brasileiro de ficção literária por meio da publicação de seu primeiro conto: *Triunfo*. Publicado no primeiro semestre do ano de 1940, na revista Pan, esse conto de estreia já revelava um pouco do estilo mais intimista que perpassaria toda a obra da autora. Dito de outro modo, a construção das narrativas da autora na maioria das vezes privilegia o cenário da vida doméstica, sendo a abordagem dos acontecimentos corriqueiros (a realidade externa) muito mais interessada na repercussão dos fatos no sujeito do que nos fatos em si. No entanto, ainda que Clarice Lispector já tivesse se lançado no campo da ficção três anos antes da publicação de seu romance de estreia, seus primeiros contos passaram despercebidos pela crítica.

Posto isso, afirma-se então que, certamente, é a partir da publicação de *Perto do Coração Selvagem* que a autora passa a receber alguma notoriedade na cena literária nacional e desperta a atenção da crítica — ainda que houvesse encontrado certa dificuldade quanto ao aceite para publicação pelas editoras da época. De qualquer modo, após ter sido publicado, seu romance inaugural foi, segundo o crítico literário Sérgio Milliet:

[...] a mais séria tentativa de romance introspectivo [...] pela primeira vez, um autor brasileiro vai além da simples aproximação neste campo quase virgem de nossa literatura; pela primeira vez, um autor penetra nas profundezas da complexidade psicológica da alma moderna” (*apud* MOSER, p. 163).

Assim, Clarice Lispector insere seu nome na literatura brasileira e se distancia — em termos de narrativa — de grande parte dos escritores populares cujas obras, naquele momento, eram marcadas por um forte teor regionalista cujo cenário privilegiado era o sertão nordestino. Identificados como o segundo grupo modernista, os escritores da chamada “Geração de 30” eram conhecidos pela produção de romances de cunho marcadamente social cujas narrativas

buscavam denunciar as injustas realidades sociais (ARRUDA, 2011). Por conseguinte, exemplos dessa modalidade de romance podem ser encontrados nas obras de Jorge Amado com *Capitães da Areia* (1937); Graciliano Ramos com *Vidas Secas* (1938); Rachel de Queiroz com *O Quinze* (1930)⁶; entre outros expoentes daquele momento.

No que diz respeito à *Perto do Coração Selvagem*, Benedito Nunes (1989) afirma que esse, de fato, abria um novo caminho para a literatura nacional, uma vez que, no decorrer de toda a narrativa, os estados subjetivos substituíam os estados de fatos; bem como a intercalação das lembranças de infância com as impressões pessoais da vida adulta da personagem Joana substituíam uma narrativa amparada no tempo cronológico. Dessa maneira, segundo o autor, “três são os aspectos que se conjugam em *Perto do Coração Selvagem*: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (p. 19). De modo similar, Gotlib (2020) menciona que o romance não é inaugural apenas no sentido de ter sido o primeiro romance publicado pela autora, mas por, também, ter inaugurado um novo modo de narrar na literatura nacional.

E o que configuraria esse novo modo? De acordo com Gotlib (2020), a inovação pode ser identificada até mesmo na “pontuação estranha” dos títulos dos capítulos que são, não todos, seguidos ou cercados por reticências, passando a ideia de uma fragmentação já presente na nomeação do capítulo. Essa forma de pontuação utilizada por Clarice também pode ser identificada em trabalhos posteriores como *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. A saber, a narrativa desse romance se inicia com uma vírgula e termina com dois pontos, o que deixa as questões: o que há antes da vírgula inicial? E o que vem depois dos dois pontos situados no que, supõem-se, seja o final da narrativa? Seria adequado falar em uma narrativa inacabada? Talvez a inovação parta desse último ponto. Não se trata de uma narrativa tradicional com início, meio e fim, até porque, como disse a própria Clarice: “eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha” (LISPECTOR, [1975] 2020, p. 780).

Contudo, parece oportuno ressaltar um ponto de contraposição aos dois comentadores supracitados e que foi encontrado ao longo das pesquisas realizadas para a elaboração desse capítulo. Desse modo, observou-se que boa parte dos trabalhos encontrados — que tomam a obra de Clarice Lispector como objeto de análise — tendem a situar seu romance de estreia (e

⁶ No que diz respeito a estreia de Rachel de Queiroz com o romance *O Quinze*, Camargo (2001) atenta para a tendência da crítica em situar a autora como pertencente ao grupo dos escritores regionalistas. Ainda que seu primeiro romance publicado esbarre em temáticas sociais, os escritos posteriores enveredam por uma tendência mais psicológica (CAMARGO, 2011).

sua obra como um todo) como uma inovação intimista em relação a literatura que se fazia na época. A julgar pelas referências utilizadas para a construção da discussão acerca da inserção da autora no meio literário, observou-se que, na maioria das vezes, esses trabalhos tomam, a nível de contextualização histórica, as considerações dos críticos literários contemporâneos a Clarice. Com isso, o que se está querendo dizer é que, certamente, a crítica daquele tempo situou Clarice como figura nova no ambiente literário, pois o que se tinha em evidência, naquele período, eram romances cujas estruturas diferiam bastante do estilo clariceano.

Destarte, buscando endossar esse ponto recém-inserido nessa discussão, levanta-se a questão: se Clarice, em 1943, foi a pioneira da narrativa intimista, onde se poderiam situar as obras dos mineiros Lúcio Cardoso e Cyro dos Anjos? Ambos os autores são também identificados como escritores intimistas, ainda que suas obras demonstrassem grande identificação com sua região (ARRUDA, 2011). Além disso, os dois foram contemporâneos de Clarice — tendo sido Lúcio Cardoso um amigo muito próximo; uma de suas primeiras paixões; e um grande incentivador de sua literatura. Nesse contexto, Camargo (2001) afirma que se a publicação de *Perto do Coração Selvagem* pôde fornecer a Clarice Lispector uma estreia promissora, isso só foi possível pelo fato de já haver espaço para ela (mesmo que um espaço pequeno, ainda em processo de consolidação) no ambiente literário brasileiro:

Se tudo o que tivermos em mãos for apenas um autor com visão de literatura próxima à de Clarice Lispector, seria fácil afirmar tratar-se de mais um caso isolado que não diz nada sobre a constituição de um sistema alternativo ao naturalista em nossa tradição literária. Bem pesadas as coisas, no entanto, veremos que Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema. Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em "social" e "intimista", Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, "intimista", que é bem mais numeroso significativo do que tem sido registrado (CAMARGO, 2001, p. 18-19).

Com isso, vê-se que o autor supramencionado também problematiza a tendência que tem os estudos literários em situar Clarice Lispector (assim como Guimarães Rosa) enquanto caso isolado cuja obra teria servido como pontapé inicial para a construção de uma nova cena literária. Logo, a questão levantada por Camargo (2001) seria bem expressada por: como ambos os escritores teriam conseguido legitimar suas obras em um cenário literário totalmente estranho a eles? De fato, Carreira (2014) constata que críticos como Sérgio Milliet e Alceu Amoroso Lima — que acompanharam suas primeiras publicações — opinaram que Clarice Lispector “se encontrava numa trágica solidão em nossas letras modernas” (p. 22). Decerto que *Perto do Coração Selvagem* causou considerável estranhamento aos críticos da época que, buscando

situar a obra em algum lugar, decidiram por situá-la fora da literatura brasileira ao comparar o romance à literatura de autores estrangeiros como Virginia Woolf e James Joyce — autores cujas obras Clarice até então nunca tivera contato.

Posto isso, o que se pretende com essa discussão não é contestar a importância de *Perto do Coração Selvagem* para a literatura nacional que se construía no século XX, mas chamar a atenção para esse pequeno detalhe acerca dos autores intimistas que antecederam Clarice e que, todavia, parece passar despercebido⁷. Ou seja, apoiando-se no trabalho de Camargo (2001), o que esse autor defende em sua tese de doutorado, cujo interesse está centrado na história do romance de 30, é que nem só de regionalismo viviam os romances daquelas primeiras décadas do século XX — muito embora a história literária tenha caracterizado a década de 1930 como “a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em apresentar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico” (p. 14). Enfim, já havia, naquele período de 1930, uma contraposição tímida dos romances psicológicos em relação aos romances socialmente empenhados que, por sua vez, atingiam proporções maiores, uma vez que:

[...] no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção — se é que cabe o termo — deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada — que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros — do que literatura empenhada à propriamente dita. (CAMARGO, 2001, p. 12)

Nesse sentido, a crítica literária da época se ancorava em um determinado referencial de romance, a partir do qual desenvolveria suas considerações. Não à toa, embora de certo modo bem recepcionado, *Perto do Coração Selvagem* não deixou de receber algumas críticas negativas quanto a sua estrutura e falta de ação na narrativa — exemplo disso são as considerações de Álvaro Lins que classificou o romance como uma experiência incompleta (MOSE, 2017). Posto isso, não causaria espanto dizer que Clarice Lispector enfrentou constante dificuldade na busca pela aceitação e publicação, por parte das editoras brasileiras, de seus romances. Além disso, em entrevista, Paulo Francis comenta que lá pelo final dos anos

⁷ Sobre isso, Camargo (2001) acrescenta: “Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o mainstream da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje” (p. 20).

1950, apesar de Clarice já ter certa fama entre seus amigos escritores, ainda assim não possuía editor no Brasil, uma vez que esses a evitavam pelo fato de suas produções literárias não seguirem o “realismo socialista” (GOTLIB, 2013).

Curiosamente, desde a infância a menina Clarice já encontrava dificuldades com as tentativas de publicação de seus contos infantis. Conta-se que quando criança, costumava mandar alguns textos seus para o jornal *Diário de Pernambuco* que, em contrapartida, sempre os recusava, pois não seguiam a mesma estrutura presente nos contos das outras crianças que sempre iniciavam com o tradicional “Era uma vez...” (BORELLI, 1981). Em uma crônica intitulada *Ainda Impossível*, uma Clarice já adulta aborda essa lembrança afirmando que o motivo pelo qual o jornal sempre recusava seus textos se devia a ausência dos atributos necessários para uma narrativa com início, meio e fim (LISPECTOR, [1972] 2020), ou seja, seus contos não continham relatos de acontecimentos tal qual o das outras crianças, mas sim o relato de sensações e sentimentos.

Nessa mesma crônica, Clarice fala ainda de um desejo de conseguir escrever um conto no estilo “Era uma vez...”, mas quando diz isso, não se refere à produção de um conto endereçado ao público infantil. O que ela queria mesmo era escrever um “Era uma vez...” para adultos — isto é, uma narrativa com início, meio, clímax e fim. Dessa forma, a autora descreve o momento no qual inicia seu desejado conto “Era uma vez...”, afirmando que, logo que escreveu a primeira frase, pôde constatar que ainda era impossível seguir esse estilo de narrativa. O que ela havia escrito no papel? “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (LISPECTOR, [1972] 2020, p. 524). Em síntese, a escrita de Clarice não se preocupa tanto em narrar os acontecimentos de uma realidade externa ao sujeito — apesar desse estilo a ter caracterizado como uma escritora sem engajamento social (COSTA, 2017). Dessa forma, como a própria autora afirma:

Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de alguma das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, essa experiência vale a pena [...] em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto,

chamando-o de “romance de...”. Enfim, problema apenas de classificação (LISPECTOR, [1970] 2020, p. 347).⁸

A gente só pode fazer bem as coisas que ama realmente, os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é o que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob esse aspecto, eu também faço livros comprometidos com o homem e a sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo (LISPECTOR, [1975] 2020, p. 781-782).⁹

Posto isso, no que concerne ao estilo de escrita de Clarice Lispector, acredita-se ser tarefa mais oportuna abordá-lo mediante suas características particulares do que a partir de sua diferenciação em relação aos demais escritores de seu tempo. E isso pois, tal qual elucidado por Camargo (2001), Clarice não foi uma espécie de meteoro literário que caiu no território das letras brasileiras trazendo algo novo. Além disso, considerando a quantidade extensa de material disponível em termos de romance intimista/psicológico produzido no período da década de 1930 em diante, acaba sendo tarefa trabalhosa fazer uma comparação, a fim de buscar uma diferenciação, entre o estilo literário de Clarice Lispector e o de outros autores classificados como intimistas — cujas obras foram produzidas antes ou concomitante à produção das obras da autora. Ademais, não seria esse o objetivo desse capítulo, tampouco da pesquisa como um todo.

1.1. Escrever no *instante mesmo o já furtivo das coisas*

Nas palavras de Benedito Nunes (1989), o estilo literário singular de um escritor seria “aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos” (p. 135). Entretanto, dizer que Clarice Lispector tem um estilo marcado por uma narrativa mais intimista e com pontuações “estranhas” que fragmentam o texto dando a ele a impressão de estar inacabado não leva muito adiante na discussão sobre o estilo — ao menos dentro de uma perspectiva psicanalítica. Tal qual a escritora em questão, outros escritores podem lançar mão dos mesmos recursos em seus escritos, facilitando até mesmo o trabalho de classificação dos escritores em determinada categoria. Ora, não se estava falando anteriormente da dificuldade em situar o estilo de Clarice Lispector na literatura brasileira? Pelo contrário, a noção de estilo

⁸ Ficção ou Não, crônica publicada no Jornal do Brasil em 14 de fevereiro de 1970.

⁹ Carta endereçada à Olga Borelli em 1975.

que interessa aqui diz respeito às incidências do desejo inconsciente e da pulsão que deixam a marca do sujeito (SCOTTI, 2005) naquilo que escreve.

Assim sendo, a noção de estilo, dentro de uma discussão mais tradicional no campo dos estudos literários, associa-se ao dualismo pensamento e linguagem que, por sua vez, culmina no binarismo fundo/forma — o pensamento estaria ligado ao fundo, isto é, à ideia, enquanto a linguagem estaria relacionada à forma ou estilo de transmitir uma ideia (COMPAGNON, 1999; PORGE, 2009; PORTO; VIEIRA, 2019). Diante dessa perspectiva, tal binarismo fundo/forma sofreu inúmeras críticas, dentre as quais se destaca aqui aquela referente ao sentido unívoco do texto, no qual o fundo abrangeiria o conteúdo portador de uma verdade única que dispensaria a contribuição do leitor (BARTHES, [1969] 2004; PORTO; VIEIRA, 2019). Desse modo, o que Barthes ([1969] 2004) defende é que não há um binarismo fundo/forma, uma vez que o texto permite uma pluralidade de leituras que prescindem da ideia de que o sentido atribuído pelo autor seria soberano em seu escrito.

Não estaria tal preceito próximo à psicanálise? Cada leitura é marcada pela singularidade do sujeito que a realiza e não pelo entendimento de um sentido unívoco, cristalizado, atribuído pelo autor ao seu escrito. Nessa conjuntura, Porge (2009) pontua que o trabalho do leitor estaria do lado do real, na medida em que sua leitura, “embora seja efetiva, é hipotética, imprevisível, misteriosa em sua operação” (p. 72) — mais ainda, o (suposto) leitor, para além de compreender o texto que lê, também é compreendido pela leitura que faz, afinal, como alguém poderia se autodenominar leitor se, na verdade, é o que inconsciente que lê? (PORGE, 2009). Diante disso, a ideia de um “suposto leitor”, levantada pelo autor supracitado, diz da própria cisão do psiquismo, isto é, da não soberania do Eu, uma vez que, através da descoberta freudiana, soube-se que a consciência não possui o posto de detentora majoritária dos processos psíquicos. No entanto, antes de seguir pelos desdobramentos psicanalíticos da noção de estilo, retoma-se a questão do dualismo fundo/forma e do sentido.

Assim, no que diz respeito ao referido dualismo, Porge (2009) faz algumas observações acerca das afirmações de Antoine Compagnon sobre o estilo. A saber, conforme Compagnon (1999), a premissa do estilo consistiria em afirmar que há várias maneiras (forma) de dizer a mesma coisa (fundo) — premissa esta que ele tentará melhorar ao dizer que “há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes” (p. 189). Por sua vez, Clarice Lispector se mostrou contrária a esta concepção ao defender que não existe conteúdo (fundo) sem sua forma adequada e às vezes única, uma vez que, para a autora, não se trata de retratar através de uma forma algo que já existisse livre: “o conteúdo luta por se formar. [...] a dificuldade de forma

está no próprio constituir-se do conteúdo” (LISPECTOR, [1969] 2020, p. 328-329) — ou seja, o conteúdo é a própria forma na medida em que o que se transmite é o estilo. Nessa perspectiva, de acordo com Porge (2009), dizer que o estilo consistiria em dizer a mesma coisa ou coisas semelhantes de formas diferentes recairia em um aprisionamento ao sentido — o que não condiz com a noção de estilo segundo a leitura psicanalítica. De acordo com Santos (2018), “o estilo surge como o efeito daquilo que não se inscreve, como um *saber-fazer-com* o impossível” (p. 129). Em outras palavras, a noção de estilo que interessa à psicanálise tem a ver com as incidências do desejo inconsciente e da pulsão que deixam a marca do sujeito (SCOTTI, 2005) naquilo que ele transmite.

Na abertura de seus *Escritos*, Lacan ([1966] 1998) retoma uma afirmação de Buffon acerca do estilo: o estilo é o homem. Mas como se pode dizer que o estilo é o homem se este já não é mais uma referência segura? A investigação freudiana o levou a reconhecer que o Eu, este homem, não é senhor em sua casa tal qual a tradição científica o defendia. Dessa maneira, o estilo é o homem, mas é o homem a quem o sujeito se endereça? Ou seja, esse homem entendido enquanto o lugar do Outro, sede dos significantes, de onde o sujeito recebe sua própria mensagem de forma invertida (LACAN, [1966] 1998; QUINET, 2009). Dito de outro modo, ao se dirigir ao Outro, por meio de sua mensagem, o sujeito se divide ao falar coisas que não sabia (que sabia), portanto, este sujeito do qual se fala na psicanálise é aquele exilado¹⁰ em relação à linguagem e dividido por esta — divisão a partir da qual se deixa um resto para sempre inapreensível: o objeto *a* causa do desejo. Ou seja, esse objeto que resta deixa a marca de uma ausência, uma falta que instaura o desejo. Desse modo, ao final da abertura dos *Escritos*, ao lugar que Buffon atribuiu ao homem na questão do estilo, Lacan ([1966] 1998) responde com a queda do objeto *a*, “reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre saber e verdade” (p. 11). Assim, tal queda consiste no furo na cadeia significante em torno do qual o sujeito se organiza e de onde parte o estilo que lhe é próprio.

Dessa maneira, estando o estilo ligado ao objeto *a*, conseqüentemente ele também estará ligado ao desejo: “o estilo é essa dimensão suplementar ao sentido que se liga à maneira de dizer e se faz, por sua vez, suporte de desejo e causa de divisão do sujeito” (PORGE, 2009, p.

¹⁰ Trata-se de uma posição de exílio em relação à linguagem na medida em que esta é anterior ao sujeito, ou seja, a linguagem antecipa o sujeito e o insere em um ordenamento simbólico (SANTOS, 2018). Segundo Sousa (1997), no ensino lacaniano, o termo *exílio* é utilizado para expressar a não-relação que seria “a condição de possibilidade de nossa ex-sistência, noção que, como se sabe, indica o essencial da relação do sujeito à linguagem” (p. 34). O exílio indica a divisão do sujeito.

67). O estilo é suporte do sujeito entre o saber e a verdade, relação na qual se sabe: o saber nunca poderá recobrir toda a verdade do sujeito. Por conseguinte, o estilo mostra o que não se pode dizer ao escrever o impossível como impossível: ele se a-presenta, isto é, aparece enquanto falta (IANNINI, 2013; SANTOS, 2018), o que permite dizer que, afinal das contas, o que se transmite é a própria falta. Assim sendo, no caso específico das obras artísticas e literárias, Scotti (2005) pontua que estas possuem uma ligação com o corte, uma vez que, a criação artística, tal qual especificado por Lacan ([1958-1959] 2016) no seminário sobre *O desejo e sua interpretação*, é transversal à ordem simbólica que estrutura a realidade humana, ou seja, a obra de arte corta a realidade simbólica manifestando o real do sujeito — e isso se dá pela via do estilo que, na etimologia da própria palavra¹¹, está relacionado ao corte, isto é, o estilo é um corte que revela o real do sujeito.

Diante do exposto, o que dessa discussão sobre o estilo enquanto um *saber-fazer* com o impossível auxiliaria a pensar uma relação entre a escrita de Clarice Lispector e a noção de estilo para a psicanálise dentro da perspectiva da criação literária? A esse respeito, sabe-se que há uma quantidade considerável de escritos que analisam, cada qual ao seu modo, o estilo de escrita de Clarice — o próprio Benedito Nunes, cuja citação a respeito do estilo deu início a esse tópico, insere-se nessas referências junto a Nádia Battella Gotlib, Yudith Rosembaun, Luciana Brandão Carreira, etc. E essa quantidade de autores que se dedicaram ou se dedicam à leitura dos escritos de Clarice apontam para uma outra questão que se relaciona ao estilo: a transmissão. Ora, o efeito do estilo é justamente a inclusão forçada do leitor na qual se espera que ao final de sua leitura, algo de seu estilo possa reverberar (IANNINI, 2013). De acordo com Porge (2009), enquanto Freud se utilizou da publicação de relatos de caso para transmitir a clínica psicanalítica, Lacan lançou mão do estilo que não é livre da inserção do analista naquilo que transmite do caso, bem como do endereçamento que leva o leitor a colocar algo de si em sua leitura (LACAN, [1966] 1998). Isso posto, cada um dos leitores/autores supracitados transmite a sua leitura de Clarice a partir de um estilo próprio.

Não é à toa que o modo de criação (o estilo) de Clarice Lispector em *Um Sopro de Vida* é descrito por Miguel (2014) como algo que exige a integração dos leitores de uma tal forma que estes são impulsionados a acrescentar algo a partir de suas leituras da narrativa, pois o “o sopro vital é passado para a frente” (p. 189). Em sua última entrevista, concedida a Júlio Lerner

¹¹ De acordo com Santos (2018), “estilo deriva do latim *stilus*, que no sentido próprio significava um ponteiro de ferro, de metal, marfim ou de osso, com o qual se escrevia em tábuas enceradas (no sentido figurado significava a maneira de escrever. Este instrumento era pontudo em uma extremidade e achatado na outra e era usado pelos antigos para escrever na superfície de cera” (p. 114).

para a TV Cultura em 1977, Clarice Lispector responde negativamente à pergunta “você se considera uma escritora popular?”, pois como poderia ser alguém popular no campo das letras brasileiras se era considerada uma escritora hermética? Exemplo dessa incompreensão que circunda os textos da autora pode ser retirado da recepção, pelo público, do romance *A Paixão Segundo G.H.*, o qual, nessa mesma entrevista, Clarice menciona um professor de português que foi em sua casa para comunicar que lera seu romance ao menos quatro vezes, mas ainda não sabia dizer do que se tratava. Sem dúvidas, Clarice precisou defender seu romance — algo que fez por meio de uma crônica — na qual finaliza o escrito com: “Mas é claro que *A Paixão Segundo G.H.* é um romance” (LISPECTOR, [1970]2020, p. 347)¹².

Mas obviamente o romance não caiu em total incompreensão pelo público. Logo após falar desse professor, Clarice acrescenta que, em contrapartida, uma universitária de 17 anos dissera que a narrativa de G.H. era seu livro de cabeceira. Como entender tal fenômeno? De fato, Miguel (2014) é certo quando afirma que, em *Um Sopro de Vida*, Clarice Lispector não dispensa a integração de seus leitores, mas isso não é uma exclusividade desse romance. Toda a obra da autora, graças ao efeito de seu estilo, exige um “colocar algo de si” na leitura — o que é bem expresso na fala da própria Clarice quando, quanto à narrativa de G.H., acrescenta:

Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura não é? O que é um alívio.¹³

Dessa maneira, retomando a questão dos críticos anteriormente citados (Benedito Nunes, Yudith Rosembaun, Nádía Gotlib, etc), tem-se que, sem dúvida, as contribuições desses autores são de grande valia no que diz respeito aos variados modos de construção de sentido sobre a obra de Clarice Lispector, todavia, por uma questão de escolha (e por que não dizer também de uma questão de estilo?), opta-se por abordar o estilo literário da autora, principalmente, a partir de uma conversação com suas próprias palavras:

Bem sei o que é chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que fiz, apenas foi ir me obedecendo (LISPECTOR, [1970] 2020, p. 395).

¹² Ficção ou não, publicada no Jornal do Brasil em 1970.

¹³ Trecho retirado da entrevista concedida a Julio Lerner, para a TV Cultura, em fevereiro de 1977.

No trecho citado acima, retirado da crônica *O verdadeiro romance*, é possível notar uma das principais características do estilo de Clarice Lispector, qual seja: escrever no momento mesmo em que se está pensando sobre aquilo que se quer escrever. Ou seria melhor dizer: escrever tudo o que lhe vem à cabeça? É justamente no dizer/escrever tudo o que vem à cabeça que o desejo inconsciente encontra vias para se manifestar. Sobre isso, a autora elucida em uma outra crônica: “o que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existem” (LISPECTOR, [1970] 2020). Ambas as crônicas foram publicadas no início da década de 1970 e, detalhe curioso, é a partir do ano de 1970 que as reflexões sobre a “escrita do instante já” ficarão mais presentes em seus textos. Pelo que se pôde observar, além das crônicas, os últimos romances da autora também abordam esse escrever na medida em que se pensa — exemplo disso é o romance de 1973, *Água Viva*:

Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu o movia em longitude latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra é a palavra e a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 9).

Além do trecho destacado acima, em momentos posteriores dessa mesma narrativa, a escritora/narradora volta a ressaltar que o que escreve é resultado do instante já — escrito na hora mesma em si própria, sendo sempre atual e não uma reprodução de ideias pensadas no passado. Mas o *instante já* é captável? De certo modo, a fotografia captura o instante com um *click*. Contudo, um *instante já* é seguido de outro *instante já*, de modo que o trabalho de escrita desses instantes seja marcado por uma continuidade sem fim, o que remete a uma outra característica — que será retomada posteriormente — dos escritos de Clarice: a narrativa circular onde o fim se emenda ao início. Além disso, uma escrita que se mantém contínua não seria uma forma de se manter desejante? Ora, a própria Clarice, como será visto melhor mais adiante, afirmava que não escrever era como estar morta.

Quanto à escrita do *instante já*, não é à toa que a autora busca associar esse estilo de escrita à fotografia, pois tal como se dá com as imagens capturadas pela câmera fotográfica, a escrita tenta capturar o momento por meio de palavras: “quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante” (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 11). Anos mais tarde, essa mesma analogia se fará presente em seu último e póstumo romance, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*,

onde se verá que a fotografia feita com palavras não é a mesma coisa que uma fotografia feita com a imobilização da imagem: “o que me importa são instantâneos fotográficos das sensações — pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 20).

Assim, talvez uma síntese de tudo o que foi abordado até aqui quanto ao estilo literário de Clarice Lispector poderia ser dada por: uma literatura que privilegia a abordagem de sensações por meio de uma fotografia feita com palavras que tentam capturar o instante já. E no caso específico de *Um Sopro de Vida*, a captura do “instante já” revela a fragmentação da escrita: “Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos” (LISPECTOR, [1978] 2020 p. 19). Além do mais, quando se fala “no caso específico de *Um Sopro de Vida*” o intuito não é somente tratar de sua estrutura visivelmente fragmentada, mas também se busca abordar as reflexões acerca da própria criação literária presentes na narrativa do romance. Ou seja, como supôs Miguel (2014), esse último romance da autora teria sido, hipoteticamente, escrito no intuito de mostrar-se ao público por meio da discussão acerca de seu próprio estilo de criar.

1.2. O método próprio de escrita: fragmentos soltos que ora se repetem

De um modo geral, pode se dizer que o processo de escrita de Clarice Lispector é dado de forma fragmentada. Mas o que se quer dizer com essa afirmação? A própria Clarice, em mais de um momento, responde essa pergunta. Exemplo disso é uma carta de 29 de setembro de 1975 endereçada à Olga Borelli — amiga íntima com quem conviveu desde 1970 até o ano de sua morte, em 1977. A saber, por meio dessa carta, Clarice se dispõe a responder uma questão posta pela amiga: “Então, por que escreve?”. Vê-se logo no início do texto que a autora, de modo breve, explica seu método de escrita ao dizer das notas que juntava para, posteriormente, encontrar uma ligação entre elas (LISPECTOR, [1975] 2020). De modo mais elucidativo, Borelli (1981) diz que Clarice costumava tomar notas de tudo o que lhe ocorresse durante o dia para depois reunir todos os fragmentos de escrita e estruturar um conto ou um romance.

Não deixa de ser oportuno dizer que esse método de construção de suas narrativas é utilizado desde a elaboração de seu romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem*. Sobre isso, em depoimento concedido em 1976 ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), é possível encontrar a seguinte informação:

MARINA COLASANTI: Você partiu para esse livro com uma estrutura de romance já visualizada ou trabalhou primeiro formando pedaços que montou num romance?

CLARICE LISPECTOR: Olha... Alguém me dá um cigarro?... Obrigada. Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecido escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo”. Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma são uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. Aí eu fiz. Estas folhas “soltas” deram *Perto do Coração Selvagem* (LISPECTOR, [1976] 2020, p. 146-174).

Desse modo, era hábito da autora guardar qualquer pedaço de papel — desde folhas próprias para escrever até os versos de talões de cheque ou um guardanapo de papel, etc. — no qual tivesse anotado alguma ideia que lhe vinha a partir das mais diversas situações cotidianas vivenciadas por ela (ROSEMBAUN, 2002). Um exemplo desse estilo de processo criativo pode ser encontrado em Gotlib (2013) quando esta aborda brevemente a construção dos personagens de *A Hora da Estrela*, último romance da escritora publicado em vida. A saber, foi durante um passeio pela feira de São Cristóvão, local prenhe de pessoas que deixaram o Nordeste para residir na cidade do Rio de Janeiro, que Clarice, inspirada pelas referências à cultura nordestina, buscou um banco para se sentar e lá se pôs a escrever sobre seu personagem:

Veja o Olímpico da Macabéa, ele nasceu numa ida à feira de São Cristóvão, que é a feira nordestina. Nós passeamos muito daquela vez, e ela comendo beiju e comendo rapadura e ouvindo as canções nordestinas [...]. De repente, ela falou: “Vamos sentar ali no banco”. Ela sentou e escreveu, acho, umas quatro ou cinco páginas sobre o Olímpico, descreveu o Olímpico todo e ela mesma diz no livro: “Eu peguei no olhar de um nordestino”. Ela pegou a história dele toda. Distraidamente, ela captou o que estava em volta dela naquela feira. E comendo sofregamente beiju e falando disso e daquilo e rindo do cantador. Você nunca podia imaginar que a Clarice já estava trabalhando a personagem (BORELLI, s/d *apud* MOSER, 2017).

Além disso, à nível de informação complementar, Clarice deixava ordens explícitas para que sua empregada deixasse qualquer pedacinho de papel com alguma coisa escrita lá mesmo onde estava (LISPECTOR, [1976] 2020). Ordens essas que se refletem na própria narrativa do romance *A Hora da Estrela* quando o narrador/escritor, Rodrigo S.M., tenta reproduzir o primeiro encontro entre os personagens Macabéa e Olímpico de Jesus. Assim, têm-se o seguinte trecho: “o que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas soltas que escrevi e que minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero (LISPECTOR,

[1977] 2020, p. 38). Isso posto dessa forma passa a impressão de que o personagem narrador/escritor Rodrigo S.M. reflete a própria escritora que o criou. De certo que esse é um ponto que produz uma questão pertinente a ser trabalhada em relação ao estilo de escrita de Lispector, ou seja: a querela em torno do autobiográfico. Contudo, por enquanto essa questão ficará em suspenso para ser melhor trabalhada mais adiante no desenvolvimento desse capítulo.

Neste momento, dar-se-á continuidade às considerações quanto ao estilo de escrita “fragmentado” que perpassa a obra da autora desde o primeiro até seu último romance. Assim, dando prosseguimento à discussão, um detalhe importante a ser pontuado no que diz respeito à fragmentação da escrita de Clarice é a intertextualidade. De acordo com Carreira (2014), a intertextualidade se faz muito presente no processo de criação da escritora e, por sua vez, desdobra-se em outra característica: a repetição. Mas de que modo se apresenta essa repetição? Ora, um leitor atento e conhecedor da obra de Clarice Lispector conseguirá identificar em alguma de suas crônicas trechos pertencentes à narrativa de algum de seus romances ou contos. Um dos tantos exemplos dessa característica dos escritos de Lispector pode ser encontrado na construção do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, originalmente publicado em 1969 e no qual podemos encontrar o seguinte trecho:

[...] Já era de manhã mais alta quando ela preparou café forte, tomou-o e dispôs-se a se comunicar com Ulisses, já que Ulisses era o seu homem. Escreveu: “É tão vasta a noite na montanha. Tão despovoada. A noite espanhola tem o perfume e o eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cálido mesmo se ausente. Mas a noite de Berna tem o silêncio. Tenta-se em vão ler para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo, inventar um programa, frágil ponte que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. Os ouvidos se afiam, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo possível. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio? Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te abençoar? É um silêncio, Ulisses, que não dorme: é insone: imóvel mas insone e sem fantasmas. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e ‘diga’ alguma coisa. Ele é vazio e sem promessas. Como eu, Ulisses? Se ao menos houvesse o vento [...] (LISPECTOR, [1969] 2020, p. 32-33).

Esse mesmo trecho pode ser encontrado em uma crônica, *Noite na Montanha*, originalmente publicada no Jornal do Brasil em 24 de agosto de 1968, ou seja, um ano antes da publicação do romance em questão. Com algumas pequenas modificações no corpo do texto, tem-se o seguinte:

É tão vasta a noite na montanha. Tão despovoada. A noite espanhola tem o perfume e o eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cálido mesmo se ausente. Mas

a noite de Berna tem o silêncio. **Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo**, pensar depressa para disfarçá-lo. **Ou inventar um programa**, frágil ponte que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. **Silêncio tão grande que o desespero tem pudor**. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. Os ouvidos se afiam, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo possível. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembrança de palavras. **Se és morte, como te alcançar**. É um silêncio que não dorme: é insone; imóvel mas insone; e sem fantasmas. **É terrível – sem nenhum fantasma**. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abre rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessas. Se ao menos houvesse o vento. (LISPECTOR, [1968] 2020, p. 161, grifo nosso).

Nota-se que, do texto que foi publicado no jornal em 1968, houve a supressão de algumas frases, modificação de pontuações e o endereçamento ao personagem Ulisses para que o trecho se adequasse ao corpo textual do romance de 1969. Além disso, essa repetição também se dá em relação a outras crônicas como *A Bravata*, *Persona* e *O Ritual* — todas elas também publicadas em 1968 e reutilizadas para compor a trama de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. A respeito dessas reutilizações, ou repetições tal qual denominou Carreira (2014), a jornalista e escritora Marina Colasanti que, no período de publicação das crônicas anteriormente citadas exercia a função de subeditora da coluna assinada por Clarice Lispector no Jornal do Brasil, conta que era comum que Clarice entrasse em contato por telefone — ou que mandasse recado por uma funcionária que ia deixar na redação do Jornal o envelope com os textos a serem publicados — para pedir que as crônicas que havia enviado fossem preservadas, pois não tinha cópias das mesmas e pretendia reaproveitá-las em outros trabalhos (COLASANTI, 2018).

Esse mesmo processo de reaproveitamento dos fragmentos de escrita pode ser encontrado no conto *A Quinta História*¹⁴, atualmente pertencente a coletânea de contos *A Legião Estrangeira*, originalmente publicada em 1964 — mesmo ano da publicação do romance *A Paixão Segundo G.H.* A saber, o conto originalmente publicado em 1960 na revista *Casa e Jardim* se assemelha a duas crônicas publicadas sob pseudônimos em páginas destinadas ao público feminino. A primeira delas, *Meio Cômico, mas eficaz...*, saiu na página *Entre Mulheres* do jornal *Diário da Noite*, assinada por Tereza Quadros (na verdade, Clarice Lispector), em 08 de janeiro de 1952; enquanto a segunda, *Receita de Assassinato (de baratas)*, foi impressa em 16 de agosto de 1960, na página *Só para mulheres*, do semanário *Comício*, onde Clarice

¹⁴ O conto foi originalmente publicado na revista *Casa e Jardim* em 1960. Após isso, em 1964 foi inserido na coletânea *A Legião Estrangeira*, onde atualmente figura. Contudo, desde a sua inserção em *A Legião Estrangeira*, o conto também apareceu como crônica, sob o título *Cinco Relatos e Um tema*, nas páginas do Jornal do Brasil em 1969. Em 1971 o texto foi encaixado na coletânea *Felicidade Clandestina* e, por fim, em 1984 apareceu na edição póstuma da coletânea de crônicas *A Descoberta do Mundo*.

Lispector atuava como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares. Nos três textos, é possível notar a seguinte repetição:

Meio cômico, mas eficaz...

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas. (LISPECTOR, 1952 *apud* ALONSO, 2017, p. 102)

Receita de assassinato (de baratas)

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para as baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente. O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar. O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame. (LISPECTOR, 1960 *apud* ALONSO, 2017, p. 113)

A quinta história

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. A primeira, “Como Matar baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas. Assim fiz. Morreram. [...] (LISPECTOR, [1960] 2020, p. 86).

Ora, viu-se com Carreira (2014) que a intertextualidade, isto é, a referência que um texto faz a outro já existente, é uma característica muito presente no processo de criação de Clarice Lispector. Todavia, mais do que uma intertextualidade, a obra clariceana é marcada por uma autotextualidade, haja vista que se pode observar que a autora, muitas vezes, retoma a própria obra ao reaproveitar seus fragmentos de texto. Nessa conjuntura, Alonso (2017) defende que o conjunto da obra de Lispector é marcado por uma escrita especular que se ocupa de um exercício de renovação em vez de trazer sempre uma repetição do mesmo. Em *A Quinta História*, por exemplo, observa-se que a narrativa é composta por cinco histórias cujo ponto de partida é a frase: “queixei-me de baratas”. Ou seja, a repetição da frase leva sempre a uma nova narrativa que retoma o contexto da narrativa anterior. Tendo isso em vista, Alonso (2017) considera que toda a obra de Clarice Lispector se constitui a partir do fenômeno da *Mise en*

*Abyme*¹⁵, ou narrativas em abismo, dado o jogo especular que abrange, nos escritos da autora, muito mais do que a repetição de fragmentos de texto.

Mas antes de seguir explorando os modos como a *Mise en Abyme*, o jogo de espelho, presentifica-se nas narrativas clariceanas, vale atentar para o processo de “costura” dos fragmentos na construção dos contos e romances da escritora. Posto isso, de acordo com a própria Clarice, a parte mais interessante de seu processo criativo estava nos momentos em que tomava notas de alguma ideia que lhe havia ocorrido — o trabalho posterior, que consistia na reunião de todas as ideias anotadas, era algo do qual não gostava muito, pois considerava tarefa chata demais, muitas vezes realizada com muita preguiça (BORELLI, 1981; LISPECTOR, [1976] 2020). Quem lhe ajudava nessa penosa fase de estruturação das notas, ao menos a partir da década de 1970, era Olga Borelli que, por vezes, também auxiliava Clarice anotando seus pensamentos e datilografando seus manuscritos — o que lhe tornava a principal testemunha do processo criativo da escritora (SOUSA, 2020).

Dessa maneira, Olga se faz presente na construção dos romances e contos desde a elaboração do romance *Água Viva*, cuja publicação se deu em 1973. Indícios de sua participação podem ser encontradas em bilhete não datado dos primeiros anos da década de 1970 escrito por Clarice, onde se pode ler:

Mas você podia me fazer um favor, se puder e quiser. É tirar uma cópia de “Objeto” (vê se dá para pegar a páginas 13, que é número de sorte. Vá dando espaço maior para cima, para baixo, e para o lado... assim talvez pegue o comecinho do treze...) Copie nesta máquina que está ótima, com fita nova. E se der tempo, copie “A galinha das crianças”. Mas até lá já estarei acordada e tomando um nescafé com você. Vê que jeito você pode dar na Olivetti, para você depois trabalhar nela enquanto copio na Olímpia o “Atrás do pensamento”¹⁶. (apud GOTLIB, 2013, p. 496)

Diante disso, considerando o que até então foi exposto acerca do método de escrita próprio de Clarice Lispector, chega-se ao objeto de interesse dessa pesquisa: o romance *Um Sopro de Vida*. Publicado postumamente em 1978, *Um Sopro de Vida* é um dos últimos trabalhos de Clarice Lispector. Trata-se de um livro cujo texto é altamente fragmentado —

¹⁵ Segundo Casorla (2021), o termo *mise en abyme* foi utilizada pela primeira vez no campo da heráldica, por André Gide, para fazer referência à reprodução de um brasão dentro do próprio brasão. Posteriormente, o termo passou a ser utilizado para designar a duplicação de uma imagem. No que diz respeito a sua utilização no âmbito dos estudos literários, têm-se que o termo *mise en abyme* passou a ser empregado para se referir às narrativas encaixadas, isto é, uma narrativa dentro de outra passando uma ideia de espelhamento.

¹⁶ Trata-se aqui de um título provisório dado ao projeto que mais tarde culminaria no romance *Água Viva*. Ademais, antes de chegar ao título definitivo, o romance também teve por título *Objeto Gritante* (GOTLIB, 2013). Um outro trabalho no qual se pode encontrar a escolha de mais de um título durante sua elaboração é o romance *A Hora da Estrela*, que além do título principal, possui mais outros doze em sua folha de rosto.

tendo esses fragmentos sido escritos entre os anos de 1974 e 1977 cujo título, supõe-se, inicialmente seria *Sete Semanas*, de acordo com material colhido em uma entrevista que a escritora concedeu ao semanário *O Pasquim* no ano de 1974 (SOUSA, 2020). Além Disso, destaca-se que a ordenação dos fragmentos para a confecção do romance ficou sob total responsabilidade de Olga Borelli.

É válido dizer que, em grande parte, a discussão que se travou até aqui, no que diz respeito ao método de escrita, deve-se ao objetivo de explicar que a junção de fragmentos para a constituição da narrativa não foi algo exclusivo de *Um Sopro de Vida*, embora a sua estruturação destoe dos romances antecessores. De fato, *Um Sopro de Vida* carrega a característica de, com exceção do prefácio, deixar explícito que a construção do romance é dada por fragmentos de escrita que não necessariamente seguem uma sequência específica. O que se quer dizer com isso é que desde *Perto do Coração Selvagem*¹⁷ até *A Hora da Estrela* é possível notar que a ordenação dos fragmentos foi feita de modo a deixar imperceptível que as narrativas foram compostas por “folhas soltas” — um bom exemplo disso pode ser encontrado em *Água Viva* que “apesar de dar a impressão de ser um texto corrido, feito num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. Ela passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo” (BORELLI, 1981, p. 87-88).

Nesse sentido, no que concerne à diferenciação relativa à estruturação de *Um Sopro de Vida*, fica uma questão: isso se deu por que Olga Borelli teve de reunir sozinha os manuscritos dos últimos quatro anos de vida de Clarice Lispector? Ainda que Olga tenha sido figura importante na junção dos fragmentos, o processo de escrita era algo que pertencia à Clarice. Desse modo, essa particularidade de *Um Sopro de Vida*, segundo Homem (2011), traz implicações, pois não há como afirmar se Clarice haveria estipulado a ordenação precisa dos manuscritos, tampouco haveria como dizer se Clarice escolheu ou não o material que faria parte do livro — quanto a isso, sabe-se que Olga omitiu alguns fragmentos, mas esse é um ponto que será melhor abordado mais adiante. Além do mais, Homem (2011) também deixa questionamentos acerca da possibilidade de Olga Borelli ter sido coautora do último romance de Clarice Lispector, posto que a atividade de organização também está intrínseca à autoria.

Por fim, é oportuno dizer que é no prefácio da obra que está contida uma espécie de explicação acerca da fragmentação do livro. A saber, essa parte introdutória do romance traz as reflexões de um personagem sem nome, cuja identificação é dada, posteriormente, apenas pela

¹⁷ A fragmentação presente em *Perto do Coração Selvagem* não se faz perceptível na estruturação textual, mas sim na fragmentação do tempo que oscila entre passado e presente da vida da protagonista do romance.

palavra “Autor”. Assim, o Autor explica que os fragmentos de livro querem dizer que ele está trabalhando em ruínas — e mais ainda, o que se escreve é escrito em trechos soltos que formam um livro fragmentado, tal qual a vida de seu autor (LISPECTOR, [1978] 2020). Esse ponto é até interessante para se pensar que, especificamente nesse romance, “escrita” e “vida” parecem figurar enquanto sinônimos, mas esse também é um ponto que será retomado mais adiante.

Por ora, cabe destacar que a fragmentação da narrativa já começa na fragmentação do narrador que se divide em três: Clarice Lispector, uma escritora que cria o personagem Autor, um também escritor que, por sua vez, cria a personagem Ângela Pralini, que também é uma escritora. Além disso, o Autor faz questão de ressaltar que cria Ângela à sua imagem, mas também afirma que Ângela o ultrapassa se diferenciando dele em vários aspectos — enfim, Ângela é sua tentativa de ser dois e que o faz questionar em que ponto deixa de ser a si mesmo para ser Ângela (LISPECTOR, [1978] 2020). Desse modo, nesse jogo de ser e não ser um ao outro, Gotlib (2013) afirma que os dois acabam sendo e não sendo sua real criadora, Clarice Lispector. Nesse ponto, novamente é possível visualizar o jogo de espelhos¹⁸ (ou o efeito da *Mise en Abyme*) que, dessa vez, não recai sobre a retomada de fragmentos utilizados em obras anteriores, mas sobre a reflexividade na relação da tríade de narradores/escritores. De modo complementar, Homem (2011) diz:

Notadamente, Um sopro de vida mostra-se uma espécie de mescla de citações claricianas e trechos do conjunto de sua obra, num processo de autorreferencialidade. Em um exemplo relevante, as próprias personagens debatem a questão, num crescendo de identificações entre os “autores” em jogo: a personagem Ângela Pralini, a personagem Autor e Clarice Lispector (HOMEM, 2011, p. 165).

Uma configuração parecida pode ser encontrada na construção dos personagens principais de *A Hora da Estrela*. Assim, vê-se que “um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem, que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor: Clarice Lispector. Estabelece-se o círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico” (GOTLIB, 2013, p. 590-591). Em ambos os romances, há a presença de um narrador principal que é um escritor do sexo masculino (Autor e Rodrigo S.M.) cuja escrita se debruça sobre duas personagens do sexo

¹⁸ Ressalta-se que esse *jogo de espelhos*, maneira pela qual Alonso (2017) descreve a recorrência do efeito *mise en abyme* na obra clariceana, diz respeito a uma leitura externa à interseção entre psicanálise e literatura. Portanto, adianta-se aqui que essa recorrência da *mise en abyme* na obra de Clarice Lispector é entendida, pela teoria literária, como uma metalinguagem — quando se usa a linguagem para falar da linguagem. Contudo, é pertinente destacar que, para o ensino lacaniano, o sujeito não poderia “sair” da linguagem para falar sobre ela, mas este é um ponto que será mais bem abordado ao final deste capítulo.

feminino (Ângela Pralini e Macabéa) que os incomodam e os põe a escrever — essa é uma das similaridades entre as duas obras.

1.3. Escrevendo um escritor de personagens femininos: aproximações entre *Um Sopro de Vida* e *A Hora da Estrela*

Publicado em 1978 pela Editora Nova Fronteira, as primeiras edições de *Um Sopro de Vida* continham uma breve apresentação escrita por Olga Borelli que, sabe-se, foi a responsável pela reunião dos manuscritos. Nesse curto texto, Olga afirma que simultaneamente à *Um Sopro de Vida*, Clarice escrevia seu último romance publicado em vida: *A Hora da Estrela* (1977). No que diz respeito a esse detalhe, Sousa (2020) afirma que, partindo da análise dos manuscritos dessas duas obras, é possível notar que algumas folhas contêm tanto frases pertencentes ao romance publicado em 1977, quanto trechos que se destinariam ao romance de 1978. Nessa conjuntura, em parte devido a essa aproximação, alguns críticos optam por considerar *Um Sopro de Vida* como um aglomerado de anotações que teriam apenas servido como pano de fundo para outros trabalhos da autora (HOMEM, 2011).

Contudo, há indícios que confirmam que o romance póstumo de Clarice de fato teria sido um projeto a parte de *A Hora da Estrela* e de seus dois últimos contos escritos simultaneamente aos dois últimos romances e publicados postumamente no volume de contos *A Bela e a Fera*¹⁹. Quem denota isso é Olga Borelli, na breve apresentação supracitada, quando diz que a tarefa de reunir os manuscritos de *Um Sopro de Vida* lhe foi confiada pela própria Clarice e por seu filho, Paulo Gurgel Valente. E bem antes disso, em 1974, em entrevista concedida ao semanário *O Pasquim*, Clarice teria afirmado estar tomando notas para um livro cujo título seria *Sete Semanas* — uma possível referência ao projeto que anos mais tarde culminaria no romance póstumo (SOUSA, 2020). Além disso, é dito ainda que “a confirmação de que *Sete Semanas* era de fato o nome inicial dado ao projeto de *Um Sopro de Vida* encontra-se em alguns de seus manuscritos, onde, a encabeçar as folhas, aparecem indicações como “2ª semana” e “7ª semana” (SOUSA, 2020, p. 182).

Decerto que a elaboração concomitante dos fragmentos dos dois últimos livros implicou em similitudes significativas entre ambos. Ou seja, é possível perceber nos dois romances

¹⁹ Tratam-se dos contos *Um Dia a Menos* e *A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais* que, segundo Olga, por serem textos contemporâneos entre si e entre os dois últimos romances, Clarice descansava de um tomando notas de outro (*apud* GOTLIB, 2013).

algumas semelhanças principalmente no tocante à relação dos narradores com o próprio ato de escrever.

Nesse sentido, em *A Hora da Estrela*, o narrador/escritor Rodrigo S.M. diz:

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 porta dos fundos. (LISPECTOR, [1977] 2020, p. 18)

Por outro lado, em *Um Sopro de Vida*, o personagem Autor inicia sua narrativa com a seguinte afirmação:

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. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos (LISPECTOR, [1978] 2020).

Além disso, um outro ponto de encontro entre os dois romances pode ser percebido na forma como ambos os escritores/narradores, Rodrigo S.M. e Autor, iniciam suas narrativas. Isto é, ambos os romances, antes de entrar na história propriamente dita, apresentam primeiramente a preparação dos narradores — também escritores — para dar início às tramas de suas personagens. De um lado, tem-se as reflexões iniciais de Rodrigo S.M. que, diante de material tão singelo no que diz respeito a sua personagem, Macabéa, precisa escolher bem as palavras com as quais construirá o livro, pois caso enfeite demais sua escrita, o pão da moça poderia se tornar ouro e “a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (LISPECTOR, [1977] 2020, p. 13). Do outro lado, o personagem Autor também se prepara e, antes de tudo, indaga-se sobre a escrita do romance: “Escrevo ou não escrevo?” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 13).

Mas, importante ressaltar, se Rodrigo S.M. busca por uma linguagem simples para dar corpo a sua narrativa, o Autor, por sua vez, suspeita que a demora em relação ao início da escrita de seu livro se deve ao pressentimento de que o linguajar que se busca é “mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo aspirais no ar” (LISPECTOR, 1978, p. 15). Desse modo, apesar das similaridades entre os narradores, as personagens sobre as quais se debruçam nas histórias estão em lados opostos: Macabéa sobrevive graças a um emprego como datilógrafa, ainda que não soubesse escrever direito e se recusasse a escrever “designar” com o “g” mudo, de modo que escrevia “desiguinar”, ao passo que Ângela é escritora (e também pintora) que

escreve crônicas para o jornal e possui romances e contos publicados. Ou seja, Macabéa seria como que uma denúncia do desamparo humano, enquanto Ângela figuraria como um ideal.

Por fim, a principal aproximação entre as duas obras — e fala-se em “principal” por ter sido a mais abordada nos trabalhos de autores como Benedito Nunes, Maria Lucia Homem e Nádía Battella Gotlib — é a da tríade de personagens protagonistas onde se pode encontrar Clarice Lispector, ortônima, juntando-se a Rodrigo S.M. e Macabéa em *A Hora da Estrela* e ao Autor e Ângela Pralini em *Um Sopro de Vida*. Não à toa, Benedito Nunes (1989), no último capítulo de *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, dedica-se a abordagem do jogo de identidade presente na obra da autora através da leitura de seus dois últimos romances. Dessa forma, juntando-se a Benedito Nunes, as considerações de Maria Lúcia Homem e Nádía Battella Gotlib²⁰ chegam a um consenso: tanto em *Um Sopro de Vida* quanto em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector está mais presente do que ausente.

No entanto, ressalta-se que a presença da autora Clarice Lispector em ambos os romances se dá mais pelas referências a si mesma ao longo das narrativas — que se mostram mais óbvias em *Um Sopro de Vida* —, do que pela inclusão de si mesma como uma terceira personagem explícita nos enredos. Ou seja, quando se fala em uma tríade de personagens protagonistas, isso quer dizer que por trás dos autores interpostos e das personagens femininas, há a autora das obras: Clarice Lispector, que aparece implícita e cujo reflexo pode ser percebido nos quatro personagens que, dito de outro modo, são heterônimos da própria autora. Assim, tal qual dito anteriormente, esse jogo de identidades aponta para a relação especular que a autora cria em torno de si e de seus personagens — o que faz com que as narrativas de ambos os romances possam ser consideradas narrativas *mise en abyme*.

A esse respeito, Dällenbach (1977) comenta que uma característica própria, ou que se espera, dos textos ficcionais é a exclusão do autor em relação a sua obra. Entretanto, uma vez fracassado tal intento de anonimato, o que interessará à discussão quanto as narrativas em abismo são as tramas nas quais uma figura autoral é mesclada a um personagem — é nesse contexto que se insere a relação vida-arte, tão presente na obra clariceana, na qual se observa a analogia existente entre as atividades realizadas pela autora e espelhadas em seus personagens (ALONSO, 2017). Em *A Hora da Estrela*, por exemplo, logo no início do romance se tem a dedicatória do autor que, como posto entre parênteses, na verdade é Clarice Lispector. Por fim,

²⁰ E não só esses autores reconhecem a obra como sendo o romance com mais referências autobiográficas de Clarice Lispector. No que diz respeito às biografias da autora, tanto Moser (2017) quanto Gotlib (2013) associam os dados biográficos do final da vida de Clarice Lispector aos fragmentos que compõem o seu romance póstumo. Borelli (1981) afirma que Clarice escreveu seus fragmentos até seu último dia de vida

tal qual destacado anteriormente, é principalmente em *Um Sopro de Vida* que Clarice se faz mais presente por meio das várias referências nítidas contidas tanto nos fragmentos de escrita do Autor, quanto nos de Ângela Pralini:

O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo e do mundo morto ameaçador (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 113).

No trecho acima, retirado de um dos fragmentos escritos pela personagem Ângela Pralini, é possível notar referências diretas à obra de Clarice Lispector — no entanto, postas como se fossem de autoria de Ângela. A saber, o livro *A Cidade Sitiada* é o terceiro romance escrito pela autora (Clarice, no caso) e publicado em 1949; o relógio Sveglia faz parte do enredo do conto *Relatório da Coisa* que figura no volume *Onde Estivestes de Noite*, de 1974; quanto ao *O Ovo e a Galinha*, considerado pela autora o seu conto mais difícil de entender, faz parte do volume *Felicidade Clandestina*, de 1971. Além disso, outros aspectos da vida de Ângela também remetem à autora de seu autor, qual seja: ambas escrevem crônicas para os jornais e criticam o próprio trabalho como cronistas, além de seus cachorros que têm Ulisses por nome.

Desse modo, é como se Clarice tivesse criado um personagem que, por sua vez, tivesse criado ela mesma²¹ — ou como disse Benedito Nunes: “a escritora se inventa ao inventar a personagem” (p. 169). Mas se Ângela foi criada como o reflexo do Autor, então a dinâmica da tríade de personagens seria bem exposta por: Ângela é o reflexo do Autor, que é o reflexo de Clarice que, por sua vez, é o reflexo de Ângela e, assim, um vai refletindo o outro no que Gotlib (2013) chamou de “círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico”. Dessa forma, cabe dizer que Clarice Lispector brinca com o autobiográfico quando, por meio de seu personagem Autor, diz: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 20) para logo em seguida questionar-se:

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore?
Não — Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. [...] Ângela é a minha vertigem.

²¹ Dado importante acerca da criação de Ângela Pralini é que a personagem já existia na obra clariceana antes mesmo de os fragmentos de *Um Sopro de Vida* começarem a ser escritos. A saber, a personagem também faz parte da narrativa do conto *A Partida do Trem*, publicado no volume de contos *Onde Estivestes de Noite*, de 1974.

Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento (Ibidem, p. 31).

Posto isso, se Ângela é o Autor, como pode o Autor não aparecer nesse livro? E se ambos são Clarice, não há como Clarice se conservar ausente na narrativa. Aliás, Clarice está tão presente nesses fragmentos de livro que Olga Borelli, não querendo gerar mais sofrimento à família enlutada da autora, optou por omitir um trecho²² dos manuscritos do livro no qual o Autor, criador de Ângela, pede a Deus, seu criador, para que este dê a sua personagem um câncer (mesma doença que Clarice enfrentou ao final da vida) do qual não poderia se curar (*apud* MOSER, 2017). De fato, em um dos fragmentos do livro, o personagem Autor se questiona se deve ou não matar sua criatura, tal qual fez Rodrigo S.M., ao se questionar se deveria deixar Macabéa morrer. Mas, diferente de Macabéa, Ângela não morre, ela apenas vai diminuindo na narrativa até o Autor a perder de vista.

Desse modo, tais dados expostos até aqui dão margem para a questão: seria *Um Sopro de Vida* um romance autobiográfico? Essa é uma questão que abrange muito mais do que o romance supracitado — o questionamento quanto ao autobiográfico percorre toda a obra de Clarice. Como visto anteriormente, a autora também aparece em *A Hora da Estrela*, assim como dados biográficos podem ser encontrados em contos como *Felicidade Clandestina* e *Restos de Carnaval*. Gotlib (2013), ainda que defenda que o conjunto da obra da autora não pode ser inteiramente classificado como autobiográfico, não deixa de concordar que em alguns escritos, Clarice mistura ficção e os fatos de sua vida. Moser (2017), por outro lado, em alguns momentos de seu trabalho não distingue a autora de seus personagens — o que gera até uma certa confusão no ato da leitura: O que ele está escrevendo? Dados biográficos de Clarice ou uma resenha de determinados escritos da autora?

Nesse ponto, é interessante resgatar o que até o momento foi discutido em relação ao estilo literário da autora. A saber, a repetição de fragmentos de texto e o jogo de identidade entre escritora e personagens fazem com que os escritos de Clarice Lispector sejam marcados por um jogo de espelhos (ALONSO, 2017) no qual o conjunto de sua obra reflete tanto a própria obra, quanto a própria autora que tantas vezes fez questão de afirmar que a escrita sobre os fatos não a atraía, mas sim a escrita sobre as sensações. Todavia, pontua-se que a tese de Alonso

²² O trecho dizia: “eu pedi a Deus que desse a Ângela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele”. Porque a Ângela não tem coragem de se suicidar. Ela precisa, porque ela diz “Deus não mata ninguém. É a pessoa que se morre” (BORELLI, 2001 *apud* MOSER, 2017, p. 437-438).

(2017) se afasta do modo como a psicanálise concebe o sujeito em sua relação com a linguagem. Portanto, ao definir a obra clariceana como um *jogo de espelhos*, a autora não estaria fazendo referência ao registro imaginário proposto no ensino de Jacques Lacan — outrossim, ressaltasse também que, a partir do viés psicanalítico, o efeito *mise en abyme* não seria entendido como um espelhamento da unidade, mas sim uma quebra, posto que a unidade do texto se perde nesse abismo narrativo. Desse modo, parece pertinente dizer que a interrogação que Clarice deixa em seus leitores, levando-os ao questionamento sobre quão autobiográfica é sua obra, parte da marca da *Mise en Abyme* — recurso recorrente em seus textos. E como efeito desse recurso, que rompe com a delimitação identitária, tem-se a exigência de que o leitor coloque algo de si em sua leitura, afinal, no que tange à escrita de Lispector, o que não se pode esperar encontrar é justamente a moldura que torna o texto atraente e de fácil compreensão (LISPECTOR, [1970] 2020).

Clarice, por sua vez, fazia questão de lembrar a seus leitores que o que escrevia não tinha o intuito de ser autobiográfico. Em uma crônica publicada em 1971, no *Jornal do Brasil*, ela diz: “Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia” (LISPECTOR, [1971] 2020, p. 450). Nessa mesma crônica, Clarice relata um desabafo que fizera a Rubem Braga, contando de seu incômodo em ser pessoal demais nas crônicas que escrevia para o jornal. O mesmo incômodo também figura em crônicas anteriores; em *Fernando Pessoa me Ajudando*, a autora fala mais abertamente do quão desagradável lhe é se sentir revelada por suas crônicas: “Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de alguma forma me dando a conhecer” (LISPECTOR, [1968] 2020, p. 173). No entanto, até na literatura de livros a autora confessa que deixa um pouco de si naquilo que escreve: “Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei”²³ (LISPECTOR, [1968] 2020, p. 93).

Conforme o que foi visto até aqui, de fato a autora se delata, por meio do espelhamento, em muito do que escreve — a sua relação e expectativas criação literária, por exemplo, ganha considerável espaço a partir da década de 1970, pois além das crônicas sobre o exercício da escrita, seus últimos três romances têm muito forte em suas narrativas a problematização da escrita e da criação literária, bem como o que o ato de escrever representa para si (ou para seus personagens). Assim, partindo desse ponto, observa-se que a aproximação entre Autor e

²³ *Outra Carta, Jornal do Brasil*, 24 de fevereiro de 1968. In: *A Descoberta do Mundo*, p. 93.

Rodrigo S.M. quanto à relação que ambos mantêm com a atividade literária também aparece na própria fala de Clarice em sua última entrevista, concedida a Julio Lerner em 1977:

JULIO LERNER: Rilke, em seu livro “Cartas a um Jovem Poeta”, respondendo a uma das missivas, pergunta a um jovem que pretendia se tornar escritor: se você não pudesse mais escrever, você morreria? A mesma pergunta eu transfiro a você.

CLARICE LISPECTOR: Eu acho que, quando não escrevo estou morta.

JULIO LERNER: Esse período?

CLARICE LISPECTOR: É muito duro, esse período entre um trabalho e outro, e ao mesmo tempo é necessário para haver uma espécie de esvaziamento para poder nascer alguma outra coisa, se nascer. É tudo tão incerto...

[...]

JULIO LERNER: Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?

CLARICE LISPECTOR: Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando do meu túmulo. (TV CULTURA, 00:08:26/00:09:13 – 00:28:10/00:28:27)

Nota-se, novamente, a ideia de um viver ligado ao ato de escrever. Além disso, o trecho de entrevista destacado acima, ainda que não o mostre de forma tão explícita, faz referência à conclusão da escrita de *A Hora da Estrela* — momento que, tal qual posto pela própria autora, remete a um período de esvaziamento, de morte. O curioso desses dados é que, de fato, meses após a publicação do romance, Clarice vem a falecer em decorrência de um câncer de ovário. E, em contrapartida, no ano seguinte, com a ajuda de Olga Borelli, Clarice renasce em *Um Sopro de Vida* onde, como se viu, está mais presente do que ausente e cujo enredo da obra fala de uma escrita enquanto sopro de vida dado por um autor não só para sua personagem, mas também para si mesmo.

1.4. Narrativa em abismo: alguns apontamentos sobre a construção do enredo de *Um Sopro de Vida*

Até aqui, o romance — *Um Sopro de Vida* — foi abordado a partir de sua estrutura fragmentada, bem como sua escrita que privilegia a captura do instante já. Também foi abordado a sua aproximação com *A Hora da Estrela*, haja vista que a escrita dos fragmentos dos dois romances se deu de forma simultânea. Por fim, a obra também foi abordada a partir da

junção de seus fragmentos que não ficou sob a responsabilidade da própria autora, Clarice Lispector, mas de sua amiga, Olga Borelli. No entanto, em todos esses momentos, poucos esclarecimentos foram dados quanto ao conteúdo da narrativa. Então, do que fala o romance? Autores como Miguel (2014) abordam o enredo da obra privilegiando a criação literária que está sempre no foco das reflexões dos personagens. Por outro lado, autores como Namorato (2018), abordam o enredo privilegiando a temática da morte que, também, está sempre no foco das reflexões dos personagens. De fato, o livro fala sobre as duas coisas, criação literária e morte e, mais ainda, fala sobre a morte em sua íntima relação com a vida.

O romance é dividido em três partes que são precedidas de um prefácio. Cada uma dessas partes se intitula respectivamente: 1) *O sonho acordado é que é a realidade*; 2) *Como tornar tudo um sonho acordado?*; e 3) *O livro de Ângela*. Cada título faz referência à personagem central do romance, isto é, Ângela Pralini. Portanto, Ângela é produto de um sonho que o Autor tivera e no qual brincava com o próprio reflexo que não era dado por um espelho, mas por uma outra pessoa. Além disso, é apropriado dizer que “sonho acordado” possa ter sido empregado como referência à escrita criativa? Uma possível confirmação dessa hipótese pode ser encontrada na segunda parte, *Como tornar tudo um sonho acordado?*, que é composta por apenas um capítulo no qual Autor e Ângela refletem sobre escrita e criação literária, bem como as especificidades de cada um quanto ao ato de escrever e o que ambas as atividades representam para eles sem, no entanto, mencionar a palavra “sonho” uma única vez.

Enfim, descrever o enredo de *Um Sopro de Vida*, à princípio, pode parecer tarefa simples. De fato, uma maneira bem simplista de descrever a obra seria dizendo: trata-se de um romance escrito por um personagem masculino sem nome próprio — sua única identificação se dá pela palavra “Autor” que fica no início de cada fragmento de sua autoria. Esse personagem, por sua vez, cria uma outra personagem, Ângela Pralini, que é pintora, cronista de jornal e, tal qual seu criador, também escritora de romances e contos. Desse modo, assim como o Autor, Ângela também escreve um livro de fragmentos que se intercalam com os fragmentos de seu criador. Enfim, essas informações mais gerais já foram mencionadas anteriormente, de modo que o que se sabe até aqui é que o romance é constituído como uma narrativa *Mise en Abyme* que, segundo Miguel (2014), tratar-se-ia de uma metalinguagem, isto é, uma linguagem que reflete sobre ela mesma, na qual se pode ver que Clarice Lispector escreve um livro onde seu personagem, o Autor, também está escrevendo um livro cuja personagem central é Ângela Pralini que, igualmente, escreve seu próprio livro. Ou seja, dentro da narrativa principal do Autor, há uma outra narrativa encaixada, a de Ângela Pralini.

Contudo, é pertinente pontuar que a equivalência posta por Miguel (2014) entre os termos *mise en abyme* e metalinguagem é contrária aos preceitos psicanalíticos e, conseqüentemente, põe alguns questionamentos que não serão tão aprofundados nessa pesquisa, mas que é válido destacar de modo complementar à construção da discussão empreendida aqui. Posto isso, o que interessa destacar quanto a metalinguagem? Segundo Iannini (2013), a crítica do que Lacan entende por metalinguagem não condiz ao conceito formulado pelos linguistas, mas sim a algo que busca neutralizar os efeitos de indeterminação próprios ao discurso. Dito de outra maneira, nos apontamentos lacanianos, a metalinguagem corresponderia a uma linguagem que não engana (IANNINI, 2013), na medida em que uma linguagem que versa sobre ela mesma implicaria numa verdade universal — atrelada a um ideal de completude — e, conseqüentemente, uma elisão do sujeito do inconsciente. Ora, dizer que há uma linguagem que não engana é desprezar os atos falhos, lapsos, chistes etc. que viabilizariam o acesso ao inconsciente. Nessa conjuntura, a metalinguagem estaria a serviço do ideal de racionalidade que exclui os processos inconscientes e, por conseguinte, suprime a falta constitutiva do sujeito.

E quanto ao *Mise en Abyme*? Quando se diz que uma das características do *mise en abyme* é o retorno da obra sobre ela mesma em uma modalidade de reflexão (DÄLLENBACH, 1977), isso seria dizer que as narrativas em abismos são metalinguagens? Estariam essas narrativas refletindo uma verdade primeira e absoluta? Conforme apontado por Iannini (2013), uma conversação centrada na metalinguagem é um jogo infinito de espelhos, ou seja, eis aí uma similaridade na descrição dos dois termos: tanto o *mise en abyme*, quanto a metalinguagem são associadas ao espelhamento/reflexão. Não obstante, Breda (2013) traz outra concepção de *mise en abyme* que permite fugir a uma associação com a metalinguagem e pensá-la a partir da divisão do sujeito. Segundo a autora, uma narrativa que se insere, em espelho, dentro dela mesma provoca uma interrogação acerca dos limites do texto, na medida em que desconstrói suas bordas e quebra sua unidade. Ora, o próprio personagem Autor não sabe discernir onde ele deixa de ser a si mesmo para começar a ser Ângela (LISPECTOR, [1978] 2020), assim como Olga Borelli parece não identificar as bordas que separam sua amiga, Clarice Lispector, do personagem Autor. Nessa perspectiva:

Por provocar no leitor a sensação de estar perdido em um texto sem arestas, fica a ele a tarefa de elaboração de um fio norteador, ou seja, a construção de um possível encadeamento da história. Não por acaso, nessas estruturas narrativas é possível produzir diversas interpretações, diferentes amarrações na ficção. Convoca o leitor a se incluir no estabelecimento de uma história em um terreno de múltiplas referências. (BREDA, 2013, p. 43)

Diante disso, é oportuno trazer o contraponto entre as considerações de Benedito Nunes (1989) e Gilvone Furtado Miguel (2014) que divergem quanto a intercalação dos fragmentos do Autor e de Ângela. O primeiro afirma que a narrativa do romance é composta por monólogos alternados, enquanto o segundo defende que os fragmentos constituem um diálogo entre os diários dos dois personagens. Posto isso, ainda que as leituras empreendidas pelos dois autores se contraponham, talvez seja possível dizer que ambos estão certos — e de modo algum se poderia dizer que um dos dois está errado. Mas como podem os fragmentos do livro constituírem monólogos e diálogos ao mesmo tempo? Questionamento semelhante pode ser encontrado nos fragmentos do Autor que diz: “Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 38). De certo que Ângela não tem consciência de seu criador, mesmo que o Autor desconfie que ela, de algum modo, saiba que é personagem de livro. Sendo assim, Ângela escreve seus fragmentos sem direcionar ao Autor: “Ei-la falando como se fosse comigo mas fala para o ar e nem sequer para si mesma e só eu aproveito do que ela fala porque ela é de mim para mim” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 40); enquanto que os fragmentos do Autor são *sobre* e não *para o conhecimento de* Ângela. Contudo, o Autor também afirma: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior — eu converso comigo mesmo” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 85), pois Ângela é o seu reflexo ou tentativa de ser dois. Por fim, é possível dizer que a narrativa é composta por monólogos que dialogam entre si.

Além disso, um outro aspecto acerca do *mise en abyme* — ao menos em relação ao diálogo com o estilo de Clarice Lispector — diz respeito ao que há de comum com o que se denominou de “narrativa circular” nas narrativas da autora. A saber, ambas as formas de narrar, circular ou em abismo, rompem com o modelo tradicional de romance que consistiria em uma linearidade composta por início, meio e fim. Volta-se à impossibilidade do “era uma vez”! Dito de outro modo, tanto as narrativas circulares, como as narrativas em abismo convergem para uma impossibilidade de situar as origens e os fins, afinal, a própria Clarice afirmou que sempre começa uma escrita como se fosse pelo meio (LISPECTOR, [1975] 2020). Nesse aspecto, o que dizer do enredo de *Um Sopro Vida?* Diante da impossibilidade de nomear a origem, o sujeito inventa alguma coisa que não existia antes dele (PORGE, 2009) e o que o personagem Autor faz nos primeiros capítulos de seu livro é tentar descrever a origem de Ângela:

Para criá-la eu tenho que arar a terra [...] Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesçença do sagrado Nada. Mas

há uma sabedoria da natureza que me faz, depois de criado, mover-me sem que eu saiba para que servem as pernas. Ângela, eu também fiz meu lar em ninho estranho e também obedecendo à insistência da vida. Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima voz de comando. (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 28-30)

Mais ainda, além de apontar para uma impossibilidade de situar a origem e o fim, uma narrativa circular remete a um constante reinício da escrita — algo que fica bem explícito em *A Hora da Estrela*, quando Rodrigo S.M. inicia sua narrativa dizendo: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, [1977] 2020, p. 9). Não por acaso, após o desfecho de Macabéa, o narrador finaliza sua história com um único monossílabo: sim. Se a vida nasce com um sim, arrisca-se dizer, então, que a última palavra do romance não foi posta ali para sinalizar um fim, mas um recomeço. Novamente, observa-se nos textos de Clarice a reafirmação da relação de sinonímia entre viver e escrever. Com isso, segue-se ao enredo propriamente dito.

O Autor é um escritor que tem medo de escrever, pois sabe que as palavras que deixa no papel podem conter outras palavras que carregam um significado oculto. Contudo, ainda que haja o medo de mexer no que não está à tona, o Autor escreve, pois é a partir dessa escrita criativa que ele consegue salvar a si mesmo, afinal: “haverá outro modo de salvar-se? Senão o de criar as próprias realidades?” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 18). Ou seja, escrita e vida são, para ele, sinônimos, pois caso não houvesse palavras, ele não existiria — assim como sua personagem, Ângela Pralini. Mas o que fazer quando o fim da matéria, isto é, a morte, se aproxima? A resposta é simples: o Autor lança mão da escrita para, dessa forma, continuar vivendo. Contudo, a tarefa é difícil, uma vez que não se pode negar a passagem do tempo que, por ele, é considerado “a deterioração da matéria”. De modo mais preciso, para o Autor, o que a palavra “tempo” designa é o movimento de evolução da matéria que caminha para o seu fim. A morte é um fato, e o Autor, que não gosta dos fatos em si (mas da repercussão dos fatos no sujeito), põe-se a escrever por não saber o que fazer de seu espírito, porque de seu corpo o tempo se encarregará.

E assim, Ângela Pralini é criada como parte de um projeto ambicioso de tentar, por meio da palavra escrita, dar início a uma experiência que apenas acontece e a nenhum sujeito é perguntando se quer ou não que aconteça. E que experiência seria essa? A vida, experiência não autorizada. Logo, Ângela é criada para que seu criador possa entender a falta de definição da vida. Mas não é somente isso, o Autor sabe que sua personagem perdurará mesmo após a sua morte, por isso brinca com os substantivos “Ângela” e “anjo”, pois anjo “não nasce e nem

morre” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 28) e Ângela é a variante feminina de um nome cujo significado é “anjo”. Ou seja, Ângela também não morre? Por vezes os fragmentos contradizem essa suposta imortalidade da personagem. Em alguns momentos o Autor se questiona se deve ou não matar sua criatura; quanto a Ângela, essa confessa seu medo de morrer e a falta de ensinamento sobre como lidar com a morte.

Mas Ângela é contraditória. Ela é carioca, mulher de 34 anos, bem nascida, embora filha de pais pobres. Ângela tem medo de morrer, mas também tem medo de viver — um medo que chega a ser maior do que o medo que tem da morte. Ela é muito parecida com o contrário de seu criador, embora seja um espelho que o reflete. Aliás, ambos, Autor e Ângela, são completamente diferentes, no entanto são a mesma pessoa. Por conseguinte, foi pela inquietação causada pela diferença que o Autor criou Ângela para dialogar consigo mesmo. Ângela é festa de nascimento, vida que apenas inicia, enquanto seu outro eu, o Autor, precisa chegar ao “instante de aceitar em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 16). Ângela escreve de dia, pois é sempre luz alegre; seu criador (e outro eu) escreve sempre à meia-noite, pois é escuro. Por fim, após tantas divergências, os dois personagens irão convergir em um ponto: para ambos, parar de escrever é o mesmo que parar de viver.

Eis então, em síntese, o enredo da obra. Não se trata da narrativa de fatos, não há muitos acontecimentos. O romance em si não se preocupa em falar dos fatos da vida de Ângela ou do Autor, pois para ambos, isso é tarefa chata. O que se privilegia são os instantâneos fotográficos de pensamentos que capturam o instante já que já vem fragmentado — tal qual a vida do Autor e de Ângela.

2. O SONHO ACORDADO É QUE É A REALIDADE: escrita e criação literária em Freud e Clarice Lispector

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição [...]

Hoje repito: é uma maldição,

mas uma maldição que salva.

Clarice Lispector em *A descoberta do mundo*

Dado o já notável reconhecimento do conjunto de sua obra, em 1930 foi concedido à Freud o Prêmio Goethe que, conforme regulação para sua concessão, tratar-se-ia de um prêmio destinado às personalidades cujo prestígio de suas realizações criadoras fosse digno de honrar a memória do escritor alemão. Posto isso, a justificativa dada pelo Dr. Alfons Paquet à premiação do psicanalista dizia, dentre outras coisas, que “com um rigoroso método científico e, ao mesmo tempo, com a ousada interpretação das metáforas cunhadas pelos poetas, sua pesquisa abriu uma passagem para as forças pulsionais da alma [...]” (FREUD, [1930] 2020, p. 307). De fato, a apreciação de Freud pela literatura refletiu no desenvolvimento de sua teoria desde os momentos antecedentes à fundação da disciplina psicanalítica — exemplos disso podem ser encontrados numa carta à Fliess de 31 de maio de 1897 onde o autor menciona que “o mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias histéricas” (FREUD, [1897] 2020, p. 43). Nesse mesmo ano, numa outra carta endereçada ao mesmo destinatário, Freud ([1897] 1986) recorre às narrativas de Édipo e Hamlet para fazer uma analogia às suas observações quanto ao enamoramento do menino por sua mãe e o ciúme e ódio relacionado ao pai.

No que diz respeito às analogias presentes na última carta citada, vê-se implícito o que, mais tarde no ensaio sobre a *Gradiva* de Wilhelm Jensen, Freud ([1906] 2015) definirá como uma grande contribuição e pioneirismo dos escritores criativos quanto ao entendimento da vida anímica. Para o autor, os poetas e romancistas são valiosos aliados da psicanálise posto a sua capacidade de mostrar com antecedência (e numa linguagem própria) o conhecimento que os psicanalistas, somente após minuciosas pesquisas, conseguem alcançar acerca dos processos psíquicos. Nesse sentido, para além da contribuição de narrativas literárias para o forjamento de conceitos psicanalíticos, a questão da criação literária também despertou o interesse de Freud, como bem se pode constatar através da leitura do ensaio de 1908, *O Poeta e o Fantasiar* onde o autor associa a atividade criativa dos poetas tanto ao brincar, quanto à fantasia e aos sonhos — algo que inevitavelmente opera uma aproximação entre vida e obra do escritor. Ora, no próprio texto Freud ([1908] 2020) pontua que a criação literária corresponderia às

lembranças de vivências antigas do poeta da qual partiria um desejo que, por meio da criação do texto ficcional, encontraria sua realização.

A esse respeito, sabe-se que para além da análise do romance de Wilhelm Jensen — onde o enfoque não necessariamente recai sobre o autor, mas que, no entanto, já se tem uma notícia dessa modalidade de leitura que vincula autor e obra —, Freud realiza outras análises cujo objeto advém do campo das artes e nas quais, percebe-se, busca-se alcançar os processos inconscientes do artista através da leitura de sua obra. Isso é o que ocorre, por exemplo, em ensaios como *Uma Lembrança de Infância de Leonardo da Vinci* (1910), onde o autor recorre a uma gama de detalhes tanto da vida quanto das obras do artista renascentista para justificar a sua tese de que o interesse que Leonardo nutria pela arte e pela ciência estaria vinculado, em partes, às suas pesquisas sexuais infantis. De maneira análoga, em *Dostoiévski e o Parricídio* (1928), a leitura freudiana de *Os irmãos Karamazov* salienta a proximidade entre o enredo da obra e a conflitiva edípica de seu autor. Por conseguinte, esse movimento de tomar o escritor pela obra foi um ponto que suscitou críticas no que diz respeito ao modo como a psicanálise e a literatura se relacionam, uma vez que tal articulação ocasionaria em uma redução da criação literária à neurose de seu autor e, com isso, conferiria ao texto um sentido cristalizado (CHAVES, 2020; SANTOS, 2014).

Contudo, em sua introdução à edição das *Obras Incompletas de Sigmund Freud* que reúne os escritos psicanalíticos sobre arte e literatura, Chaves (2020) chama a atenção para o posicionamento do próprio Freud quanto as patografias dos artistas, a saber: “A psicanálise — disse ele — merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo” (MINUTES..., 1976; WIENER, 2008 *apud* CHAVES, 2020, p. 11). Portanto, o autor supracitado defende que as leituras de Freud não estavam interessadas em evidenciar os traços neuróticos dos artistas; o que de fato se buscava era mostrar que o processo de criação literária/artística se assemelha ao modelo de constituição das neuroses — e para fazer isso, Freud lançou mão de uma leitura das obras artísticas ou literárias a partir do ponto de vista psicanalítico que atua *per via di levare*, ou seja, tal qual o escultor que retira da pedra o necessário para revelar a estátua nela contida (FREUD [1905] 2019), o método psicanalítico busca extrair o que está escondido para torná-lo conhecido.

Por sua vez, abordar a utilização do método psicanalítico em análises de obras literárias direciona a uma outra questão: tratar-se-ia de uma psicanálise aplicada? A prática psicanalítica surge atrelada à clínica, mas é sabido que não só de casos clínicos é composta o conjunto das

obras freudianas. É bem explícito o interesse de Freud em pensar as diversas problemáticas que incidem sobre o sujeito a partir das produções culturais e tais análises, conforme destacado por Díaz (2012), por não partirem de uma escuta do sujeito que fala em transferência — e sim de textos escritos ou materiais sobre os quais recai a interpretação — recebem o nome de “psicanálise aplicada”. Contrário a essa perspectiva, Lacan ([1985] 1988) afirma que a psicanálise só se aplica em contexto de tratamento, “fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico, aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado” (p. 758). Ora, esta argumentação lacaniana se acha alinhada ao pensamento de Freud quando este, no ensaio intitulado *O Moisés, de Michelangelo* (1914), diz:

Mas o que aconteceria, então, se ambos estivéssemos num falso caminho? Se tivéssemos acolhido especificidades pesadas e plenas de significado, às quais o artista fosse indiferente e que esculpiu desse jeito por puro acaso ou por certas possibilidades formais, tais quais elas aparecem, sem esconder nelas nenhum mistério? E se tivéssemos sucumbido ao destino de muitos intérpretes que acreditaram poder ver claramente o que o artista, consciente ou inconscientemente, resolveu criar? Sobre isso, nada posso concluir. Nada tenho a dizer, no que concerne a isso, se um artista como Michelangelo lutou tanto para expressar em suas obras tantos pensamentos, para confiar tal indeterminação e se exatamente isso é aceitável como características claras e específicas da estátua de Moisés (FREUD, [1914] 2020, p. 215).

Diante disso, observa-se que o autor demonstra que há uma impossibilidade de apreensão das intenções do artista — intenções que até mesmo o próprio artista desconhece. Em contrapartida, sobressai-se a autonomia da obra na medida em que ela transcende as intenções de seu autor. De acordo com Sousa (2020), essa falha que há entre as intenções do artista e aquilo que sua obra expressa para além de si acaba por revelar um campo rico de estudos para a psicanálise, pois o que se evidencia nesse meio é que “não há coincidência entre aquilo que o sujeito pensa e o que diz, entre o que diz e o que faz, entre o que intenciona e o que expressa” (p. 320). Em outras palavras, as criações artísticas e literárias direcionam à própria divisão do sujeito e limitá-las aos sentidos empregados por seus autores provocaria uma redução de suas possibilidades de leitura, bem como indicaria uma tentativa de abrangência total da verdade do sujeito — verdade que se sabe inapreensível por completo.

Nessas circunstâncias, Chaves (2020) propõe problematizar a controversa relação entre autor e obra para além da redução desta última a este ou aquele aspecto da vida de seu autor, ainda que esse autor espelhe sua obra em aspectos de sua vida tal qual o fez Clarice Lispector. Ora, viu-se no primeiro capítulo que os escritos de Clarice suscitavam a seguinte questão: é

uma obra autobiográfica? Em contos como *Felicidade Clandestina*, por exemplo, a autora resgata lembranças de sua infância após ter recebido a notícia de que uma antiga amiga, cujo pai era dono de livraria, havia falecido. Além disso, em *Um Sopro de Vida* ambos os personagens, Ângela Pralini e Autor, compartilham com Clarice alguns detalhes de sua própria vida — o cachorro chamado Ulisses; as crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*; a proximidade da morte dos autores (Clarice e Autor); a relação com a escrita. De fato, o romance derradeiro da autora soa como autobiográfico, mas logo em sua apresentação o narrador adverte: “eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 20).

Diante disso, tem-se que *Um Sopro de Vida* não é um livro que deva ser lido a fim de buscar os fatos de uma vida; ele não está para um leitor passivo: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 20). Ou seja, não é um livro para um leitor e sim, tomando emprestada a expressão forjada por Porge (2009), para um sujeito suposto leitor, uma vez que é com o inconsciente que se lê. Assim, tal qual Goethe que em muitos aspectos se aproximou das constatações psicanalíticas bem antes da fundação da disciplina (FREUD, [1930] 2020), Clarice também se aproxima da psicanálise ao afirmar que a escrita é algo capaz de revelar o desconhecido que há no sujeito.

2.1. Como tornar tudo um sonho acordado: o testemunho do inconsciente na criação literária

*No ato de escrever eu atinjo aqui e agora
o sonho mais secreto,
aquele que eu não me lembro ao acordar*

Clarice Lispector em *Um Sopro de Vida*

Em *A Hora da Estrela*, o narrador Rodrigo S.M. se refere à jovem Macabéa como alguém que vai vivendo à toa, sem qualquer indagação a seu respeito — caso o fizesse, não suportaria a pressão, pois a questão quem eu sou? “provoca necessidade. E como satisfazer essa necessidade? Quem se indaga é incompleto” (LISPECTOR, [1977] 2020, p. 13), ou seja, questionar-se sobre quem se é atesta que há algo em si que se desconhece. Nesse sentido, a aurora do século XX assiste ao despontar de uma nova disciplina que se debruça sobre um sujeito não mais visto como senhor de si — a teoria inaugurada por Sigmund Freud, embora

germinada no seio da ciência moderna, opõe-se a esta quando faz da consciência, outrora sede da razão, a sede do desconhecimento do desejo do sujeito. Em outros termos, a tese freudiana sobre o inconsciente enquanto sistema psíquico faz saber que há algo escondido no sujeito que só pode ser acessado através das palavras que se intrometem no discurso sem qualquer intenção consciente ou aquelas que são esquecidas, bem as que compõem os chistes e as narrativas dos sonhos. As palavras, segundo Clarice Lispector, escondem outras palavras: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 12).

Por estar diretamente ligada à palavra, a escrita — e aqui se trata especialmente da escrita clariceana — também se constitui a partir de uma livre associação que esbarra, nos próprios termos da autora, naquilo que está atrás do pensamento. Trata-se da escrita no *instante-já* que não designa outra coisa senão uma escrita do agora: “Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje — não ontem nem amanhã — mas hoje e neste próprio instante perecível” (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 21). E o resultado dessa escrita que se faz no *instante-já* é que cada próxima frase é sempre imprevisível e, conseqüentemente, tal qual diz o narrador de *Um Sopro de Vida*, torna perigoso o ato de escrever, pois usar as palavras distraidamente leva ao risco de mexer no que está oculto, “escrever é uma pedra lançada no poço fundo” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 14). Assim sendo, ao longo dos escritos clariceanos, vê-se diversas menções à escrita como a atividade através da qual se evidencia a divisão do sujeito.

AUTOR. — Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade. Mas a palavra foi aos poucos me desmistificando e me obrigando a não mentir. Eu posso ainda às vezes mentir para os outros. Mas para mim mesmo acabou-se a minha inocência e estou mais em face de uma obscura realidade que eu quase, quase, pego na mão. É uma verdade secreta, sigilosa, e eu às vezes me perco no que ela tem de fugidia. Só valho como descoberta (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 42).

Portanto, no que concerne ao psicanalista e ao escritor, o que distingue o modo como cada um trabalha com a psique inconsciente é que, enquanto o primeiro se debruça sobre o conteúdo inconsciente manifestado pela palavra falada do analisando, o segundo alcança esse conteúdo através da palavra escrita. A saber, por meio de sua escuta flutuante, o psicanalista oferece um espaço para que o analisando, movido pelo desejo de saber, fale livremente permitindo que algo da verdade do inconsciente apareça. Em outros termos, é por meio dessa articulação em palavras da demanda e do desejo em relação ao analista que o inconsciente se

manifesta em sua equivocidade: o sujeito fala e ouve a si mesmo quando fala o que não queria dizer ou o que não sabia (que sabia), surpreendendo-se consigo mesmo. O escritor, por sua vez, ao escrever dirige sua atenção (ou desejo de saber) ao seu próprio inconsciente sem necessariamente precisar conhecer algo da teoria psicanalítica. De maneira mais ilustrativa, na crônica *Sobre Escrever*, Clarice Lispector diz: “às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (LISPECTOR, [1969] 2020, p. 328).

É nesse contexto — o de aceder à verdade do inconsciente pela escrita — que Freud ([1907] 2015) anuncia que o escritor antecede o psicanalista no que diz respeito ao entendimento da alma, pois sua fonte de conhecimento é inacessível à ciência. Posto isso, a primeira análise psicanalítica propriamente dita de uma obra literária é impressa por Freud no ensaio sobre *Gradiva*, romance escrito por Wilhelm Jensen e publicado originalmente em 1903. A saber, a narrativa de Jensen tem como protagonista um arqueólogo chamado Norbert Hanold “que havia trocado o interesse na vida pela dedicação aos vestígios do passado clássico e agora, por uma via indireta bem peculiar, mas consistente, era transportado de volta para a vida” (FREUD, [1907] 2015, p. 11-12). Ao visitar uma grande coleção de antiguidades romanas, o jovem pesquisador acaba por descobrir um baixo-relevo que o deixa bastante impressionado a ponto de fazê-lo adquirir para si uma cópia da obra. A escultura em questão representa uma jovem mulher caminhando — e desse detalhe é que o jovem retira a inspiração para nomeá-la Gradiva, que significa *aquela que avança*. O interesse do protagonista pela mulher esculpida é o eixo sobre o qual a narrativa se desenrola.

Dessa forma, tamanho é o encantamento de Hanold pelo baixo-relevo que este, justificando-se sob pretextos científicos, passa a criar fantasias acerca de Gradiva numa tentativa de reconstituir, arqueologicamente, a história daquela mulher que, embora estivesse gravada em uma peça da antiguidade romana, passava-lhe um ar de contemporaneidade. É assim que seu interesse pelo passado da moça faz com que o personagem se entregue à tarefa de tentar situá-la geográfica e historicamente, ou seja, definir de qual espaço e contexto histórico Gradiva havia pertencido: “Aos poucos, todo o conhecimento que ele tem da Antiguidade é posto a serviço dessa e de outras fantasias relacionadas àquela que teria sido o modelo para o baixo-relevo” (FREUD, [1907] 2015, p. 11). Suas construções o levam à convicção de que ela viveu em Pompéia no século 79 d.C. Mas antes de dar prosseguimento à discussão, cabe destacar dois pontos sobre essa construção acerca da origem da moça: 1) na ocasião de sua viagem à Itália, Norbert Hanold passou alguns dias em Pompeia para estudar as

ruínas, o que fortaleceu a hipótese de que Gradiva tenha pertencido a uma pequena aldeia italiana; e 2) Hanold tivera um sonho no qual viu Gradiva caminhando pelas ruas de Pompéia no dia de sua devastação, em 79 d. C. Eis então no que consistiria o interesse de Freud pela narrativa de Jensen.

É interessante destacar que o ensaio sobre a Gradiva se situa cronologicamente entre os primeiros escritos freudianos, dentre os quais se destaca *A interpretação dos sonhos* de 1900. Assim, publicado originalmente sete anos após a publicação da obra inaugural da psicanálise, *O delírio e os sonhos na Gradiva* é um ensaio onde Freud tece apontamentos significativos quanto à atividade dos escritores e a sua aproximação ao trabalho dos analistas. Em outras palavras, tendo por base a técnica da interpretação dos sonhos, a leitura freudiana do romance de Jensen demonstra, do conteúdo manifesto ao latente que se dispõe ao longo da narrativa sobre Norbert Hanold, que a obsessão do arqueólogo pelo baixo-relevo é oriunda de moções pulsionais recalçadas que continuam a agir livremente no inconsciente, produzindo derivados daquilo que foi “esquecido” pelo sujeito. A saber, após o sonho que tivera com a moça caminhando pelas ruas de Pompéia no dia de sua devastação, o jovem pesquisador decide ir de férias à cidade italiana sem, no entanto, dar-se conta da relação entre o sonho e a escolha de seu destino: “desconhecendo ele próprio aquele impulso interior, ele viera para a Itália, seguira até Pompeia sem parar em Roma e Nápoles, com o fim de ali encontrar os rastros da Gradiva” (JENSEN, 1903 *apud* FREUD [1907] 2015, p. 17). Uma vez em Pompéia, Norbert acredita visualizar a figura de Gradiva após captar no andar de uma transeunte aquele mesmo posicionar de pés esculpido no baixo-relevo que tanto lhe chamara a atenção.

Daí em diante, o jovem sai em busca da moça, encontra-a e com ela se comunica, mas como poderia ela estar viva se a destruição de Pompéia ocorreu há tantos anos? Seria uma ilusão do rapaz ou ele estaria vendo um espírito do meio-dia? Neste ponto, Freud ([1907] 2015) questiona as intenções do autor da obra: sua narrativa busca conduzir o leitor a um mundo fantástico ou deixá-lo em seu próprio mundo regido pelas leis da ciência? O fato de a moça, ao ser abordada por Norbert em grego e latim, responder em alemão é, para Freud, um indicativo de que ela estaria viva, tornando mais plausível a hipótese de uma ilusão. Por conseguinte, a narrativa de Jensen caminha para um desfecho onde o jovem arqueólogo acaba percebendo que a moça que supostamente seria a Gradiva do baixo-relevo é, na verdade, Zoe Bertgang — uma amiga de infância de quem havia sido muito próximo antes de começar a se dedicar exclusivamente à ciência. Ora, nessas circunstâncias, tem-se que toda a construção de Norbert em torno da escultura dizia respeito a jovem Zoé; desde o seu andar peculiar até à raiz da inspiração para o nome Gradiva que significa o mesmo que Bertgang, *a que brilha ao andar*.

Não nos vem subitamente a percepção de que as fantasias do jovem arqueólogo acerca da Gradiva poderiam ser um eco dessas recordações infantis esquecidas? De modo que não seriam produtos arbitrários de sua fantasia, mas sim determinadas, sem que ele o soubesse, pelo material de impressões infantis que esqueceu e que nele continuam atuantes, porém. Devemos ser capazes de precisar essa origem das fantasias, ainda que apenas por conjecturas. Se, por exemplo, a Gradiva tem que ser de origem grega, a filha de um homem respeitado, talvez um sacerdote de Ceres, isso não deixaria de se harmonizar com o conhecimento de seu nome grego, Zoé, e com o fato de pertencer à família de um catedrático de zoologia (FREUD, [1907] 2015, p. 26).

Dessa forma, tendo o arqueólogo abdicado do interesse pela vida em prol da dedicação aos estudos científicos, o que se descobriu estar recalcado em Norbert Hanold — e que encontrou meios de retornar através de seu fascínio pelo andar “peculiar” da moça gravada no baixo-relevo — é o sentimento erótico relacionado à amiga de infância (FREUD [1907] 2015). Nota-se, portanto, que todo o trabalho de re-construção desempenhado por Norbert em torno do baixo-relevo remete a uma articulação entre significantes na qual o significante Gradiva aparece como derivado de Bertgang, significante oculto, haja vista que ambos remetem ao andar — detalhe desencadeador de toda a pesquisa que se inicia como uma busca de vestígios do passado clássico e termina com a descoberta de vestígios do passado psíquico do protagonista. Diante disso, ressalta-se que é por intermédio de Zoé que o arqueólogo, não somente se redireciona à realidade, mas também se torna consciente — o que faz com que Freud ([1907] 2015) afirme que a participação da moça na cura de seu amigo se assemelha ao papel desempenhado pelo analista.

Ademais, segundo Birman (2021), o que está em questão nessa leitura freudiana do romance de Jensen é a verdade do inconsciente que se inscreve de maneira muito mais pontual nas narrativas literárias do que no discurso da ciência — não à toa é que Freud foi buscar na tragédia grega os subsídios para pensar o complexo nuclear do psiquismo humano. Nesse sentido, defende-se que tanto o escritor quanto o psicanalista se debruçam sobre uma mesma fonte, o inconsciente. Por isso mesmo é que o autor supracitado afirma que o discurso literário, tal qual na psicanálise, aproxima-se do desejo inconsciente que regula a subjetividade do sujeito dividido. A ciência, em contrapartida, devido ao seu grande desempenho em apreender a realidade material a fim de formular verdades universais, não conseguiria aceder à verdade do sujeito desejante que interessa à psicanálise. Nessa perspectiva, no que tange ao interesse freudiano sobre a *Gradiva*, tem-se que ele se dá:

Justamente porque a personagem do romance é um cientista, um arqueólogo que busca encontrar, na realidade material das ruínas de Pompeia, aquilo que existe de fato na

sua realidade psíquica. Com isso, nas pesquisas da verdade pelo caminho da ciência o sujeito não enxerga o que está diante dos olhos de Norbert Hanold, isto é, *o objeto obscuro* de seu desejo. Não podemos vislumbrar o que se situa além de seu nariz, o arqueólogo não consegue reconhecer o que o impulsiona no seu *desejo de saber*. Esta é a nervura do argumento que delinea toda a leitura de Freud nesta obra (BIRMAN, 2021, p. 348).

Assim sendo, Freud ([1907] 2015) se refere às criações literárias como “sonhos que jamais foram sonhados realmente, que foram imaginados por escritores e atribuídos a personagens inventadas, no contexto de uma narrativa” (p. 9). Ora, tal qual ocorre na associação livre do analisante, o escritor coloca, por meio de um processo de sonho acordado, a realidade material em suspensão para permitir que o universo noturno dos processos psíquicos inconsciente aceda à cena diurna da consciência (BIRMAN, 2021). Por conseguinte, levando-se em consideração que nesse primeiro momento da teoria freudiana, os sonhos são entendidos como realizações de desejos inconscientes, então as criações literárias, por sua aproximação com os sonhos, também consistiriam em uma satisfação de desejo para seus criadores. Nessa perspectiva, ainda que os escritores ofertem aos psicanalistas uma rica fonte de conhecimentos acerca da subjetividade, no que concerne ao valor psíquico dos sonhos, não se poderia dizer que eles se ocupam em tomar partido favorável ou não quanto a sua importância para o entendimento da psique inconsciente. Pelo contrário, eles apenas se contentam “em mostrar como a psique adormecida reage às excitações que nela permaneceram ativas como prolongamentos da vida de vigília” (FREUD, [1907] 2015, p. 10).

Nesse sentido, o romance de Jensen faz jus à associação freudiana entre os sonhos e a criação literária na medida em que, ao seu modo, traz alguns elementos acerca do funcionamento do psiquismo, tais quais os sonhos noturnos e o trabalho da fantasia, bem como o processo do recalque e o modo pelo qual os representantes recalcados encontram meios de aceder à consciência. Alinhada ao pensamento freudiano, em *Um Sopro de Vida* Clarice Lispector também traz essa associação entre a escrita criativa e os sonhos, fazendo-a ser notada desde os títulos das duas primeiras partes do romance, a saber: *O sonho acordado é que é a realidade* e *Como tonar tudo um sonho acordado?* De modo mais preciso, em ambas as partes supracitadas, o que se encontra é uma discussão acerca da escrita — algo que vai do porquê se escreve ao como se escreve e sobre o que se escreve. O sonho, conforme sinaliza o narrador, está na origem mesma do impulso para a criação de uma personagem: “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com meu reflexo” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 27). Todavia, o reflexo ao qual se refere não é o mesmo que se obtém ao olhar a própria imagem

refletida no espelho, mas sim um reflexo de si que, no entanto, vem de outra pessoa, por isso questiona: “Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?” (p. 27). E as referências seguem no desenrolar da narrativa:

AUTOR. – O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer sem se entender. [...] Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 125).

Em *Um Sopro de Vida*, escrever e sonhar estão tão entrelaçados que chegam a se confundir: escreve-se, porque se sonha ou sonha-se, porque se escreve? Sobre os sonhos, um aspecto relevante a ser destacado é que eles nada mais são do que fantasias — o prisma através do qual o sujeito encara a realidade, tornando-a realidade simbólica. De acordo com Freud ([1908] 2020), o fantasiar tem como característica a insatisfação inerente ao desejo, pois “quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito” (p. 57) o faz. Há diversas passagens nos escritos clariceanos onde é possível observar certa similaridade às postulações freudianas sobre esta insatisfação essencial ao sujeito desejante — em *Perto do Coração Selvagem*, por exemplo, a personagem Joana questiona sua professora, deixando-a sem respostas: “O que é que se consegue quando se fica feliz? [...] Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?” (LISPECTOR, [1943] 2020, p. 27). A professora pede para que a menina refaça a pergunta mais de uma vez, mas ainda assim só consegue encontrar o silêncio no lugar da resposta que não tem. Logo, como último recurso para lidar com o embaraço causado pela questão, libera a turma para o intervalo. O silêncio da professora parece denotar um vazio de sentido referente ao além do “felizes para sempre”, denunciando que a felicidade é um estágio onde a fantasia cessa, pois não haveria mais o impulso do desejo na busca por satisfação. Sendo assim, as fantasias atuam como correções da realidade insatisfatória — daí se justifica a afirmação de que os sonhos são uma via pela qual os desejos insatisfeitos encontram algum tipo de satisfação provisória.

A busca de satisfação é busca de homeostase, e o princípio do prazer, por intermédio da ação contínua da fantasia, regula o desprazer pela redução das tensões internas do aparelho psíquico. Dito de outro modo, a insatisfação inerente à própria pulsão tem como corolário imediato a contínua atividade do fantasiar. O fato de que a atividade do fantasiar seja universal e ininterrupta revela que o sujeito, mesmo acordado, está “sonhando”, e que se está dormindo, a fantasia reside no núcleo de seus sonhos; acordado ele tem uma atividade de pensar intensamente fantasística que é igualmente regida pelo princípio de prazer (COUTINHO-JORGE, 2017, p. 250).

Desse modo, voltando ao contexto da criação literária, no ensaio *O Poeta e o Fantasiar*, Freud ([1908] 2020) coloca a fantasia no cerne da atividade dos escritores — o escritor que escreve livremente, isto é, que cria suas próprias narrativas, imprime no papel as fantasias que, não fosse o lugar elevado que a literatura ocupa na cultura, não seriam compartilhadas com o público: “o poeta suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético” (p. 64). Ora, embora o sonho acordado seja a realidade, Freud diz que o adulto, influenciado pelas convenções sociais, opta por manter certa discrição em relação às próprias fantasias — que são o que há de mais íntimo em si — por entendê-las como uma atividade infantil e reveladora de seus desejos proibidos. Nesse sentido, o autor coloca a fantasia dos adultos como um correlato do brincar das crianças, diferenciando-as no ponto que diz respeito à relação que ambas mantêm com a realidade. A atividade lúdica, distintamente da fantasia adulta, distancia-se da realidade na medida em que a criança, ao brincar, cria o seu próprio mundo sem constrangimentos diante dos demais, ela “transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (p. 54). Por essa razão é que Freud afirma que toda criança se comporta como um poeta, pois é nas brincadeiras infantis que os primeiros sinais da atividade poética se manifestam.

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*] e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*] (FREUD, [1908] 2020, p. 54).

Nesse contexto, a biografia de Clarice Lispector oferece um exemplo que endossa esta afirmação. A saber, tem-se o conhecimento de que Mania Lispector, mãe de Clarice, sofreu um estupro coletivo ao tentar defender as suas filhas mais velhas em um dos pogroms que sofreram quando ainda viviam na Ucrânia — nesse período, Clarice ainda não havia nascido. Na crônica *Pertencer*, a autora aborda as circunstâncias de sua vinda ao mundo, associando-a ao adoecimento de sua mãe: “Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe” (LISPECTOR, [1968] 2020, p. 139). Por ser muito nova, Clarice era poupada de tarefas mais exigentes nos cuidados dispensados à mãe — no entanto, a menina cuidava à sua maneira. Arrisca-se dizer que a brincadeira era o único recurso disponível à Clarice; ela brincava de criar peças de teatro

e encenava-as para entreter a mãe. Anos mais tarde, já reconhecida como escritora, Clarice relembra suas brincadeiras infantis em entrevista concedida à Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna: “Antes de aprender a ler e a escrever, eu já fabulava. Inclusive, eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. Era o ideal, uma história que não acabasse nunca” (LISPECTOR, [1976] 2020, p. 142).

Nesse mesmo trecho da entrevista, Clarice segue dizendo: “Depois, quando aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: isso eu também quero” (p. 142). Posto isso, voltando ao ensaio *O Poeta e o Fantasiar*, tem-se que pela experiência psicanalítica foi possível demonstrar que não há nada mais difícil para a vida anímica do que desistir de um prazer um dia conhecido, de modo que o que de fato ocorre é uma substituição de uma atividade por outra (FREUD, [1908] 2020) — em Clarice, o prazer do brincar é substituído pelo que se obtém através da leitura e, posteriormente, pela escrita (que não acaba; esse era o ideal). Portanto, tal qual exemplificado, o sujeito não renuncia ao brincar, ele apenas o substitui por uma fantasia de difícil observação que se diferencia da atividade lúdica por ser mais discreta no adulto. No que tange aos escritores, Freud ([1908] 2020) afirma que suas criações são “uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis” (p. 63). Por meio da escrita criativa, o escritor continua a brincar — dessa vez com palavras que vão se encadeando umas às outras, formando um sonho acordado.

2.2. Atrás do que fica atrás do pensamento: escrita e criação literária a partir da compulsão à repetição no além do princípio do prazer

O tema da criação literária em Freud ganha novos contornos na virada do ano de 1919 para 1920, tendo como plano de fundo o período entre-Guerras que contribui decisivamente para a reelaboração da teoria das pulsões. No entanto, é preciso dizer que o gérmen dessa modificação teórica se apresenta em 1914, no ensaio metapsicológico sobre o narcisismo onde, ao falar da libido, Freud ([1914] 2010) a divide em libido retida no Eu e libido direcionada ao objeto — sendo o Eu o real reservatório da energia sexual. Conseqüentemente, tal divisão acabaria por contradizer o próprio dualismo pulsional vigente até então, afinal, se o Eu é posto como sede da libido, então os dois grupos de pulsões (pulsões do eu e pulsões sexuais) estariam reunidos em um único grupo, fazendo do dualismo um monismo pulsional. Mas a teoria das pulsões, desde o início, foi uma teoria dualista e isso é afirmado pelo próprio Freud em *Além*

do Princípio do Prazer, originalmente publicado em 1920. Neste ensaio, apresenta-se um novo dualismo que põe, de um lado, as pulsões de vida e, do outro, a pulsão de morte — contudo, cabe destacar que tais apontamentos estão sendo postos como um prelúdio à discussão que dá corpo ao terceiro capítulo, bem como uma contextualização às novas nuances que o tema da criação literária toma na pena freudiana.

Posto isso, retoma-se o segundo dualismo pulsional e questiona-se: o que do já referido contexto entre-Guerras levou Freud a (re)dividir as pulsões em pulsão de vida e pulsão de morte? Em primeiro lugar, poder-se-ia dizer que a própria guerra direcionou a isso, pois sua simples irrupção faz desabar toda uma ilusão que se dispunha a diferenciar o homem racional do irracional, o civilizado do não-civilizado — em outros termos, a guerra denuncia quão tênue é a barreira do recalque que sustém a cultura. Segundo Freud ([1915] 2020), o Estado proíbe ao cidadão o uso da injustiça, não por querer erradicá-la do seio da sociedade, mas porque quer monopolizá-la, que a lei — a mesma que tenciona manter a ordem na cultura — se torna instrumento dos impulsos destrutivos dos seres humanos, tais quais aqueles que Clarice explana na crônica *Mineirinho* onde versa sobre a morte de José Miranda Rosa (ou simplesmente Mineirinho), um assaltante que foi assassinado com treze tiros pela polícia carioca no início da década de 1960: “Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estuprificada: o que sustenta as paredes da minha casa é a certeza de que sempre me justificarei” (LISPECTOR, [1962] 2020, p. 135) e “na hora em que um justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular; um longamente guardado” (p. 136). Nesta crônica, Clarice comenta a conveniência da violência justificada do Estado, que faz do cidadão (de bem) um *sonso essencial*. De volta ao contexto da guerra, tem-se a seguinte colocação:

O Estado em guerra permite-se qualquer injustiça, qualquer ato de violência que desonraria o indivíduo. Ele se serve não apenas da artimanha permitida, mas também da mentira consciente e da fraude deliberada contra o inimigo, [...] Ele desfaz as garantias e tratados através dos quais havia se ligado a outros Estados, reconhece inescrupulosamente, sua cobiça e seu anseio por poder, os quais o indivíduo deve então acatar por patriotismo (FREUD, [1915] 2020, p. 105).

Portanto, permeada por esse contexto bélico, a pulsão de morte se apresenta a Freud em toda a sua faceta destrutiva direcionada ao mundo externo. Na pena freudiana, a pulsão de morte figura como uma tendência de retorno ao inanimado que se encontra em constante oposição à pulsão de vida que, por sua vez, dedica-se à conservação das unidades de vida — por

consequente, para que a pulsão de morte não atue livremente, levando o sujeito de volta ao inorgânico, a pulsão de vida entra em cena para desviar os impulsos autodestrutivos ao mundo externo. Nessa conjuntura, o segundo dualismo pulsional direciona à tese de um além do princípio do prazer, isto é, para além do prazer proporcionado pela diminuição da excitação a um ponto de constância, o além do princípio do prazer traz a ideia de uma insistência em retornar à situação traumática — o que leva ao segundo ponto no que diz respeito à formulação do conceito de pulsão de morte. O final da I Guerra Mundial faz emergir um considerado número de casos de um adoecimento que ficou conhecido como neurose traumática e é novamente pela via dos sonhos que Freud põe em marcha a sua investigação: “Ocorre que a vida onírica da neurose traumática apresenta a característica de repetidamente reconduzir o doente de volta à situação de seu acidente, da qual ele desperta com um novo susto” (FREUD, [1920] 2021, p. 73). Vê-se por aí uma mudança em relação ao modo de se conceber os sonhos, pois não se poderia mais dizer que a vida anímica se restringe ao domínio do princípio do prazer — os sonhos não mais se limitariam à realização de desejos no sentido empregado por Freud em *A Interpretação dos Sonhos*.

Nessa conjuntura, quando Freud ([1920] 2021) fala da compulsão à repetição em *Além do Princípio do Prazer*, ele o faz associando-a primeiramente aos eventos outrora prazerosos, mas inconciliáveis com as exigências culturais que, quando repetidos pelo sujeito, causam desprazer — mas cabe pontuar que essa ideia de uma compulsão à repetição vinculada a vivências prazerosas é anterior ao ensaio supracitado. Sua primeira aparição na obra freudiana se dá em 1914, no ensaio *Lembrar, Repetir e Perlaborar* onde é associada à resistência, ou seja, tendo por foco o tratamento analítico, Freud se refere à repetição como um ponto no qual o analisando chega quando a resistência o impede de lembrar aquilo que foi recalçado: “quanto maior for a resistência, de forma mais frequente o lembrar será substituído pelo atuar (repetir)” (FREUD, [1914] 2019, p. 156). Dessa forma, o analisando repete sem saber que está repetindo e o que ele repete tem a ver com sua primeira experiência de satisfação, revelando que essa compulsão à repetição está a serviço do princípio do prazer. Entretanto, constata-se também que há uma repetição que incide sobre experiências que em sua própria origem foram insuportáveis. Esse tipo de repetição faz saber que há na vida anímica algo mais primordial que o princípio do prazer e que não necessariamente se opõe a ele, apenas age à sua revelia: “Se os sonhos dos neuróticos acidentários reconduzem os doentes tão regularmente de volta à situação, eles não estão a serviço da realização de desejo [...], podemos supor que, por essa via, que esses sonhos estejam disponíveis para executar outra tarefa” (FREUD, [1920] 2021, p. 119).

Além dos sonhos traumáticos, observou-se que também a criança, através da brincadeira, poderia repetir uma situação que lhe foi desagradável — tal qual aquela expressa no jogo de carretel ou, mais precisamente, o *fort-da*. A saber, para endossar suas considerações sobre a manifestação da compulsão à repetição na atividade lúdica, Freud toma como exemplo a brincadeira de um menino de 1 ano e meio de idade que consistia em atirar por sobre a beirada do berço um carretel de madeira para então puxá-lo de volta pelo fio que se achava enrolado ao brinquedo. Dessa maneira, ao fazer o objeto desaparecer do seu campo de visão, o garotinho pronunciava um *o-o-o-o* que queria dizer *fort* (sumiu); e quando o puxava de volta, dizia alegremente *da* (eis aqui). Por meio das observações freudianas, entende-se que, a partir dessa brincadeira repetida insistentemente, a criança encenava o momento de sua renúncia pulsional à mãe, mas dessa vez assumindo uma postura ativa, ou seja, fazendo desaparecer e reaparecer o brinquedo, o menino estaria assumindo o controle sobre a ausência e presença dessa mãe, que não pode ser tomada como objeto de amor. No caso dos sonhos traumáticos, tal qual mencionado anteriormente, tratar-se-iam não da realização de desejos, mas de uma outra tarefa, que consistiria em “recuperar o domínio sobre o estímulo por meio do desenvolvimento da angústia, cuja omissão tornou-se a causa da neurose traumática” (FREUD, [1920] 2021, p. 119-121), de modo que, posterior a essa recuperação, o princípio do prazer pudesse entrar em ação, estabelecendo o seu domínio. Posto dessa forma, a ideia que fica é que tanto os sonhos traumáticos quanto as brincadeiras repetitivas estariam vinculados à tarefa de domínio de um estímulo desagradável, a fim de neutralizá-lo — no entanto, neste momento não se pretende avançar muito mais nesse assunto.

Em suma, nessa compulsão à repetição que está para além do princípio do prazer, o que antes era entendido como repulsivo, contrário ao objetivo da pulsão, isto é, à obtenção de prazer pela satisfação de uma moção pulsional, agora passa a ser encarado como polo de atração: o sujeito repete insistentemente a situação dolorosa e assim dá notícias da ação da pulsão de morte. Além disso, tal qual pontuado anteriormente, quanto maior a resistência provocada pela barreira do recalque, mais frequentemente o lembrar será substituído pela repetição que, por sua vez, não deixa de estar também relacionada ao conteúdo recalcado — distinguindo-se no ponto em que, enquanto no lembrar o sujeito toma consciência do que foi “esquecido”, na repetição o conteúdo recalcado retorna sem a percepção do sujeito. Assim sendo, as considerações freudianas sobre a compulsão à repetição levam ao entendimento de que esta se acha diretamente ligada ao retorno do recalcado e, com a virada teórica sobre o dualismo pulsional, esse retorno do conteúdo esquecido ganha novos contornos — sendo da ordem do horror, eles só poderiam causar um certo tipo de angústia identificada como *infamiliar*

(*Unheimliche*). Nessa perspectiva, tem-se que a compulsão à repetição, no sentido em que é posta no *Além do Princípio do Prazer*, começa a ser pensada em *O Infamiliar*, ensaio publicado no ano anterior ao de 1920. Neste ensaio, encontra-se a seguinte formulação:

Como o infamiliar referente ao retorno do mesmo pode derivar da vida anímica infantil trata-se de algo que aqui posso apenas mencionar, remetendo a uma exposição minuciosa, a ser preparada em outro contexto. No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos. Estamos preparados para todas as discussões mencionadas a esse respeito, uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode ser sentido como *infamiliar* (FREUD, [1919] 2019, p. 79).

Posto isso, algumas especificidades sobre este texto devem ser destacadas antes de retornar propriamente ao tema da criação literária, eixo central deste capítulo. Sendo assim, a primeira dessas especificidades diz respeito ao período de elaboração deste ensaio, cujas primeiras anotações remontam ao ano de 1914 (CHAVES, 2019), mesmo ano da publicação de *Lembrar, Repetir e Perlaborar e Introdução ao Narcisismo* — o que leva a questionar se já nesse momento Freud estaria começando a formular suas proposições teóricas sobre um além do princípio do prazer. Mas sem buscar maiores aprofundamentos nessa primeira especificidade, parte-se para a segunda. Conforme disposto por Chaves (2019), o ensaio sobre o infamiliar é considerado o único, dentro do contexto de interseção entre psicanálise e literatura, que não recai na tentativa de estabelecer uma estrita correlação entre autor e obra: “com isso, menos o reflexo da neurose do autor, as expressões artísticas passariam a ganhar uma certa autonomia e poderiam, enfim, ser compreendidas a partir de parâmetros propriamente estéticos” (p. 153) — algo verdadeiro apenas em parte, pois nove anos após a publicação de *O Infamiliar*, a correlação entre autor e obra é retomado em *Dostoievski e o Parricídio* (1928). Por conseguinte, a concepção de estética adotada por Freud neste ensaio de 1919 se distancia de uma “doutrina do belo”, na medida em que os fenômenos abordados através de seu comentário sobre o conto *O Homem da Areia*, de A.T.A. Hoffmann, nada tem a ver com o belo enquanto provocador de bons sentimentos.

Ademais, tal concepção estética se afasta daquela defendida por Freud em *O Poeta e o Fantasiar*, onde se acha atrelada ao ganho de prazer suscitado pela realização de desejos. Nesse contexto, do mesmo modo que os sonhos e as brincadeiras infantis, as criações literárias passam a ser vistas não mais como atividades restritas à satisfação buscada pelo princípio do prazer,

mas também como expressões de algo aterrador. Diante disso, em seu comentário sobre a manifestação do infamiliar nos textos de ficção, Freud ([1919] 2019) destaca duas possibilidades que apenas se distinguem no modo como ambas se relacionam com a realidade material — isto pois, aquilo que é sentido pelo sujeito como sendo da ordem do infamiliar está relacionado a situações que fogem à racionalidade, mas sobretudo, situações nas quais se identifique uma ameaça à integridade do Eu, instância psíquica responsável pela prova de realidade. Dessa maneira, a primeira dessas possibilidades supracitadas concerne às narrativas cujo conteúdo foi dispensado justamente dessa prova de realidade, de modo que muito daquilo que é sentido como infamiliar na vida, deixa-o de ser quando transposto para a criação literária — é o caso dos contos maravilhosos nos quais se ergue uma realidade outra, a realidade poética, que permite um mundo fantástico onde objetos inanimados e seres mitológicos ganham vida, bem como a morte, acontecimento irrevogável, torna-se reversível.

Por outro lado, há também aquelas narrativas nas quais os escritores situam seus enredos no seio da realidade comum, fazendo com que o infamiliar se manifeste enquanto desencadeador do horror e da angústia: “Nesse caso, ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do *infamiliar*, e tudo aquilo que, na vida, tem efeito *infamiliar* também o tem na criação literária” (FREUD [1919] 2019, p. 109). É nessa modalidade que o conto de A. T. A. Hoffmann, comentado por Freud na segunda parte de *O Infamiliar*, encontra-se inserido — mas este comentário será mais bem abordado no capítulo seguinte que versa sobre a relação do psiquismo com a morte. Por ora, o que interessa sobre a leitura freudiana sobre o infamiliar diz respeito, tal qual abordado anteriormente, apenas à sua relação com a mudança teórica operada por Freud no interior da psicanálise — e tendo como contexto histórico o final da Primeira Guerra Mundial. Este episódio da história, que em duas décadas encontraria sua continuação, nas palavras de Chaves (2019), traz uma “espécie de *unheimlich* que marca o nosso tempo [...], aquele que a própria razão, que nos é tão familiar, engendra e nos revela — o da crueldade absoluta, da violência sem limites, do direito de matar em nome da suposta garantia de uma vida plena e feliz” (p. 171). É nesse sentido que Gagnebin (2009) fala de uma mudança na construção das narrativas no século XX, pois a tarefa de narrar não mais deveria privilegiar os grandes feitos dos heróis; pelo contrário, o narrador do período pós-guerra se ocupa muito mais com os restos deixados pela história oficial. Mas no que consistem esses restos? Conforme diz a autora, são os elementos descartados por não serem passíveis de significação, tal qual o sofrimento indizível provocado pela guerra — sofrimento que se repete e desperta o horror. Assim sendo, em *É isto um homem?*, Primo Levi exemplifica muito bem estas colocações por meio do relato de um sonho:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade intensa, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. [...] O sonho está na minha frente, ainda quentinho; eu, embora desperto, continuo, dentro, com essa angústia do sonho; lembro, então, que não é um sonho qualquer; que, desde que vivo aqui, já o sonhei muitas vezes, com pequenas variantes de ambientes e detalhes. Agora estou bem lúcido, recordo também que já contei o meu sonho a Alberto e que ele confessou que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos. Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, p. 85-86).

Um pormenor a ser destacado deste relato concerne ao próprio caráter repetitivo da pulsão de morte presentificada nos sonhos traumáticos, tendo em vista que a cena principal (e aterradora) à qual se retorna constantemente dá a ver o ponto onde o sentido se retrai, dando lugar ao não-sentido, isto é, à ausência de linguagem — por isso é possível dizer que o que é posto em evidência no sonho de Primo Levi é o horror diante da falta de representação do sofrimento vivido nos campos de concentração, bem como a tarefa de tentar contorná-lo, dando-lhe algum sentido através das palavras. Diante dessas colocações, tem-se no ensino lacaniano os conceitos de *real*, *simbólico* e *imaginário* que, pensados a partir das duas tópicas do aparelho psíquico elaboradas por Freud, formam os três registros da linguagem que compõem o universo do ser falante. A saber, o imaginário é o campo da identificação, do narcisismo ou, utilizando-se de terminologias claricenas, é o campo da forma necessária que faz algo existir (LISPECTOR, [1964] 2020). O simbólico, por sua vez, liga-se à função da linguagem, mais especificamente ao significante. Por fim, o real é o que equivaleria aos restos mencionados por Gagnebin (2009); é o que remete ao traumático, ao que retorna sempre ao mesmo lugar, o que é impossível de ser simbolizado. Nesse sentido, Homem (2011) afirma que na análise literária o imaginário aparece no estofado da trama — tempo, espaço e personagens criados — cujas cenas e imagens são veiculadas por palavras que levam ao simbólico. Quanto ao real, este aparece como aquilo que não cessa de não se escrever; como se por trás da palavra houvesse algo que a impulsionasse, que buscasse se escrever e, não obtendo sucesso na operação, restasse sempre não-escrito — ou nas palavras de Marguerite Duras: “escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos” (2001, p. 63).

Nesse contexto, voltando ao viés da repetição, no *Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan ([1964] 2008) introduz em seu ensino um novo modo de pensar este conceito — que antes estava associado exclusivamente ao registro simbólico. A saber, a nova perspectiva introduzida por Lacan traz dois aspectos distintos da repetição: o *autômaton* e a *Tiquê*. O primeiro deles, o *autômaton*, consiste na insistência dos signos no nível do princípio do prazer, estando intimamente associada ao registro simbólico. Todavia, o autor alerta que a repetição não deve ser confundida “nem com o retorno dos signos, nem como a reprodução, ou a modulação pela conduta de uma espécie de rememoração agida” (LACAN, [1964] 2008, p. 59) — o que leva ao segundo aspecto. Esse outro aspecto, que vige por trás do *autômaton*, denomina-se *tiquê* e se acha no nível do real ou, melhor dizendo, do *encontro do real*, “o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso” (LACAN, [1964] 2008, p. 60). De modo mais preciso, em seu comentário sobre o jogo do *fort-da*, Lacan pontua que o que se repete na brincadeira é a saída da mãe enquanto objeto causa de divisão do sujeito (e causa de desejo), de modo que aquilo que é visado pela criança em seu jogo não está lá enquanto representado, mas enquanto furo na linguagem. Portanto, partindo deste comentário, observa-se que no ensino lacaniano, a repetição está ligada ao objeto *a* — elemento excluído da cadeia significante e que, no entanto, é também o motor que faz a cadeia repetir.

O objeto a é um conceito fundamental na obra lacaniana por indicar que a repetição é estrutural à própria dinâmica das relações objetais do sujeito. O que se repete, na concepção lacaniana, é o próprio furo na linguagem, sua transcendência original ao objeto em si; o que se repete, portanto, é a falta a ser, que faz mover os significantes dentro de uma cadeia associativa. A repetição, assim entendida, nos diz sobre sua capacidade de fazer funcionar o simbólico, de dar ao desejo seu mote original, de fazer do desejo motor da capacidade dos sujeitos de se conectarem e reconectarem a objetos. É da impossibilidade de significar o desejo, de dar a ele um valor último, que faz do desejo algo que sempre retorna como furo a-significante, fazendo da coisa em si algo impossível de ser decodificado (ALMEIDA; ATALLAH, 2008, p. 208).

Retorna-se, portanto, à Clarice Lispector cujas narrativas são marcadas por uma circularidade que faz do final do texto um recomeço, o que faz de sua escrita uma atividade incessante. Ora, no primeiro capítulo desta dissertação, viu-se que há nas narrativas de Clarice uma certa repetitividade que leva a uma renovação de sua obra a cada elemento que se repete na busca de um novo enredo — é o caso do conto *A Quinta História*, onde se acha mais explicitada tal repetição, mas que também se deixa ver no atropelamento que primeiro leva Virgínia em *O Lustre*, e depois Macabéa em *A Hora da Estrela*. Mas sobretudo, essa repetição se manifesta na tentativa de apreender, pela escrita, o *instante já*, a *vida primária*, o *it*,

denotando a incessante tarefa de “através dos veios simbólicos e imaginários, captar o real, inapreensível por excelência, que, no entanto, nos impulsiona paradoxalmente, para o próprio ato da escrita” (HOMEM, 2011, p. 84). Desse modo, se o real é o que vige por trás da palavra não cessando de não a escrever, a repetição (e mais precisamente a que se pode encontrar na obra clariceana) se apresenta por meio da palavra que insiste, isto é, que não cessa de tentar escrever o real — “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 79). Cabe ressaltar, todavia, que a pesquisa sobre a repetição na obra de Clarice Lispector requer um outro espaço que não o desta dissertação, uma vez que se faz necessária uma delimitação do tema a ser abordado. Sendo assim, no momento interessa apenas pontuar que o *it* sobre o qual Clarice fala em *Água Viva* viria a ser, de maneira análoga ao objeto *a* de Lacan, a *própria coisa* — referenciando a crônica *Aproximação Gradativa* da mesma autora — que a escrita procura incessantemente atingir, mas que sempre fracassa na tentativa. E, no entanto, é esse mesmo fracasso em atingir a coisa que lança a autora numa nova procura que impulsiona para a continuação da vida, afinal, se viesse mesmo a encontrar a coisa tão procurada, a escrita finalmente cessaria e com ela, a vida.

3. DESCULPEM, MAS SE MORRE²⁴: um percurso sobre a morte e a transitoriedade em Freud, Lacan e Clarice

Será que a morte é um blefe?

Um truque da vida?

É perseguição?

Clarice Lispector em *Um dia a menos*

Desculpem, mas se morre — assim declarou Clarice Lispector no título e na última frase de uma breve crônica publicada em maio de 1971. No corpo do texto a autora constata o falecimento de várias personalidades, desde o escritor Guimarães Rosa até a menina de 13 anos que morava no mesmo prédio que ela e com quem, ao que tudo indica, tivera pouco contato. Mas por qual motivo iniciar este tópico com uma breve descrição dessa crônica? Com relação a isso, o que chama a atenção é que, nesse curto texto, a morte aparece como um fato que acomete o outro, seja ele uma figura conhecida pela sociedade, um membro da família, um amigo ou um desconhecido. No entanto, talvez propositalmente, a ideia de que o próprio “Eu” pode também acabar é deixada de fora ou fica apenas subentendida. Em contrapartida, o que há no final é apenas um pedido de desculpas acerca do caráter transitório da vida — o que seria tal qual dizer: sinto informar-lhes, mas a morte existe. Enfim, é como analogia às considerações freudianas a respeito da morte que a crônica *Desculpem, mas se morre* é utilizada como meio de introduzir a discussão que se seguirá ao longo desse capítulo.

3.1. O que Freud tem a dizer sobre a morte?

Pensar a questão da morte a partir da teoria psicanalítica, sobretudo freudiana, é tarefa que deverá partir da possibilidade de representação de tal evento para o psiquismo (mais precisamente o inconsciente) dos sujeitos. Dessa forma, em *Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte*, Freud ([1915] 2020) anuncia que no inconsciente, cada ser humano está convencido de sua própria imortalidade. Ou seja, não há para o inconsciente algo que pudesse servir como representação para a morte — posto em outras palavras, seria mais adequado dizer, tal qual pontuado por Campalans (2020), que a morte enquanto registro de um acontecimento no psiquismo só existe enquanto morte de um outro, mas é inexistente enquanto

²⁴ In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. p. 445.

registro de um evento que incide sobre o próprio psiquismo do sujeito, uma vez que foge ao domínio da linguagem. Isso encerraria a questão? De certo que não. Mesmo que seja a morte algo irrepresentável para o psiquismo, ainda assim ela não perde a sua característica de ser inegável e inevitável. Assim, frente a essa realidade indesejável, os sujeitos estabelecem com a morte uma relação na qual estão, constantemente, negando-lhe espaço no pensamento e buscando excluí-la de suas vidas (FREUD, [1915] 2020).

No ano seguinte ao da publicação do ensaio sobre a guerra e a morte, Freud ([1916] 2020) retorna à questão da finitude, mas dessa vez não fala diretamente sobre a morte — entendida enquanto fim biológico de toda criatura viva. A abordagem freudiana recai sobre o caráter transitório dos seres e das coisas, mas sem deixar de defender, sob outra perspectiva, alguns pontos do ensaio do ano anterior, qual seja: na vida desejante de cada sujeito há uma exigência de eternidade que pretende um valor de realidade. Ou seja, novamente se tem a ideia de excluir a morte (ou mais precisamente o morrer) dos acontecimentos que fazem parte da vida, mas dessa vez se utiliza uma outra nomenclatura: transitoriedade x eternidade.

Desse modo, no escrito sobre a *Transitoriedade*, Freud ([1916] 2020) recorre à lembrança de uma caminhada na companhia de dois amigos na qual um deles, um jovem e conhecido poeta, contemplava a natureza sem, no entanto, tirar algum proveito daquilo. Entristecia-o (o poeta, no caso) a ideia de que tudo aquilo que ali observava e mais outras belezas naturais e criações humanas um dia poderiam perecer, dada a condição finita da matéria. Dessa maneira, tudo o que era considerado belo, de certo modo, perdia sua beleza devido ao caráter efêmero da vida. Não conseguindo convencer os amigos do contrário — de que a transitoriedade tem sim a sua preciosidade —, Freud então sugere em seu escrito que talvez seja a revolta psíquica dos sujeitos contra o luto que faz com que a percepção da transitoriedade retire a beleza dos seres e das coisas. Em outras palavras, ideias de tom negativo como a morte e a finitude são insustentáveis para o inconsciente:

Portanto, o nosso inconsciente não acredita na própria morte, ele se conduz como se fosse imortal. O que chamamos de nosso “inconsciente”, as mais profundas camadas de nossa alma constituídas por moções pulsionais, não conhece absolutamente nada que seja negativo, nenhuma negação — nele os opostos coincidem —, e por isso também não conhece a própria morte, à qual só podemos dar um conteúdo negativo. Logo, nada do que é pulsional em nós vai ao encontro da crença na morte (FREUD, [1915] 2020, p. 127).

A questão do pulsional em contraposição à crença na morte no inconsciente é um ponto que merece destaque nessa discussão, pois tal qual dito inicialmente: é a partir da possibilidade

de sua representação para o sistema inconsciente que a morte deverá ser abordada na teoria psicanalítica. Dessa maneira, note-se que, contemporâneo ao ensaio sobre as considerações atuais sobre a guerra e a morte, tem-se os ensaios metapsicológicos *O Inconsciente e A Pulsão e seus Destinos*, publicados no mesmo ano. Logo, vê-se que nesse período ainda se concebia o conceito de pulsão a partir de seu primeiro dualismo — as pulsões do Eu ou de autoconservação e as pulsões sexuais —, bem como, quando Freud afirma que o âmago do inconsciente consiste em representantes pulsionais ([1915] 2010), é a esses dois primeiros conjuntos de pulsões que ele faz referência.

Contudo, a introdução do conceito de narcisismo (que se deu no ano anterior à publicação dos ensaios supracitados) será decisiva para repensar o primeiro dualismo pulsional. Ou seja, quando Freud ([1914] 2010) introduz em sua teoria a oposição entre libido de objeto e libido do eu, ele simplesmente coloca do mesmo lado as pulsões do Eu e as pulsões sexuais — que até então eram tidas como opostas. Anos mais tarde, no ensaio sobre *O Mal-estar na Cultura*, o autor faz menção a esse fato e acrescenta que, no que diz respeito à teoria das pulsões, essas não poderiam ser todas da mesma espécie (FREUD, [1930] 2020). Portanto, em 1920, no ensaio *Além do Princípio do Prazer*, os dois conjuntos de pulsões antes opostos, reúnem-se agora sob uma nova nomenclatura: a pulsão de vida. E, mais ainda, constatou-se que além das pulsões que almejam conservar a vida e suas unidades, outra pulsão, em oposição silenciosa, ansiaria pela dissolução dessas mesmas unidades e pelo retorno ao estado inorgânico. Desse modo, eis então um novo dualismo: pulsão de vida x pulsão de morte.

Certamente que toda essa reelaboração da teoria das pulsões dá margem a um determinado questionamento concernente à questão da morte para a psicanálise. A saber, se no núcleo do inconsciente está a pulsão e o novo dualismo pulsional traz a ideia de uma pulsão de morte, então como fica a questão da inexistência de representação para a morte no inconsciente dos sujeitos? Antes de buscar elaborar uma resposta para essa questão, cabe ressaltar as considerações de um escrito do ano anterior à publicação do ensaio que introduz a nova categoria de pulsões. Assim, em *O Infamiliar*, Freud ([1919] 2019) começa as suas observações mencionando que não há dúvidas de que o domínio do infamiliar diz respeito a algo que desperta horror e angústia para os sujeitos, mas isso seria apenas uma introdução à discussão sobre o sentimento de infamiliaridade que, mais adiante em seu escrito, será descrito como algo íntimo da vida anímica que foi afastado da consciência pelo recalque e, por isso, suscitaria uma

espécie de angústia designada por infamiliar. Em suma, esse infamiliar seria uma manifestação frente ao retorno do recalcado²⁵.

Mas por qual motivo abordar esse escrito? Ora, ao longo do texto, Freud ([1919] 2019) descreve alguns exemplos de situações capazes de despertar o sentimento de infamiliar — um deles, que também é considerado o mais elevado grau de infamiliaridade, é justamente a relação que os sujeitos estabelecem com a morte. Nesse ponto é importante frisar que esse escrito freudiano ainda sustenta a ideia de que no inconsciente não há representação para a própria mortalidade, o que traz o questionamento: se o infamiliar, a partir da leitura freudiana, pode ser considerado como o retorno do recalcado e a morte representa o mais alto grau do infamiliar, então como algo sem representação no inconsciente poderia retornar? O autor não avança em suas contribuições sobre o tema, aliás, destaca que o assunto ainda é algo de pouco esclarecimento tanto para a biologia, quanto para a psicanálise.

De certo que a morte em si, se abordada unicamente a partir do ponto de vista biológico, não haveria de retornar do inconsciente, dada a sua característica de ser irremediável, isto é, independe de ser ou não representável para os sujeitos. Portanto, não se trata aqui do fato em si, mas de sua repercussão no psiquismo — isto pois, o corpo que interessa à psicanálise não é aquele que se restringe ao biológico, mas sim o que se forma a partir de sua imersão na linguagem. Nessa conjuntura, Freud ([1919] 2019) opta em falar da relação que os sujeitos estabelecem com a morte e, de modo mais preciso, o medo primitivo diante dela. Dessa maneira, esse medo primitivo apresenta-se como algo ainda muito poderoso e capaz de se expressar tão logo algo venha em seu encontro. No entanto, ainda resta a questão: para onde é afastada a ideia da própria mortalidade? Por ora, essa questão ficará em aberto sob a expectativa de, mais adiante, reunir material suficiente para arriscar uma explicação.

Com isso, retorna-se à pulsão de morte. Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud ([1920] 2021) introduz a comunidade psicanalítica a uma nova teoria das pulsões: as pulsões de vida e a pulsão de morte. Inicialmente, o autor associa o segundo dualismo pulsional ao primeiro — ter-se-ia então as pulsões de vida como análogas às pulsões sexuais e o mesmo valeria para as pulsões de morte que corresponderiam às pulsões do Eu. Fosse isso, a segunda teoria das pulsões consistiria apenas numa mudança de nomenclatura com o acréscimo da tendência a retornar ao inorgânico. Essa equivalência entre pulsão do Eu e pulsão de morte consistiria na suposição de que a primeira (em relação às pulsões sexuais) seria a única que apresentaria um

²⁵ O prefixo *in (un)* acrescentado à palavra *familiar (heimliche)* designaria a marca do recalque (FREUD, 1919/2019).

caráter conservador²⁶, isto é, que almejaria restabelecer o estado inanimado. Todavia, foi necessário reconhecer que, ao longo das investigações psicanalíticas, chegou-se à compreensão de que o Eu é o originário e verdadeiro reservatório da libido²⁷, uma vez que tenha sido observado que, com alguma regularidade, a libido era retirada do objeto e dirigida para o Eu (FREUD, [1920] 2021). Logo, o Eu também se torna um objeto sexual e a libido que se volta para ele é denominada *libido narcísica*.

Portanto, reconhece-se que uma parte das pulsões do Eu também são libidinais, o que, tal qual destacado anteriormente, faz convergir as duas primeiras categorias de pulsões. Nesse ponto, Freud pondera: “se as pulsões de autoconservação também são de natureza libidinal, então talvez não tenhamos absolutamente nenhuma outra pulsão além das libidinais” (FREUD, [1920] 2021, p. 173-175). Entretanto, mais adiante o autor assegura o caráter dualista da teoria das pulsões e, com isso, debruça-se sobre a sua segunda teoria do dualismo pulsional — sem, no entanto, deixar de reconhecer suas limitações. Desse modo, as pulsões de vida (de mais fácil observação) seriam identificadas como constantes renovadoras da vida, cujas ações perturbam a paz do aparelho psíquico causando tensões que resultariam em prazer tão logo fossem liquidadas; por outro lado, as pulsões de morte agiriam de forma silenciosa e seu reconhecimento dar-se-ia a partir do anseio por manter constante ou anular a tensão interna dos estímulos, bem como mediante o material observado na *compulsão à repetição*.

Contudo, ainda fica em aberto a questão: como fica a (falta de) representação da morte para o sistema inconsciente após a introdução da pulsão de morte? Talvez o caminho para uma possível resposta se encontre na observação de que essas duas novas categorias de pulsões, ainda que opostas, estão associadas uma à outra. Dito de outro modo, Freud ([1920] 2021) ressalta que, caso não se queira abandonar a suposição de uma pulsão de morte, faz-se necessário, então, que se reconheça que estas estão desde o início ligadas às pulsões de vida. De modo complementar, em *O Eu e o Id*, Freud ([1923] 2011) acrescenta que a pesquisa psicanalítica ainda teria pouco a dizer quanto ao modo como as duas espécies de pulsão se associam uma à outra — o que se sabe a esse respeito é que as pulsões de vida neutralizam as pulsões de morte desviando os impulsos destrutivos para o mundo externo. Diz-se, com isso,

²⁶ Em *O Eu e o Id*, partindo da oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte, Freud (1923/2011) passa a apontar ambas as pulsões como detentoras de um caráter conservador. Ou seja, tanto as pulsões de vida quanto a pulsão de morte se empenham, respectivamente, em manter a continuação da vida e a aspiração pela morte. A vida seria então o resultado de uma luta e compromisso entre essas duas tendências.

²⁷ No entanto, essa afirmação não se estenderá por muito tempo. Após o desenvolvimento e a diferenciação dos conceitos de Eu e Isso no ensaio de 1923, *O Eu e o Id*, Freud postula que o Eu busca se impor enquanto objeto aos investimentos libidinais do Isso. Dessa forma, entende-se que o verdadeiro reservatório da libido é o Isso e a libido que se aloja no Eu é tida como narcisismo secundário.

que a discreta pulsão de morte se manifesta como pulsão de destruição, pois tais impulsos destrutivos são desviados do próprio Eu mediante a ação de Eros. Dessa maneira, resgata-se um dos questionamentos deixados no início dessa discussão, a saber: para onde é afastada a ideia da própria mortalidade? Diante disso, pressupõe-se que, se os impulsos destrutivos oriundos da pulsão de morte são desviados do Eu, então, apesar do reconhecimento de uma tendência a retornar ao inorgânico, a própria mortalidade que, em outras palavras, pode ser lida como uma ameaça de destruição do Eu, continua sendo uma ideia negativa, logo, rechaçada pelo Eu.

3.2. A percepção do eu sobre a morte a partir do comentário freudiano sobre *O homem da areia* de E.T. A. Hoffmann

Na canção *Não tenho medo da morte*, interpretada por Gilberto Gil, é possível notar o estabelecimento de uma diferença entre a morte e o morrer — a morte é *um além que passa a ser então*, um *depois que se deixa de respirar* ou *depois de mim*; o morrer é diferente, não se trata de um depois, mas de um derradeiro ato do sujeito, pois *morrer ainda é aqui, ainda pode haver dor*. Diante disso, em termos de instâncias psíquicas, viu-se que não há possibilidade do registro de ideias negativas, tal qual a morte, no inconsciente; quanto ao consciente, de onde parte a negação, cabe atentar ao que diz Clarice: “vou lhes contar um segredo: a vida é mortal. Nós mantemos esse segredo em mutismo cada um diante de si mesmo porque convém, senão seria tornar cada instante mortal” (LISPECTOR, [1974] 2020, p. 98). Portanto, se o psiquismo não consegue dar conta da morte orgânica, então o que se teme em relação à morte diz respeito a uma outra ordem de perda. Nesse sentido, Gerbase (2005) diz que é possível distinguir dois tipos de morte: a do corpo e a do sujeito — distinção essa que parte do ensino lacaniano²⁸.

Mas em que consiste cada uma dessas mortes? Em resumo, a morte do corpo remete ao fim orgânico — trata-se da morte sobre a qual não se obtém nenhum registro psíquico; por sua vez, a morte do sujeito incide sobre o sujeito da linguagem, na medida em que esta garante ao sujeito um *mais além* da vida orgânica. Para o desenvolvimento desse tópico, dar-se-á maior enfoque à morte do corpo, uma vez que, no que concerne ao corpo, sabe-se que este não se restringe ao biológico. O corpo, segundo Miller (2002), não compete ao ser, mas ao ter: o sujeito tem um corpo que se forma, metaforicamente, a partir de uma experiência frente ao espelho. Esse corpo, animado pelo desejo do Outro, permite pensar um mais além da necessidade

²⁸ Trata-se da noção de entre-duas-mortes introduzida por Jacques Lacan em seu seminário sobre a ética da psicanálise e retomada nos dois seminários subsequentes. Ao longo desse capítulo, tal noção será retomada a fim de pensar a relação entre escrita e morte.

biológica, isto é, “permite pensar uma transcendência na qual se situam os ordenamentos simbólicos que dão existência ao corpo como representação imaginária”²⁹ (VILLEGAS, 2018, p. 92, tradução própria). Assim, o corpo remete à unidade ou, em termos clariceanos, à forma necessária que permite que algo exista (LISPECTOR, [1964] 2020).

Em *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector*, Carreira (2014) observa a recorrência da descrição de uma experiência frente ao espelho nas narrativas das personagens clariceanas — experiência na qual a forma dos corpos de tais personagens se desfaz ou se delimita: “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida” (LISPECTOR, [1943] 2020, p. 68-69). Para a psicanálise, a sede dessa unidade psíquica do corpo é também aquela responsável por rechaçar uma ideia ameaçadora, tal qual a morte, ideia que rompe com a integridade imaginária. Ora, viu-se anteriormente que, ao longo da elaboração de sua teoria, Freud foi fazendo acréscimos e modificações sobre alguns conceitos e noções psicanalíticas — o mesmo se deu quanto à conceitualização do aparelho psíquico. Em *O Eu e o Id*, Freud ([1923] 2011) anuncia que a distinção Consciente, Pré-consciente e Inconsciente não mais bastava para abordar o psiquismo dos sujeitos e, em decorrência disso, ergueu-se a ideia de uma organização coerente dos processos psíquicos na pessoa: o Eu.

Assim, o Eu é a parte da psique que se liga à consciência. Todavia, também se diz que o Eu é inconsciente ou, melhor dizendo, o Eu é uma continuação do Isso³⁰ modificada pelo contato com o mundo externo, que se dá sob a mediação do sistema Pcp-Cs. Portanto, por partir do sistema perceptivo, tem-se que o Eu representa a razão e se esforça por fazer valer a vontade do mundo externo sobre as pretensões do Isso, isto é, empenha-se em colocar o princípio de realidade no lugar no princípio do prazer (FREUD, [1923] 2011). Além disso, dentre as suas principais características está a tarefa de autoconservação tanto em relação aos estímulos advindos do meio externo quanto aos provenientes do meio interno. Em suma, diz-se que o que o Eu teme é a própria destruição — por isso, com relação ao mundo externo, ele busca se autoconservar a partir da percepção e acumulação da experiência dos estímulos advindos desse meio, evita aqueles que julga consideravelmente fortes, enfrenta os que considera mais moderados e aprende a transformar o mundo externo a um modo que lhe seja conveniente. Com relação ao mundo interno, ou o Isso propriamente dito, o Eu se empenha na obtenção do

²⁹ No original: “permite pensar en una trascendencia en la que son ubicados los ordenamientos simbólicos que le dan existencia al cuerpo como representación imaginária”.

³⁰ A parte da psique que se comporta como inconsciente e cujo conteúdo engloba as pulsões ou, mais precisamente, o Isso fica sob a influência das pulsões. Se o Eu é a instância psíquica relacionada à razão e circunspeção, no Isso se vê o predomínio das paixões (FREUD, [1923] 2011).

domínio sobre as exigências das pulsões e decide se deve ou não lhes permitir a satisfação (FREUD, 1923/2011; FREUD, [1940] 2018).

Outrossim, é também do Eu que parte o recalque, ou seja, o processo contínuo³¹ responsável por manter afastadas da consciência determinadas tendências psíquicas: o que foi posto de lado pelo recalque, contrapõe-se ao Eu (FREUD, [1923] 2011). Mas por qual motivo se contrapõe? Sobre isso, Freud ([1915] 2010), no ensaio metapsicológico sobre o recalque, sustenta que para que ocorra o recalque de uma moção pulsional, faz-se necessário que a obtenção de sua meta promova mais desprazer do que prazer. Contudo, o autor reitera que a satisfação de uma meta pulsional é sempre prazerosa, portanto, não haveria a possibilidade de uma meta que produzisse desprazer. Desse modo, de onde vem então o desprazer que incita o processo de recalque? Segundo Freud ([1915] 2010), o prazer obtido com a satisfação da moção pulsional submetida ao recalque seria inconciliável com outras exigências (a do mundo externo, por exemplo) e, por conta disso, haveria a geração de prazer em um lugar e desprazer em outro — a parte consciente da psique haveria, então, de lidar com o ônus da satisfação da meta pulsional. Sendo assim, para que haja o recalque de uma moção pulsional, o motivo do desprazer deverá ser superior ao prazer obtido com a satisfação.

Mas de que forma o Eu opera o recalque? Em *O Eu e o Id*, Freud ([1923] 2011) menciona que o recalque procede do Eu, no entanto não avança nessa afirmação. Em *Inibição, Sintoma e Angústia*, Freud ([1926] 2014) acrescenta que, por solicitação do Supereu, o Eu opera o recalque para não colaborar em um investimento pulsional despertado no Isso — assim, para se proteger do impulso percebido como perigoso, o Eu retira o investimento do representante pulsional³² a ser recalcado e o aplica na liberação do desprazer que é sentido como angústia. Nesse primeiro momento, o surgimento da angústia figura como posterior ao processo de recalque. Todavia, ainda nesse ensaio de 1926, o autor apresenta uma nova abordagem quanto ao problema da angústia: ela deixa de ser entendida como uma consequência do recalque para se tornar a responsável por ele, isto é, não é o recalque que promove a angústia, mas a angústia que promove o recalque mediante uma situação de perigo que, partindo da leitura dos casos

³¹ Duas informações são necessárias para entender essa qualidade do processo de recalque: 1) a pulsão é uma força contínua em direção a satisfação; e 2) o recalque recai sobre o representante da pulsão. Portanto, para manter o representante pulsional longe da consciência, o processo de recalque precisa lançar mão de um contínuo dispêndio de energia.

³² Quanto a isso, dois pontos devem ser destacados: 1) a pulsão por si mesma não é acessível à investigação psicanalítica, por isso, seu reconhecimento se dá somente através de seus representantes: a ideia e o afeto; 2) o recalque incide apenas sobre o representante ideacional da pulsão, uma vez que não é possível falar em “afeto inconsciente”.

clínicos do Pequeno Hans e do Homem dos Lobos, pode ser representada pela castração³³ (FREUD, [1926] 2014).

Aprofundando-se mais no problema da angústia, Freud ([1926] 2014) afirma que, no tocante à relação entre angústia e castração, o Eu foi preparado para vivenciar essa última a partir de sucessivas perdas de objeto. Desse modo, o autor levanta a hipótese de que a angústia remete a uma perda ou separação cujo exemplo primordial remonta ao nascimento, ou seja, a primeira experiência angustiante é a do nascimento que, posto em outros termos, significaria objetivamente a separação do bebê do corpo de sua mãe. Com isso, tem-se que a angústia pode ser reproduzida mediante uma situação análoga ao trauma do nascimento. Mais ainda, levando-se em consideração os apontamentos até então desenvolvidos no que concerne à angústia, Freud ([1926] 2014) destaca que seria viável afirmar que em cada fase do desenvolvimento psíquico caberia certa condição (situação de perigo) para a angústia, mas que todas essas condições para a angústia poderiam subsistir uma ao lado da outra em fases posteriores àquela em que primeiro se estabeleceu.

Nessa conjuntura, Freud ([1926] 2014) salienta que o desamparo psíquico enquanto situação de perigo diz respeito ao momento inicial do desenvolvimento no qual o Eu ainda é imaturo, bem como o perigo referente à perda de objeto remete à dependência dos primeiros anos da infância no qual o bebê se sente impotente diante do mundo e, geralmente, necessita dos cuidados da mãe para se sentir protegido. Em seguida, na fase fálica e no período de latência tem-se, respectivamente, o perigo da castração e a angústia ante o Supereu (FREUD, [1926] 2014; [1933] 2010), ou seja, o surgimento da angústia remete à falta da condição protetora. Sendo assim, o perigo da castração — no qual se teme a separação do genital — entendido como um móvel do recalque secundário alude ao momento primordial do nascimento onde se opera uma separação entre o bebê e sua mãe. Posto em outros termos, seria viável dizer que esse primeiro registro de um perigo impulsionador da angústia, vivenciado em um momento no qual ainda não se tinha uma divisão do aparelho psíquico em Consciente e Inconsciente, poderia servir como polo de atração para o representante pulsional indesejado e que, conseqüentemente, haveria de lidar com o processo do recalque propriamente dito.

Em *Novas conferências introdutórias à psicanálise*, Freud ([1933] 2010) elucida de forma mais direta sua teoria da angústia e a modificação que esta sofreu. Assim, o autor informa

³³ O recalque do qual aqui se fala remete ao que Freud situou teoricamente como “recalque secundário” ou o “recalque propriamente dito”, isto é, o processo pelo qual as representações pulsionais são afastadas para o inconsciente enquanto sistema já estabelecido a partir da clivagem psíquica operada pelo “recalque primário” ou “recalque originário”.

que, por conta da dissecção da personalidade em Isso, Eu e Supereu, obtém-se que o Eu é a única sede da angústia, uma vez que sua formação advém do contato com o mundo externo a partir da ação do sistema Pcp-Cs — sendo assim, não haveria como falar em uma angústia inconsciente. Posto isso, o autor reitera que a angústia passa a ser entendida como um sinal referente à aproximação de uma situação ameaçadora ao Eu. Mas ressalte-se que esse perigo anunciado pelo sinal da angústia não se refere a uma ameaça proveniente do mundo externo: em verdade, trata-se de um perigo pulsional, isto é, interno, que se revela enquanto condição e preparação para uma situação ameaçadora externa ao sujeito. E, partindo das observações obtidas através dos casos clínicos do Pequeno Hans e do Homem dos Lobos, Freud ([1933] 2010) pondera que esse perigo real seria o perigo representado pelo castigo da castração, considerada um dos mais frequentes móveis do recalque secundário.

Contudo, de que forma a ameaça de castração corresponderia a uma situação de perigo externa provocada por uma situação pulsional temida? Ora, o investimento libidinal da criança em relação à mãe pode ser entendido como um perigo interno (pulsional) capaz de provocar a ameaça da castração (perigo externo) e, conseqüentemente, a angústia impulsionadora do recalque secundário — mas é importante sublinhar a questão do desamparo primário, pois é nos momentos iniciais da vida, quando o bebê sente a falta da mãe como uma situação de perigo, que a angústia se revela como produto desse desamparo. Ou seja, o princípio do recalque remete à vivência primordial do desamparo. Nesse sentido, voltando-se novamente a atenção para o recalque propriamente dito, quando o Eu percebe que a satisfação de uma moção pulsional emergente é capaz de evocar uma situação de perigo, então, a partir daí, seus esforços consistirão em tornar impotente esse investimento pulsional. Entretanto, para que seja logrado o processo de recalque, o Eu precisará antecipar a satisfação dessa moção pulsional questionável, permitindo assim a liberação das sensações de desprazer (angústia) — com isso, o automatismo do princípio do prazer entra em ação para efetuar o recalque da moção pulsional perigosa (FREUD, [1933] 2010).

Diante do que foi exposto até aqui, ergue-se o questionamento: o que essa breve discussão acerca do Eu e sua relação com o recalque e a angústia têm a ver com o irrepresentável da morte? Para responder essa questão, é preciso voltar ao ensaio sobre *O Infamiliar* ([1919] 2019). Dessa maneira, tal qual mencionado anteriormente, o motivo pelo qual a discussão desenvolvida ao longo deste tópico recorre a esse escrito se deve ao fato de Freud situar a morte como o mais alto grau do infamiliar — ou seja, isso seria dizer que a relação do sujeito com a morte é entendida como maior exemplo de uma situação capaz de despertar uma *infamiliaridade*. No entanto, além disso, destaca-se também a leitura psicanalítica do conto *O*

Homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann, na qual Freud busca identificar os aspectos do enredo da história capazes de representar o sentimento de infamiliar

Sendo assim, Freud ([1919] 2019) observa que o infamiliar presente no conto de Hoffmann se revela a partir de algo que sempre retorna em trechos decisivos da história, qual seja: o tema do Homem da Areia. Ora, viu-se que o infamiliar é um tipo de angústia despertada pelo retorno de algo, outrora familiar, que deveria ter permanecido afastado da consciência. Em outros termos, o infamiliar é uma manifestação afetiva frente ao retorno do recalcado. Quanto ao Homem da Areia, esse é descrito como a figura assombrosa que arranca os olhos das crianças quando elas se recusam a ir para a cama dormir. Segundo Freud, a experiência psicanalítica demonstra que há nas crianças, bem como em muitos adultos, uma angústia apavorante de machucar ou perder os olhos, ademais, “o estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que a angústia relativa aos olhos, o medo de ficar cego é, com frequência, um substituto do medo de castração” ([1919] 2012, p. 61).

Desse modo, a leitura que Freud empreende acerca do conto de Hoffmann evidencia três passagens específicas do texto: a primeira se passa durante o período de infância do protagonista, Nathaniel — é nesse momento que se instaura nele, mediante as admoestações da mãe e da babá, o medo em relação ao Homem da Areia. Com isso, após uma investigação impulsionada pela curiosidade a respeito da aparência desse ser apavorante, Nathaniel liga a figura do Homem de Areia à do advogado Coppelius que, na ocasião de sua descoberta, estava próximo a uma lareira, na companhia do pai do menino, lidando com brasas flamejantes. Em meio à investigação, Nathaniel é descoberto pelo advogado que tenta lançar fragmentos de brasa flamejante em seus olhos para, em seguida, atirar-lhe na lareira. Para o protagonista, esse episódio resulta numa demorada enfermidade. Posteriormente, em uma segunda visita, o tal advogado é identificado pelo menino como o causador da morte de seu pai.

A segunda passagem apresenta um Nathaniel já adulto vivendo em uma cidade universitária. Nesse contexto, o estudante se depara com três novas figuras: o ótico Giuseppe Coppola, o professor Spalanzani e a bela e misteriosa Olímpia. Nathaniel logo se apaixona por Olímpia que, no entanto, é um autômato cuja engrenagem fora desenvolvida pelo professor Spalanzani e os olhos introduzidos por Coppola (o Homem da Areia). Por conseguinte, Nathaniel presencia uma briga entre as duas figuras masculinas que disputam por sua obra: enquanto o ótico pega o corpo de madeira de Olímpia, o professor atira no peito do estudante os olhos ensanguentados da boneca e acusa Coppola de tentar roubá-los. Diante dessa cena,

Nathaniel é acometido por um novo ataque de loucura no qual o delírio traz as reminiscências da ocasião da morte de seu pai aliadas às suas impressões do presente.

Por fim, a terceira passagem se dá após um outro episódio de demorada enfermidade. Aparentemente curado, Nathaniel reata o noivado com Clara — com quem havia rompido após se deparar com a boneca Olímpia. Em um passeio na companhia da noiva e do cunhado, Clara propõe ao noivo que ambos subam na alta torre da prefeitura e de lá, uma curiosa aparição captura a atenção da jovem. Nathaniel, apercebendo-se da mesma coisa, utiliza o monóculo que lhe foi vendido por Coppola e vislumbra na rua abaixo a figura do advogado Coppelius. Um novo ataque de loucura recai sobre o protagonista do conto de Hoffmann que, pronunciando as palavras “bonequinha de madeira, gira”, tenta lançar Clara do alto da torre. Atraído pelos gritos da irmã, o cunhado de Nathaniel se direciona até o alto da torre para resgatar a moça e sair com ela dali. Sugere-se que alguém suba para tentar conter o rapaz delirante, contudo, o homem identificado como Coppelius ri e pede para que os demais esperem, pois ele viria para baixo por si só. Em seguida, Nathaniel para de correr de um lado ao outro e olha para baixo, avista o advogado Coppelius e então salta do alto da torre.

Posto isso, Freud ([1919] 2019) pontua que caso se recuse a ligação entre a angústia concernente aos olhos e o complexo de castração, todos esses traços apontados no que diz respeito ao Homem da Areia e seus ulteriores retornos pareceriam arbitrários e destituídos de significado. Porém, e tal qual dito anteriormente, partindo dos pressupostos psicanalíticos, a angústia relativa aos olhos pode ser lida como um equivalente da angústia de castração. Assim sendo, o complexo de castração é um dos meios pelos quais o angustiante vem a se tornar infamiliar, uma vez que a situação de perigo primordial — o advogado Coppelius que ameaça os olhos de Nathaniel com as brasas flamejantes e se envolve na morte de seu pai — encontra seu correspondente no ótico Coppola que tenta roubar os olhos de Olímpia e, mais tarde, o próprio Coppelius retorna influenciando no suicídio do protagonista. Ou seja, há um retorno da situação ameaçadora que deveria permanecer oculta.

Nesse contexto, volta-se a falar na morte. De que modo a leitura psicanalítica do conto de Hoffmann poderia complementar na discussão que aqui se empreende a respeito da morte? Ora, viu-se que o complexo de castração é uma situação de perigo que desencadeia a angústia no sujeito. Por conta disso, o Eu angustiado colocaria em ação o processo de recalque que se encarregaria de afastar da consciência a moção pulsional identificada como perigosa. Por conseguinte, a partir do conto, viu-se também que as situações análogas à primeira situação de perigo referente ao contato de Nathaniel com a ameaça aos olhos (a castração) representada

pela figura do Homem da Areia era sentida como infamiliar. Desse modo, resgata-se o questionamento deixado no início desse capítulo, qual seja: se o infamiliar pode ser considerado como o retorno do recalcado e a morte representa o mais alto grau do infamiliar, então como algo sem representação no inconsciente poderia retornar? Em *O Eu e o Id*, Freud ([1923] 2011) ratifica que a morte continua sendo um conceito de teor negativo que não encontra correspondência no inconsciente, no entanto, mais adiante ele afirma que a angústia frente a morte pode ser apreendida como elaboração da angústia de castração.

Com isso, se o complexo de castração é um dos fatores pelos quais o angustiante se torna infamiliar, então se pode dizer que há sentido na afirmação de que a morte, eventualmente entendida como uma castração, é situada como o mais alto grau do infamiliar. Contudo, em *Inibição, Sintoma e Angústia*, Freud ([1926] 2014) retoma essa associação entre a morte e a castração onde, novamente, destaca a morte como algo sem representação para o inconsciente. Nesse sentido, no que concerne à relação morte-castração, o autor acrescenta que essa última é algo imaginável ou, posto em outros termos, possui um registro no psíquico, uma vez que se trata de uma ameaça externa desencadeada por um perigo pulsional: o enamoramento do menino por sua mãe e a conseqüente ameaça paterna, por exemplo. A morte, por sua vez, não é algo anteriormente vivenciado pelo Eu (instância que parte do sistema perceptivo) — dela nada se sabe no psiquismo e nada se pode contar a seu respeito, nem mesmo a experiência do desmaio é capaz de demonstrar um traço seu (FREUD, [1926] 2014). Portanto, em termos freudianos, diz-se que o medo diante da morte deve ser compreendido apenas enquanto algo semelhante ao medo da castração.

A morte, enquanto destino biológico, incide sobre a matéria orgânica da qual é feita o corpo de toda criatura viva — posto desse modo, tem-se a ideia de que a morte está diretamente relacionada ao corpo. Diante disso, no que concerne ao Eu enquanto conceito freudiano, destaca-se que uma de suas características é ser, sobretudo, um Eu do corpo (FREUD, [1923] 2011). Mas em que consistiria essa afirmação? Segundo o autor, o Eu pode ser visto como uma projeção mental da superfície do corpo, uma vez que ele se forma a partir das sensações das superfícies corporais. Assim, o Eu e o corpo estão diretamente ligados na medida em que a constituição do primeiro implica a unificação do segundo conforme salienta Lacan ([1949] 1988) em seu artigo *O estádio do espelho como formador da função do Eu*. Mas esse Eu formado a partir da imagem de um corpo totalizado é uma ilusão que se empenha a fazer frente às moções pulsionais. Freud ([1926] 2014) afirma que se por um lado o Eu mostra a sua força a partir do recalçamento de representantes pulsionais que lhe são desagradáveis, por outro ele atesta a sua impotência diante do conteúdo recalcado que, fora dos domínios de sua

organização, continua a existir e agir livremente no Isso — o que faz com que essa instância descrita como associada à razão figure, na verdade, como a sede do desconhecimento do desejo do sujeito (COUTINHO JORGE, 2005; LACAN ([1949] 1998).

Outrossim, esse momento de formação, nomeado por Freud ([1914] 2010) como fase do narcisismo, corresponde à unificação dos fragmentos corporais mediante os quais a criança obtinha sua satisfação. Por conseguinte, a integração da imagem que o Eu reconhece como sendo o seu próprio corpo diz respeito a “uma imagem do eu apreendido como objeto” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 194). Nesse ponto, destaca-se que, posterior à formação do Eu, a fragmentação do corpo humano é apontada por Freud ([1919] 2019) como algo que remete ao extremamente infamiliar — e isso se dá na medida em que o Eu apresenta um forte medo de ser destruído, o que faz com que uma de suas principais características seja a de autoconservação. Logo, entende-se por qual motivo o medo da morte deve ser entendido como análogo ao medo da castração: a ideia de aniquilação do corpo se assemelha ao medo da perda do pênis no menino ou, tal qual exposto no caso de Nathaniel, o medo de ter seus olhos arrancados. A morte, encarada como uma ameaça narcísica, ameaça tirar algo do sujeito — seu próprio corpo.

Nessa conjuntura, em *O Mal-Estar na Cultura*, têm-se que uma das três fontes de sofrimento experienciadas pelo sujeito advém dos males do próprio corpo (FREUD, [1930] 2020), haja vista que o envelhecimento, o adoecimento ou outros eventos que incidam negativamente sobre a integridade corporal faz emergir a ciência da transitoriedade e, conseqüentemente, a destituição da fantasia de imortalidade. Ora, viu-se com Freud ([1916] 2020) que a reação negativa dos sujeitos frente ao caráter transitório da vida se deve à revolta psíquica contra o luto, contudo, curiosamente — tal qual será visto no tópico seguinte — é justamente do luto que parte o trabalho de criação de significados (GANGNEBIN, 2009) em torno de uma ausência de sentido que pode se dar pelo adoecimento ou, mais precisamente, pela morte. Assim sendo, Freud ([1930] 2020) também discorre que o sujeito não poderia prescindir de medidas paliativas, uma vez que os episódios de sofrimento são muito mais constantes que os de felicidade cuja durabilidade consiste em momentos fugazes de prazer. Desse modo, uma dessas medidas paliativas seriam as satisfações substitutivas tais quais as oferecidas pelas artes que permite pensar as tentativas de criar bordas simbólicas em volta do irrepresentável como um trabalho do sujeito do inconsciente.

Portanto, é nesse contexto que se insere o papel da criação literária — e mais precisamente a criação literária do personagem Autor em *Um Sopro de Vida* — diante do mal-

estar causado pela proximidade da morte, pois, tal qual salienta Coutinho Jorge (2017), embora o sujeito jamais consiga atribuir uma representação, um sentido, para o seu próprio fim, ainda assim não deixa de tentar fazê-lo o tempo todo. Em *Um Sopro de Vida*, por exemplo, o personagem de Clarice Lispector inicia a sua *experiência* de criação literária — ou melhor seria dizer: de criação de uma vida — a partir de suas reflexões sobre a escrita. Desse modo, por que escreves? Esta parece ser a pergunta subentendida do romance, à qual seu personagem responde com: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 11).

De fato, alguns parágrafos mais adiante, o personagem dirá que escreve por não saber o que fazer de si frente a proximidade de seu fim terreno, denotando que o sujeito não se restringe ao biológico, isto é, não acaba com a morte do corpo. É nesse sentido que as satisfações substitutivas não seriam menos eficazes graças ao papel que tem a fantasia na vida anímica (FREUD, [1930] 2020), ou seja, a criação literária permitiria pensar a possibilidade de uma reorganização simbólica frente ao sofrimento despertado por aquilo que o sujeito não consegue representar. Desse modo, os versos do poema *Emergência*, de Mário Quintana (2012), oferecem um bom exemplo quanto a possibilidade de reorganização simbólica pela escrita: “Quem faz um poema abre uma janela. /Respira, tu que estás numa cela abafada, /esse ar que entra por ela. /Por isso que os poemas têm ritmo/ – para que possas profundamente respirar. /Quem faz um poema salva um afogado”³⁴.

3.3. O contorno da própria Coisa: considerações sobre a transitoriedade e o belo na psicanálise

É possível notar que, no decorrer da década de 1970, o principal tema que movia a escrita de Clarice Lispector parecia ser um questionamento quanto a sua própria escrita: por que escreves, Clarice? E diante disso ela escrevia. Não é à toa que seus últimos três romances, se não ao longo de toda a narrativa, ao menos em determinados trechos, aparentavam dizer “eu escrevo, porque...”. No caso de seu personagem Rodrigo S.M. — narrador interposto em *A Hora da Estrela* —, escrevia-se, porque a constante novidade que alcançava ao escrever impedia-o de morrer simbolicamente todos os dias (LISPECTOR, [1977] 2020). Curiosamente, a mesma concepção da escrita como meio de salvar-se da morte (ao menos de uma morte simbólica) aparece nas palavras faladas da própria autora quando esta concede sua última

³⁴ In: Quintana, Mario. Apontamentos de história sobrenatural. p. 26.

entrevista alguns meses antes de seu falecimento. A saber, tal qual visto no primeiro capítulo desta dissertação, o entrevistador Julio Lerner retoma uma pergunta que havia sido feita ao poeta alemão Rainer Maria Rilke, qual seja: “se você não pudesse mais escrever, você morreria?”. Em resposta, Clarice declara que, para ela, não escrever seria como estar morta.

Coincidentemente, retomando o passeio narrado por Freud ([1916] 2020) em seu breve texto sobre transitoriedade, identificou-se mais tarde que um dos amigos que acompanhavam o psicanalista teria sido justamente o poeta Rainer Maria Rilke, cuja queixa quanto ao caráter efêmero da vida fora a responsável por desencadear as reflexões dispostas no texto supracitado. E o que chama a atenção nessa coincidência entre Clarice, Rainer e Freud? Ora, atentando-se ao que diz Gagnebin, (2009), tem-se que a escrita possui uma relação estreita com a morte e a memória na medida em que se funda na luta contra o esquecimento. Mas antes de se aprofundar em uma discussão sobre escrita e morte, seria importante retomar as considerações freudianas acerca da transitoriedade. Assim sendo, se por um lado Rilke afirmava que a transitoriedade retirava da vida e das criações humanas a sua beleza, por outro lado, Freud defendia que a beleza da vida residia justamente em seu caráter transitório.

Logo, nota-se que a concepção freudiana acerca do belo não exclui a mortalidade, uma vez que o transitório sempre implica uma substituição tal qual pontuado pelo autor em seu texto: “no que diz respeito à beleza da natureza, após sua destruição pelo inverno, ela voltará novamente no próximo ano, e esse retorno em relação à duração de nossa vida deveria ser caracterizado como eterno” (FREUD, [1916] 2020, p. 222). Ou seja, no lugar daquilo que se foi, algo novo aparecerá — não seria semelhante a isso o modo como Clarice Lispector construía suas narrativas? Isto é, a partir de um constante reinício da escrita. Assim sendo, o eterno não seria algo análogo à cristalização ou ao não perecimento, mas sim à mudança (CAMPALANS, 2020) que vai do velho dando lugar ao novo. O transitório, nesse sentido, é o que vem se opor ao não desmantelamento da matéria. Diante disso, conforme argumentado por Campalans (2020), elidir o transitório seria, de certo modo, negar a castração ou, mais precisamente, rechaçar a morte enquanto a castração última da qual nenhum sujeito escapa.

De modo geral, todos esses apontamentos acerca do belo e do transitório em Freud acabam por direcionar a discussão ao discurso de Sócrates em *O Banquete*, obra escrita por Platão. A saber, oriunda do ano 380 a.C., a obra supracitada remete a uma espécie de concurso que, no contexto da Grécia Antiga, era realizado entre os membros da elite. Assim, tal concurso consistia na escolha de um determinado tema (geralmente um tema complexo) para ser debatido entre os convivas — cada membro deveria deixar uma pequena contribuição em forma de

discurso acerca do tema escolhido. Por conseguinte, o tema abordado no banquete narrado na obra de Platão é o amor. Posto isso, retoma-se o discurso de Sócrates, um dos participantes do banquete, no qual, através dos ensinamentos da sacerdotisa Diotima, anuncia aos demais convivas que Eros é desejo de geração e procriação no belo. Mas o que se quer dizer com isso? Por que seria Eros desejo de geração? Ora, Diotima faz saber que para o mortal, imortal seria a geração, afinal, “Eros é também necessariamente desejo de imortalidade” (PLATÃO, [380 a.C.] 2021, p. 143). Nas considerações de Lacan ([1960-1961] 2008), para definir o amor, Diotima introduz que o belo não estaria entrelaçado ao ter, mas ao ser — mais especificamente ao ser mortal. Dessa maneira, o autor acrescenta que o próprio do que vem a ser mortal é a sua perpetuação através da geração. E quanto ao belo? Sobre isso, diz:

Precisamente, nesse movimento da geração que é o modo sob o qual o mortal se reproduz, o modo pelo qual ele se aproxima do permanente e do eterno, seu modo de participação, frágil, no eterno, nessa passagem, nessa participação afastada – pois bem, o belo é aquilo que o ajuda, se podemos dizer, a franquear as passagens difíceis. O belo é o modo de uma espécie de parturição, não sem dor, mas com o mínimo de dor possível, da penosa condução de tudo o que é mortal em direção ao que ele aspira, isto é, à imortalidade (LACAN, [1960-1961] 2010, p. 163).

Em suma, nota-se que tanto para Platão quanto para Freud, o belo não é posto ao lado da negação da morte ou, em outros termos, não se trataria de uma maneira de tamponar a ausência de sentido. Pelo contrário, aquilo que ambos os autores entendem por belo diz muito mais de uma forma de expressar o que resta inapreensível pela linguagem. Nesse contexto, Nascimento e Maurano (2015) destacam que no cerne dessa concepção de belo (em sua relação com a morte) está a criação do novo — algo que só é possibilitado pela cultura, uma vez que a própria cultura é oriunda de um *saber fazer* dos sujeitos frente ao irrepresentável. Em *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, Lacan ([1959-1960] 1988) especifica que toda produção humana diz respeito a uma forma de lidar com o vazio denunciado pela Coisa (*das Ding*), isto é, por esse objeto desde sempre perdido que, ainda que seja representado por outros objetos, nunca consegue atingir uma representação total.

Segundo as considerações de Lacan ([1959-1960] 1988), a Coisa é o elemento estranho — situado no ponto inicial do psiquismo — em torno do qual gira todo o movimento da rede de significantes. Trata-se, pois, de um objeto que, em si mesmo, não pode ser reencontrado, posto que faz parte da sua natureza ser perdido. No entanto, não é dito de antemão que tal objeto esteja perdido; sua perda só é perceptível em um *só depois* que se dá pelo reencontro com objetos substitutos que, tal qual dito anteriormente, nunca conseguem abrangê-lo totalmente. Em síntese, está na natureza da Coisa que ela seja reencontrada (LACAN, [1959-1960] 1988)

e que o movimento de tentar reencontrá-la seja o responsável por impulsionar o psiquismo. Além disso, cada nova tentativa de reencontro com a Coisa é marcada pelo fracasso, ou seja, tentar reencontrá-la revela, na cadeia significante, a impossibilidade de a linguagem dar conta de toda significação possível.

Nesse sentido, em *Aproximação Gradativa*, Clarice Lispector diz: “Se eu tivesse que dar um título a minha própria vida seria: à procura da própria coisa” (LISPECTOR, 2020, p. 104). Diante disso, é pertinente lembrar o quanto, nos últimos escritos da autora, é possível observar uma associação do *escrever* com o *estar viva*, de modo que, tal qual expresso na crônica *Um Degrau Acima*, nem ao menos se sabia que era possível viver uma vida onde não fosse preciso escrever — do mesmo modo, em *Um Sopro de Vida*, informa-se o seguinte: “[...] também obedeço à insistência da vida. Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 30). Para Clarice, esse degrau acima da escrita é o “infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável” (LISPECTOR, 2020, p. 32). Assim, frente a isso, poder-se-ia pensar o papel da escrita na procura da *própria coisa* — o que, em se tratando da obra clariceana, tem-se que esta é marcada por um constante reinício da escrita, algo que atesta o próprio fracasso da autora em dar um fim ao processo, afinal, tal fim é inalcançável. Ademais, considerando que, para Clarice, não escrever é como estar morta, então o fim da escrita seria a própria morte, ou melhor, utilizando-se de terminologias clariceanas (e lacanianas), o encontro com a *própria Coisa*.

Por conseguinte, não sendo possível encontrar a Coisa, o que resta então é escrever *apesar de*: escreve-se *apesar de* a palavra não conseguir representar tudo e, sobretudo, é justamente por não conseguir dar uma representação última que se escreve. Nessa perspectiva, em seu romance derradeiro, *Um Sopro de Vida*, Clarice cria um personagem cujo principal desafio consistiria em “aceitar em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 16), mas esse instante de morrer é marcado por um não saber o que há além — o que fazer diante disso senão escrever? Por não estabelecer qualquer relação com a palavra, a Coisa denota a própria impossibilidade de representação da morte. Desse modo, retomando a questão do belo e da cultura, tem-se que é a própria dimensão da finitude humana que lança o sujeito em um trabalho de criação de bordas em volta do impossível de se representar, permitindo então a fundação da dimensão simbólica (CAMPALANS, 2020; NASCIMENTO; MAURANO, 2015).

Nesse sentido, em *O Mal-Estar na Cultura*, Freud ([1930] 2020) comenta que a fragilidade humana, que desagua na certeza de seu próprio fim junto a impossibilidade de

representá-lo, lança os sujeitos na construção de artifícios para enfrentar o horror causado pela ausência de sentido. Portanto, ciente desse movimento de tentar velar, negar ou foracuir a morte, o autor destaca a arte, a religião e a ciência como sendo os três artifícios criados pela cultura para lidar com o irrepresentável. Segundo Nascimento e Maurano (2015), dentre essas três criações humanas, enquanto a ciência e a religião buscam excluir a finitude humana, a arte, por sua vez, justamente por não visar atribuir uma resposta última à morte, permite trabalhar com ela sem negá-la: “Das poucas coisas que sabemos sobre esse mistério provocado pela arte, é que de alguma forma o belo nos remete a essa efemeridade da existência, atuando como um véu que transforma o horror da morte em algo da vida” (NASCIMENTO; MAURANO, 2015, p. 155). Em resumo, ainda que não se proponha a findar o sofrimento, o belo é indispensável à cultura, posto que é através dele que o sujeito lida com o irrepresentável.

Aqui podemos acrescentar o caso interessante de que a felicidade da vida é procurada sobretudo no gozo da beleza, onde quer que ela se apresente aos nossos sentidos ou ao nosso julgamento, das belezas das formas e dos gestos humanos, de objetos naturais e paisagens, das criações artísticas e até mesmo científicas. Essa posição estética para com a meta da vida oferece pouca proteção contra sofrimentos ameaçadores, mas consegue compensar por muitas coisas. O gozo da beleza possui um caráter peculiar de sentimento levemente inebriante. Não há uma utilidade evidente da beleza; sua necessidade cultural não se deixa entender e, no entanto, não poderíamos prescindir dela na cultura (FREUD, [1930] 2020, p. 329).

Mas o que faz com que o belo seja um elemento indispensável à cultura? Uma possível resposta a esse questionamento pode ser tirado da própria ética inaugurada pela psicanálise. A saber, Bonfim (2016) pontua que a ética da psicanálise não promete um Bem supremo e universal, isto é, não se trata de prometer um ajustamento do sujeito, direcionando-o à harmonia com a cultura — algo que seria impossível, uma vez que a própria fundação da cultura se baseia em um acordo no qual, a fim de viver em comunidade, o sujeito renuncia suas satisfações pulsionais (FREUD, [1930] 2020). Em outra perspectiva, uma análise não promete curar o sujeito de seu inconsciente. Pelo contrário, a ética da psicanálise implica justamente uma forma de se localizar no real, isto é, ela convoca o comparecimento da causa do trauma e, para que isso seja sustentável, é necessário que se recorra ao véu do belo (NASCIMENTO; MAURANO, 2015; SOUSA, 1997). Ademais, conforme dito por Nascimento e Maurano (2015), o véu do belo incide sobre o inominável do desejo, isto é, do que se situa fora da possibilidade de qualquer representação. Por conseguinte, é em meio a essa relação do belo como expressão do desejo que se situa a discussão sobre a criação.

Assim sendo, no decorrer da transmissão de seu seminário sobre a ética da psicanálise, Lacan ([1959-1960] 1988) faz saber que a noção de criação é central na discussão sobre a ética, posto que toda criação humana consistiria em uma forma de tentar contornar o vazio denunciado pela Coisa. Destarte, no que tange às criações artísticas, Nascimento e Maurano (2015) indicam que a subversão lacaniana foi retirá-las do campo das expressões do Eu para posicioná-la enquanto trabalho do sujeito do inconsciente. De modo mais específico, em *O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*, Lacan ([1958-1959] 2016) afirma que a obra de arte não é uma transposição da realidade: “Já não se pode dizer que ela opera na imitação, que é da ordem da *mimesis*” (p. 429). Dada a sua relação com o corte, as criações artísticas manifestam o real do sujeito, o que denota que, no ensino lacaniano, a obra de arte é situada no campo da relação do sujeito para com o objeto tomado como causa do desejo. Por isso reitera-se que toda obra de arte sempre diz de uma maneira de cingir a Coisa.

Portanto, para ensejar a discussão sobre a criação em torno do vazio denunciado pela Coisa, Lacan ([1959-1960] 1988) se vale da função artística do oleiro. Desse modo, sendo o homem artesão de seus próprios suportes, o oleiro seria aquele cujo ofício consistiria em criar o vaso a partir do barro, modelando-o em volta do vazio: “cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex-nihilo*, a partir do furo” (p. 148). Em *O Banquete* é possível identificar certa similaridade ao que Lacan expôs quanto a questão da criação na altura em que Platão ([380 a.C.] 2021), mais precisamente através do discurso de Sócrates, aborda-a como sendo algo que abrange tudo aquilo que passa do não ser ao ser. Em outros termos, nota-se também, no diálogo platônico, uma referência ao nada como ponto de partida de toda criação. Por sua vez, o diferencial lacaniano reside no fato de o *nada* fazer referência à (insuportável) ausência de sentido — ausência essa que se busca contornar.

Nessa conjuntura, podendo se inserir numa interseção entre Lacan e Platão, Clarice Lispector também deixa suas considerações acerca da criação, afinal, seu último romance não seria também sobre criação? A saber, o escrito derradeiro de Clarice fala do nascimento como uma experiência não autorizada: “eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 18), isto é, qual é o sujeito que não se origina no desejo do Outro? Mas tendo nascido e conseqüentemente sido entregue a sua condição mortal, resta ao personagem, numa clara referência ao livro de Gênesis, iniciar sua própria experiência: tal qual fez o Criador ao criar o homem, criar uma personagem a sua imagem e semelhança. Dessa forma, no romance *Um Sopro de Vida*, em determinado momento de suas reflexões, o personagem Autor faz saber que tudo aquilo que não existe passa a existir ao receber um nome, e então escreve que é “[...] para

fazer existir e para existir-me” (LISPECTOR, [1978] 2010, p. 103), pois tanto ele quanto sua personagem Ângela Pralini são compostos por palavras.

Ademais, é importante lembrar que o personagem de Clarice Lispector é posto a escrever diante da iminência da morte — que representa a *não mais* existência no mundo dos vivos. Sua escrita serviria então como um meio pelo qual persistiria entre os vivos mesmo após a sua morte, o que remete às palavras de Gagnebin (2009) quanto ao trabalho do luto que, conseqüentemente, implica um trabalho de luta contra o esquecimento. Nesse contexto, a autora destaca a proximidade entre a *palavra* e o *túmulo*, posto que ambos se implicam em um trabalho que busca manter viva, para os vivos, a memória dos mortos. Dar um lugar, uma sepultura, ao corpo do morto — ou transpor-se em palavras em um livro como é o caso do personagem Autor em *Um Sopro de Vida* — “é também dar lugar simbólico à morte, é bordejar, dar palavras, lembranças, trazer simbólico em torno do vazio, da inexistência impossível de ser nomeada que é a morte” (GUERRA; BURGARELLI; CHATELARD; MAESSO, 2017, p. 73). Outrossim, dar um túmulo ao morto denota o ponto no qual os humanos se diferenciam das espécies animais, afinal, além da espécie humana, haveria uma outra espécie que celebrasse os seus mortos, conservando sua memória através de um túmulo?

Dentro dessa perspectiva, nas lições finais de seu seminário sobre a ética da psicanálise, Lacan ([1959-1960] 1988) lança mão da noção de entre-duas-mortes no curso de seu comentário sobre a tragédia de *Antígona*. A saber, a ação de Antígona, vista pelo autor como uma ação bela, coincide com as considerações de Gagnebin (2009) acerca de uma luta humana contra o esquecimento, pois Antígona, contrariamente às leis da cidade, mantém-se firme em seu propósito de enterrar o corpo de seu irmão Polinices, uma vez que, tendo ou não traído a própria pátria, seu irmão não sucumbiu enquanto um corpo desprovido de valor simbólico, mas sim enquanto irmão. Em resumo, a noção de entre-duas-mortes — baseada no romance *Juliette* do Marquês de Sade — põe em questão a existência de dois tipos distintos de morte: a primeira designa o fim da vida terrena, isto é, a morte do corpo biológico; a segunda, e mais brutal, culmina no esquecimento daquele que um dia foi representado por um significante para outro significante. Nessa medida, ao insistir em dar um túmulo ao irmão, Antígona estaria buscando evitar a segunda morte.

3.4. Do túmulo à escrita ou o entre-duas-morte de Autor e Antígona

Representada pela primeira vez em 441 a.C., *Antígona* figura como a terceira peça pertencente a uma trilogia pensada por Sófocles que ficou conhecida como *A Trilogia Tebana*, cujas duas primeiras peças são *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Em outras palavras, a trilogia em questão acompanha a saga dos Labdácidas, tendo início com o percurso errático de Édipo e findando com o suplício de sua filha, Antígona. Mas o que há em *Antígona*? Para Lacan ([1959-1960] 1988), há primeiramente Antígona — aquela que “nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo” (p. 294). Contudo, antes de adentrar propriamente ao comentário lacaniano acerca daquilo que fascina o espectador/leitor, ao mesmo tempo que o intimida em seu contato com Antígona, cabe perguntar: o que antecede *Antígona*? Ora, sabe-se que ao ascender ao trono de Tebas, sem saber o verdadeiro laço de parentesco que os une, Édipo desposa Jocasta, com quem tem quatro filhos: Polinices, Etéocles, Ismene e Antígona. Por conseguinte, quando Édipo é condenado ao exílio em decorrência da descoberta de seus crimes inconscientes, seus filhos, Etéocles e Polinices, entram em um acordo segundo o qual ambos se revezariam no comando da cidade durante o período de um ano, a começar por Etéocles.

Assim sendo, tendo transcorrido o primeiro período de reinado, Etéocles se recusa a ceder o trono ao irmão e o expulsa da cidade. Uma vez no exílio, Polinices se alia a Argos, rival de Tebas, de onde obtém um forte exército a fim de auxiliá-lo a invadir sua cidade natal para obrigar o irmão a entregar-lhe o trono. Ciente da invasão iminente, Etéocles prepara a cidade para combater as investidas do exército argivo, dispondo-se a tomar para si a tarefa de enfrentar o próprio irmão. Como resultado, do confronto entre argivos e tebanos, estes últimos saem vitoriosos ao passo que, tanto Etéocles quanto Polinices tombam mortos, um pela mão do outro: golpeantes e golpeados (SÓFOCLES, [441 a.C.] 2022), concretizando, dessa forma, a maldição proferida por Édipo aos filhos. Em seguida, pela proximidade familiar com os finados, Creonte, irmão de Jocasta, assume o poder de Tebas e decreta que a Eteócles, morto ao defender a cidade, deveriam ser concedidas “todas as honras oferecidas aos melhores dos mortos” (p. 67). Em contrapartida, à Polinices seria proibido, sob pena de morte, prestar qualquer homenagem, devendo o seu corpo restar insepulto e entregue aos cães e às aves para que estes o devorem. É precisamente nesse ponto que se inicia *Antígona*.

Ao tomar conhecimento do edito que proíbe o sepultamento de um de seus irmãos, Antígona, decidida a transgredir o decreto proclamado por Creonte, vai ao encontro de Ismene a fim de obter alguma ajuda em seu esforço de enterrar o corpo de Polinices. Sendo as únicas remanescentes da linhagem de Édipo, Ismena retrocede diante da ideia de Antígona, buscando dissuadi-la de seu propósito, pois em suas palavras: “Agora, enfim, só nós duas restantes, vê que morte péssima se contra a lei transgredirmos edito e poder de reis” (SÓFOCLES, [441 a.C.]

2022, p. 53). Ora, dado o histórico de fins trágicos aos quais foram acometidos seus pais e irmãos, era necessário que, na concepção de Ismene, ambas as irmãs fossem mais prudentes em seus atos para que não encontrassem fins semelhantes ao de seus familiares falecidos. Por sua vez, Antígona permanece inabalável em sua decisão — representando aquela que não cede de seu desejo, mesmo que isso a leve à consequência de ter que pagar com a própria vida. Isso é o que faz com que Lacan ([1959-1960] 1988) diga que a heroína de Sófocles é desumana, mas não desumana enquanto sinônimo de monstruosa e sim no que diz respeito ao não civilizado — ela é *omos*, o que em tradução aproximada quer dizer *inflexível*.

Portanto, mesmo após ter sido capturada em seu ato transgressor, Antígona não demonstra temor diante de sua inevitável condenação, pois belo para ela seria morrer honrando as leis dos deuses no que diz respeito ao cuidado com os mortos — não tendo sido Zeus o autor do decreto que proibia o sepultamento de Polinices, que poder teria tal edito? Diante dessa desobediência, Creonte condena Antígona a ser encerrada viva em uma tumba, colocando-a, assim, em dois campos distintos onde se tem uma “morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte” (LACAN, [1959-1960] 1988, p. 295). Dessa maneira, ao se contrapor às leis da cidade para defender as leis divinas, Antígona consequentemente é posta no limite entre a vida e a morte — algo que Lacan ([1959-1960] 1988) denominou *na-finda-linha*. A saber, segundo o autor, um traço em comum presente na maioria das tragédias de Sófocles as quais se tem acesso seria justamente essa posição de *na-finda-linha* onde se situam os seus heróis, sendo Antígona aquela que se situa de maneira mais confessada. Por fim, é nessa posição limite que se tem *a hora da estrela*, brilho insuportável e agonizante da morte, de Antígona — brilho que fascina ao mesmo tempo que interdita.

De modo mais preciso, Lacan ([1959-1960] 1988) lança mão de *Antígona* para falar do belo enquanto visada do desejo, haja vista que, tal qual dito anteriormente, a heroína de Sófocles é aquela que faz ver o ponto de vista que define o desejo. Logo, segundo o autor, o desejo de Antígona, levado ao seu extremo, faz com que ela ultrapasse os limites da *Até*, isto é, o limite que a vida humana não poderia transpor. Por conseguinte, é na medida em que Antígona transpõe os limites da *Até* que “o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo” (p. 295). Mas em que consiste tal efeito? Nessa relação ambígua entre o belo e o desejo, ainda que o primeiro intimide, proíba, o segundo, quando ambos se conjugam ocorre a transposição de uma linha invisível — o ultraje, um *passar além de* (LACAN, [1959-1960] 1988). Portanto, o brilho insuportável de Antígona reside aí, nessa transposição que torna seu desejo visível e, consequentemente, produz um efeito de cegamento. Eis aí o paradoxo do efeito do belo no

desejo: ainda que o torne visível, o brilho provocado nessa conjunção é tamanho que, ao impedir sua total visualização, denuncia que há algo do desejo que não pode ser olhado.

O belo produz, primeiro, a reflexão do desejo. É sua vertente de retenção, de “comoção” (*émoi*), de esmaecimento do desejo, de perda de sua potência. [...] Mas o belo também produz a refração do desejo. Aqui é seu efeito de brilho que está em primeiro plano, indicando, propriamente, o atravessamento. [...] O brilho indica, para além de seu efeito de cegamento, que o desejo se manteve “aceso” em busca do que seria o seu objeto. O belo, representado aqui pelo seu efeito de brilho, indica que o desejo é sem objeto próprio, que mesmo sofrendo uma comoção, o desejo persiste em sua busca, revelando ser, antes de mais nada, um desejo sem objeto próprio, um desejo de nada (MANDIL, 1993, p. 101-102).

Nessa conjuntura, em uma certa altura da lição do dia 1 de julho de 1960, esse limite expressado pelo fenômeno do belo passa a ser definido por Lacan ([1959-1960] 1988) como o limite da segunda morte — ponto que está para além da cadeia significante. Quando Antígona transpõe os limites da *Até*, situando-se no limite entre a vida e a morte, ela se direciona a um lugar no qual o sentido ameaça virar não-sentido (VAN HAUTE, 2007). Por isso seu desejo é posto como um “puro desejo de morte”, mas não no sentido de uma procura objetiva pela morte conforme pontua Rubião (2003). É desejo “puro” porque escapa a qualquer conexão com o que dá sentido, é “direcionado a algo (*das Ding*) que não pode mais ser recuperado na ordem do sentido” (VAN HAUTE, 2007, p. 294). Portanto, a leitura lacaniana de *Antígona* é feita à luz do limite entre o significante e a Coisa (RUBIÃO, 2003), haja vista que o brilho do belo provocado pela ação da heroína surge quando ela se encontra em um entre-dois no qual, como se sabe, tem-se de um lado aquilo que é passível de ser circunscrito pelo significante e, do outro, o que foge a essa possibilidade, o que está fora de qualquer representação.

Consoante a isso, Lacan ([1959-1960] 1988) diz que Antígona é levada por uma paixão, uma vez que sua ação não se restringe à defesa dos direitos dos mortos: “Se Antígona segue os desígnios de sua *Até*, é somente para transformá-los em um ato de vontade tributário de sua singularidade e não recoberto pelas regras de qualquer rede discursiva (simbólica) que lhe possa servir de referência” (RUBIÃO, 2003, p. 65). Contudo, é justamente através dessa singularização que Antígona eterniza a *Até* familiar. A saber, a ação transgressora de Antígona leva a discussão ao espaço de entre-duas-mortes — espaço separado por duas fronteiras, sendo a primeira delas aquela que remete à degradação biológica, enquanto a segunda aponta para o aniquilamento do sujeito. Na leitura realizada por Villegas (2018), tem-se que Antígona é confrontada com as duas mortes de Polinices — a primeira já consumada e a segunda em vias de se concretizar caso ela não faça algo a respeito. Assim, o que quer que tenha sido Polinices

em vida, se foi bom ou mau, isso não importa posto que é *auradephos*, isto é, filho de um mesmo pai e uma mesma mãe: “marido, se me morresse, haveria outro, e filho de outro homem, se o perdesse, mas mãe e pai oculto ambos no Hades, não há irmão que pudesse nascer ainda” (SÓFOCLES, [441 a.C.] 2022, p. 133-135). A impossibilidade do nascimento de um outro irmão faz com que Antígona apele para a irreparabilidade de Polinices, pois este “não sucumbiu servo, mas irmão” (p. 95). É nessa perspectiva que Guerra *et al* (2017) defendem que o ato ético de Antígona é o de garantir a ordem significativa.

Determinar o não sepultamento de Polinices nada mais é do que condená-lo à segunda morte, à aniquilação daquele que um dia recebeu um nome de alguém. Ora, por estar inserido em um universo simbólico, o sujeito recebe um nome antes mesmo de vir ao mundo e, mesmo após deixá-lo, seu nome permanece aí, preservado pela sepultura. Portanto, o ato de dar um túmulo ao morto garante ao sujeito um mais além da vida, isto é, um mais além garantido pela linguagem, pois é somente para a espécie humana que o corpo morto conserva o seu valor (MILLER, 2002; VILLEGAS, 2018). Segundo Rubião (2003), as honras fúnebres que, em seu ato transgressor, Antígona busca conceder ao irmão “constituem o signo capaz de distingui-lo de um animal, o gesto capaz de humanizá-lo e eternizá-lo na memória da família” (p. 68). Ao reconhecer o direito à sepultura garantido ao sujeito pela cultura, Antígona aponta para a persistência do significante mesmo após a morte biológica, pois Polinices, traidor ou não, seguia inserido no campo simbólico como um significante que representa algo para outro significante. Nesse sentido, a luta de Antígona se dá contra a segunda morte — a morte simbólica. Mas para conseguir evitar essa morte, Antígona teve que ir ao encontro de seu próprio fim.

Negar um túmulo ao morto é destituir-lhe de sua condição de sujeito, condenando-o ao esquecimento. Contudo, trata-se de uma condenação insuportável, tal qual visto na peça de Sófocles, pois nada haveria de mais horrendo para os vivos do que os mortos sem nome (CAMPALANS, 2020). Ou seja, é próprio da espécie humana o esforço de tratar o real pelo simbólico, preservando o nome daqueles que já se foram, ainda que seus corpos tenham se perdido — vide a variedade de exemplos oriundos dos campos de concentração nazista, bem como os desaparecidos no período das ditaduras militares latino-americanas. A ausência de sepultura, conforme destacado por Gagnebin (2009), aponta para uma outra ausência, aquela da palavra, afinal, é a palavra que permite que algo exista ou continue a existir após o fim natural garantido pela transitoriedade. Ademais, um dado pertinente quanto ao universo simbólico ou, mais precisamente, quanto à cultura, indica que o seu surgimento está vinculado ao ato eminentemente humano de enterrar os mortos: “Portanto, é a morte (a primeira), e não o

nascimento, que está no começo, no princípio da história, e que viria inaugurar esse espaço do entre-duas-mortes [...]”³⁵ (CAMPALANS, 2020, p. 47, tradução própria).

O mito antropológico criado por Freud ([1913] 2012) em *Totem e Tabu* constitui um bom exemplo dessa relação entre morte e fundação da cultura, na medida em que coloca o assassinato do pai da horda primeva como causa da instauração da lei. A saber, o mito freudiano trata de um grupo primitivo no qual havia um pai que detinha todos os direitos, bem como o acesso irrestrito a todas as fêmeas do grupo. Revoltados com esse monopólio de poder, os filhos matam o pai tirano fazendo com que seu gozo, antes pleno, transforme-se em um gozo limitado ao ser redistribuído entre a prole. Todavia, sentindo-se culpados e arrependidos de seu crime, os filhos passam a prestar homenagens à memória do pai morto, alçando-o à figura de protetor do grupo. Sendo assim, a morte é o meio pelo qual a lei se estabelece no seio da horda primeva, transformando-a em uma sociedade pautada na perda da liberdade integral de seus componentes, isto é, na renúncia pulsional que origina o mal-estar constitutivo dos sujeitos (FREUD, [1930] 2020; NASCIMENTO; MAURANO, 2015). Em suma, a morte é esse acontecimento irrepresentável e insuportável que incita o sujeito a fazer algo, através da linguagem, para dar conta dela.

Outrossim, em *A memória dos mortais*, primeiro ensaio da coletânea *Lembrar Escrever Esquecer*, Gagnebin (2009) traz algumas considerações sobre uma definição de cultura a partir da leitura da *Odisséia*, de Homero. Desse modo, a autora pontua que a narrativa de Ulisses tem como eixo a luta contra o esquecimento de sua condição humana — aquilo que o diferencia dos animais e das criaturas mitológicas que encontra ao longo de sua jornada de volta à Ítaca. Ora, toda a trajetória de Ulisses e seus companheiros é recheada pela luta contra a dupla sedução do inumano, isto é, do tornar-se animal (os companheiros de Ulisses sendo transformados em porcos por Circe) ou divino (a oferta feita por Calipso à Ulisses). Diante disso, o que Gagnebin (2009) busca abordar quanto à cultura, tal qual expressa na narrativa épica de Homero, é que ela está diretamente ligada à condição mortal dos humanos. Não há, em Homero, uma descrição da imortalidade, mas sim um reconhecimento da própria mortalidade dos humanos — o que implica um trabalho de cuidado com a memória dos mortos, tal qual visto em *Antígona*. E no que diz respeito especificamente à *Odisséia*, esse trabalho de cuidado com a memória se dá através da palavra do poeta: aquele que sabe lembrar, para os vivos, os mortos.

³⁵ No original: “Es pues la muerte (digamos la primera), y no el nacimiento, lo que está al comienzo, al principio de la historia, y vendría a inaugurar ese espacio del entre-dos muertes”.

Nessa conjuntura, observa-se que, se em *Antígona* a memória do morto é garantida através da concessão de honras fúnebres, na *Odisséia* a conservação da memória fica a cargo da palavra do poeta. Por isso é que se diz que *túmulo* e *palavra* se revezam no trabalho de luta contra o esquecimento: “que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (GAGNEBIN, 2009, p. 45). Corroborando esta ideia, Vernant (1989) chama a atenção para o fato de a palavra grega *sêma* significar, a uma só vez, túmulo e signo — o que põe em evidência que todo trabalho de criação simbólica diz também de um trabalho em torno de uma perda ou, mais precisamente, em torno do que não tem representação. Portanto, o autor supracitado afirma ainda que a palavra rememorativa do poeta épico corresponde às cerimônias fúnebres — ou seja, ambas estariam implicadas na função de evitar a segunda morte, o esquecimento definitivo dos mortos, afinal, como diz o personagem Autor em *Um Sopro de Vida*: “eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 11).

Diante disso, tomando como referencial o trabalho do poeta épico, é possível pensar o romance derradeiro de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida*, a partir de duas perspectivas. A primeira delas — que será brevemente abordada — concerne ao contexto de “montagem” dos fragmentos que compõem a narrativa, pois, como se sabe, Clarice veio a falecer antes da conclusão do trabalho, deixando para sua amiga, Olga Borelli, a tarefa de unir e publicar o livro. Segundo Homem (2011), a participação de Olga na construção do romance abre margem para o seguinte questionamento: seria Olga co-autora de *Um Sopro de Vida*? Tal questão se impõe na medida em que, para além do trabalho de escrita, a autoria também abrange o trabalho de organização da obra. Posto isso, uma possível resposta a esse questionamento seria: co-autora ou não, o que se sabe é que a transmissão do romance carrega a marca, o *saber-fazer* (o estilo), de Olga Borelli. Desse modo, assim como o poeta épico, que passa adiante a memória das glórias dos heróis, Olga recebe e passa adiante o sopro de vida (ou sopro da palavra) de Clarice Lispector, tal qual ocorre com os personagens Autor e Ângela Pralini.

É justamente essa a complexidade com que trabalha Clarice ao nos propor diversos “níveis autorais” em *Um Sopro de Vida*. Analogicamente, assim como temos a estrutura de duplicidade e espelhamento quanto à questão da autoria entre Clarice Lispector e Olga Borelli, não haveria a mesma polaridade entre os dois autores vistos no interior da obra? O Autor e Ângela? Ambos escritores, talvez o primeiro em vias de desaparecimento e a segunda em formação, da mesma forma que no par Clarice e Olga (HOMEM, 2011, p. 188).

Nesse sentido, o Autor cria sua personagem, Ângela Pralini, esculpindo-a “com pedras das encostas até formá-la em estátua” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 31) e, então, sopra nela (a palavra) para que se anime e o sobrepuja: “depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar” (p. 28). Dessa forma, com a criação de Ângela Pralini, que é um espelho que reflete seu criador, o Autor se despede da vida deixando para sua personagem a tarefa de garantir a continuação da escrita — escrita que condiciona a (segunda) vida: “o resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (p. 15). Não teria ocorrido o mesmo com Olga e Clarice? Em seus últimos anos de vida, Clarice dividiu com Olga a tarefa de datilografar e organizar seus manuscritos até que, limitada pela iminência de sua própria morte, transmitiu completamente à Olga a tarefa de continuar a escrita. Ou seja, Olga se apropria do que lhe foi dado por Clarice e, além de ordenar os fragmentos de *Um Sopro de Vida* segundo a sua própria lógica e/ou luto, pôs-se também a escrever seu próprio livro no qual a vida e a escrita (ou simplesmente a vida/escrita) de Clarice Lispector figuram como tema principal.

Por conseguinte, a outra perspectiva diz respeito ao próprio enredo da obra onde, como se sabe, há um narrador, por assim dizer, anônimo, que se introduz em sua narrativa identificando-se como Autor. Esse narrador, diferente do poeta épico, não se ocupa em registrar os fatos gloriosos da vida dos heróis, mas se atenta aos restos oriundos dos vislumbres de instantes que não se conectam uns aos outros, pois cada instante é e imediatamente não é mais: “tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 19). De acordo com Gagnebin (2009), o narrador sucateiro — narrador que se ocupa dos restos — assume o compromisso de recolher aquilo que é descartado como algo que não possui sentido, algo a respeito do qual não se sabe o que fazer. Desse modo, na concepção da autora, os restos denunciam o limite da linguagem, uma vez que dizem respeito ao que resta inenarrável, tal qual o sofrimento dos sobreviventes das duas Grandes Guerras, bem como seus mortos sem nomes e/ou túmulos. Em suma, assim como em Antígona, Ângela e Olga, o ato ético do narrador sucateiro é o de garantir a ordem significativa.

Em *Um Sopro de Vida*, a garantia dessa ordem se dá pela escrita, tão necessária para a manutenção da vida de seus personagens (e sua autora, Clarice Lispector) — *eles acham* “que parar de escrever é parar de viver” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 52). O resultado disso é um livro que, seguindo a perspectiva da criação *ex-nihilo*, forja-se no silêncio para se opor a ele: “tudo que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra” (p. 16). Ora, o silêncio é aquele degrau acima da escrita, isto é, espaço infinitamente mais ambicioso onde a escrita não se faz necessária. Contudo, é a partir desse silêncio que o processo de criação se inicia — silêncio mediante o qual se tem “um livro fresco – recém-saído do nada” (p. 15). Portanto, a

partir dessa relação estabelecida entre o silêncio e a escrita é que, de acordo com Homem (2011), o Autor condiciona sua existência ao ato de escrever, indo do nada em direção à vida: escrever é busca de vida, é luta que se trava contra a passagem irremediável do tempo.

Tempo para mim significa desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos. O tempo passa depressa demais e a vida é tão curta. Então — para que eu não seja engolida pela voracidade das horas e pelas novidades que fazem o tempo passar depressa — eu cultivo um certo tédio (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 12).

Nessa perspectiva, tem-se o tempo e o não-tempo — o tempo existe ou não existe? Se existe, é só para marcar o percurso que vai do nascimento até a morte: “Eu me coloco bem depressa no tempo, antes de morrer. A vida é muito rápida, quando se vê, se chegou ao fim” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 141). Em contrapartida, uma definição para o não-tempo é dada por Clarice Lispector já na epígrafe do livro: “haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não tempo sagrado da morte transfigurada” (p. 9). O tempo, utilizando as palavras do Autor, é “zero-hora” — é o que pode interromper o correr da vida a qualquer instante e, sobretudo, é o ponto ao qual se é levado pela passagem rápida do tempo. Esse tempo que passa depressa demais, onde a matéria se desagrega e apodrece, ameaça o sujeito com a primeira morte.

Diante da iminência dessa primeira morte é que a escrita se coloca como meio utilizado pelo Autor para permanecer na ordem da linguagem, mediado por sua personagem Ângela Pralini: “o resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem [...] Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? Senão o de criar as próprias realidades?” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 18). Após a morte do Autor, caberá a Ângela passar adiante o sopro da palavra — não à toa a última parte do romance se intitula *O Livro de Ângela*. Ao situar o livro de Ângela no final do romance, o Autor estaria fazendo jus ao movimento de circularidade tão característico da obra clariceana: “Já li esse livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (p. 20). Conectar o final do texto ao seu início nada mais é do que denotar o não cessar da escrita e, conseqüentemente, do pulsar da vida, dado que ambas, em termos de narrativas clariceanas, encontram-se entrelaçadas.

Portanto, assim como Antígona que busca conservar o nome de Polinices concedendo-lhe uma sepultura, esse movimento incessante da escrita se apresenta como a via que permite ao Autor resistir à passagem desagregadora do tempo — tempo que encaminha para a primeira morte. Em consonância às considerações sobre o trabalho de luta contra o esquecimento dispostas por Gagnebin (2009), ambas as obras, *Antígona* e *Um Sopro de Vida*, mostram que túmulo e palavra garantem a permanência do sujeito, mesmo após a sua morte orgânica. Em outros termos, resistir à passagem desagregadora do tempo não é senão o mesmo que resistir à segunda morte. Nesse sentido, quando o Autor diz “Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim. Quer dizer: não sei o que fazer com meu espírito. O corpo informa muito. Mas eu desconheço as leis do espírito: ele vagueia” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 16), ele aparentemente está indicando que a morte que afeta o corpo não é tão temível quanto o destino do espírito, ou melhor, o destino daquilo que fica para além do corpo. O que ocorrerá com esse espírito? Como será a primeira primavera após a sua morte? Não há resposta, mas é preciso viver *apesar de* e, sobretudo, *apesar de* é preciso escrever — para usar a palavra como instrumento para fazer algo com isso que se sente como insuportável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o seu esboço até a versão final do texto que aqui se apresenta, *escrita e morte* foram os dois significantes que se sobressaíram a partir da leitura de *Um Sopro de Vida* e, tal qual uma bússola, guiaram o percurso trilhado por esta pesquisa. Assim sendo, nas palavras de Clarice Lispector, a morte é o intangível — e que a vida seja mortal, este é um fato sabido por todos, mas que convenientemente é mantido em mutismo para que viver se torne tarefa suportável. Por conseguinte, a morte se encontra apenas no futuro, “é como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera” (LISPECTOR, [1973] 2020, p. 70). Quanto à escrita, na obra clariceana, ela se acha estreitamente ligada à vida, de modo que para continuar vivendo, é preciso continuar escrevendo — cada momento de *silêncio* entre o final de uma narrativa e o despontar de outra é entendido como um período em que se está morta, à espera do renascimento via escrita. Nesta perspectiva, este estudo buscou demonstrar, a partir da teoria psicanalítica e principalmente mediante a leitura do romance póstumo de Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida*, o modo como *escrita e morte* se conjugam no intuito de criar, com as palavras, bordas simbólicas em torno do *intangível*, do *impossível*, do *irrepresentável*, do *real* que é a morte.

Portanto, a fim de demonstrar essa conjugação, fez-se necessário ir além da narrativa do romance/objeto desta pesquisa e buscar na história mesma de sua constituição os elementos para pensar o contorno que pode a escrita dar à morte. Em primeiro lugar, percorreu-se o estilo de Clarice Lispector — seu modo de criação que vai da escrita fragmentada no *instante já* à união desses vários instantes em um corpo textual que compôs as narrativas de Joana, Virgínia, Macabéa... até chegar em Autor e Ângela Pralini. E dessa pesquisa, alguns pontos se sobressaíram, mas não foram profundamente abordados, dado a necessidade de delimitação do tema. A saber, identificou-se na composição da narrativa de *Um Sopro de Vida* que esta foi produzida a partir do efeito da *mise en abyme*, isto é, da narrativa dentro da narrativa, posto que Autor escreve um livro onde sua personagem, Ângela Pralini, também escreve o seu próprio livro — incluía-se nesse circuito a autora da obra, Clarice Lispector; assim, ter-se-á que Clarice, uma escritora, escreve um livro onde sua personagem, um escritor, escreve um livro onde sua personagem, uma escritora, também escreve o seu livro. Em uma pesquisa mais aprofundada, chegou-se ao conhecimento, através da tese de Alonso (2017), que a utilização do efeito *mise en abyme* não era uma particularidade apenas de *Um Sopro de Vida*; pelo contrário, Clarice usufruiu deste efeito ao longo de toda a construção de sua obra, de modo que esta chega a se

incluir em si mesma, tal qual se pode constatar nos fragmentos de Ângela e Autor, onde tantas vezes a obra de Clarice Lispector é evocada.

Posto isso, destaca-se que devido a utilização deste efeito, Alonso (2017) definiu a obra clariceana como um *jogo de espelhos*, uma vez que identificou um espelhamento da obra pela obra e da autora pela obra — mas vale pontuar que esse espelhamento sobre o qual a autora supracitada se refere não diz do imaginário proposto por Jacques Lacan. Contudo, esse ponto coloca uma questão, posto que tal espelhamento possibilitado pela *mise en abyme* não parece remeter a uma unidade que é refletida por outra, mas sim à quebra dessa unidade — a quebra dos limites do texto, o que tira a *mise en abyme* do lado do Eu unificado e a coloca ao lado da divisão do sujeito. Por conseguinte, viu-se também que tal “espelhamento” dá a ver uma certa repetição constitutiva da obra clariceana, na medida em que a autora geralmente reutilizava seus fragmentos de escrita como base para novos contos, novas crônicas ou novos romances. E, diante disso, é interessante pensar que tal repetição, pela *mise en abyme*, proporcionava uma constante renovação da obra — o que direciona à máxima clariceana subentendida em suas narrativas: escrever parece com não morrer. Ora, não seria interessante pensar o efeito *mise en abyme* a partir do conceito psicanalítico de repetição? Porém, tal qual pontuado anteriormente, este foi um ponto que se sobressaiu no decorrer da pesquisa, mas que não pôde ser mais bem averiguado, a fim de não desviar do real objetivo do estudo.

Outrossim, percorreu-se também a noção de estilo segundo a psicanálise — noção esta que se acha relacionada à falta, ao desejo: maneira singular de contornar a falta. O estilo, nesse sentido, é tido como um *saber-fazer* com o impossível ou, nas palavras de Sousa (1997), aquele modo particular que cada sujeito tem de se localizar no real. Assim sendo, em algumas cartas e entrevistas, Clarice dizia que seu trabalho de escrita nunca se dava através do tradicional ponto de partida dado pelo *Era uma vez*; tampouco se poderia esperar que suas narrativas desaguassem em um *felizes para sempre*, afinal, tal qual o questionamento de Joana em *Perto do Coração Selvagem*, o que é que ainda pode acontecer depois que se consegue ser feliz? A ideia de um “felizes para sempre” parece remeter a um cessamento da escrita, bem como também remete a um tamponamento da falta constitutiva do sujeito; uma satisfação plena do desejo — satisfação que tanto no contexto clariceano, quanto no contexto psicanalítico, acarretaria a morte do sujeito. Portanto, mais instigante mesmo era escrever no *instante já* que não tem nem início e nem fim — é fugidio e, por isso, torna a escrita uma atividade contínua. Nessa conjuntura, tendo em vista a definição de estilo cunhada por Mário Quintana em *Caderno H*, poder-se-ia dizer que a característica dos escritos clariceanos anteriormente citada, ou seja, a narrativa em abismo, seria essa deficiência (o estilo) que faz com que Clarice Lispector só conseguisse

escrever como pôde, ou seja, sem conseguir, pois lhe era impossível, seguir uma linearidade ao modo tradicional do *era uma vez*.

Por conseguinte, retomando a questão da constante renovação da obra, tem-se uma outra característica do estilo de Clarice Lispector, qual seja, a circularidade de suas narrativas, isto é, as narrativas cujo fim se emenda ao início e, conseqüentemente, dá ao texto a impressão de estar sempre se reiniciando — ou mais pertinente seria dizer que a escrita assume um caráter incessante. E este é um ponto que remete à própria associação que a autora faz entre viver e escrever, pois se a escrita não cessa, a vida, por sua vez, também não há de cessar — é nesse sentido que a continuidade da escrita de Clarice, que é também observada nas escritas dos personagens Autor e Ângela, faz frente à morte. Na obra freudiana, viu-se que a morte é o que há de mais irrepresentável para o inconsciente, haja vista que este não admite nenhuma ideia de cunho negativo — a negação é algo que parte do Eu que, por seu turno, nega a morte: afasta-a da consciência, “mantendo-a em segredo”. Mas de qualquer modo, a morte é irrepresentável tanto para o inconsciente quanto para o consciente, com a única diferença de que, para este último, a morte está associada à castração; ou seja, o que se teme em relação a morte é algo análogo a ameaça de castração, mas não a morte em si, posto que nada se sabe a seu respeito — ela é os dois pontos à espera deixados pela vida, tal qual afirmou Clarice.

A morte é também o que há de mais inevitável e irremediável — o que a faz ser popularmente referida como a única certeza que se tem na vida. Portanto, quando se fala em fazer frente à morte através da escrita, não se trataria desse fim natural, mas de um outro tipo de morte ainda mais temível do que a morte biológica. Foi nessa perspectiva que se lançou mão das considerações lacanianas sobre o *entre-duas-mortes*; para diferenciar a morte natural (primeira morte) da morte do sujeito do significante (segunda morte). Para elucidar este ponto, recorreu-se ao comentário feito por Lacan sobre a insurgência de Antígona, cujo irmão, Polinices, por conta de seus crimes, fora condenado ao não sepultamento. Ora, o gesto de Antígona, sua desobediência às leis da cidade, é justamente o de enterrar o irmão, reconhecendo-o como sujeito do significante e permitindo-lhe que, através do túmulo, seja lembrado pelas próximas gerações. Nesse contexto, viu-se também que a morte (a falta de representação) vige por trás da origem do simbólico, uma vez que todo trabalho de criação de sentido se dá em torno de uma perda — não à toa o túmulo figura entre os primeiros vestígios de criação humana. Destarte, daí se pode depreender a íntima relação entre o *túmulo* e a *palavra* (ou mais precisamente a escrita); ambos se ocupam da tarefa de tratar o real pelo simbólico. Portanto, retornando a *Um Sopro de Vida*, é sobre a morte do sujeito do significante que a escrita de Autor e Ângela busca fazer frente, pois a partir da criação de Ângela — do sopro de

vida —, entendeu-se que o Autor estaria buscando uma forma de resistir ao apagamento simbólico característico da segunda morte.

Consoante a isso, retoma-se o ponto da escrita em constante reinício — algo tão característico em Clarice Lispector. No entanto, em vez de seguir falando de uma escrita constantemente reiniciada enquanto marca particular da autora, fale-se agora no sopro da vida, ou melhor, no sopro da palavra que inspira e convoca a escrever, afinal, não foi assim que Ângela Pralini e Olga Borelli, após o sopro de Autor e Ângela, puseram-se a continuar o trabalho de seus antecessores? Nesse sentido, tem-se que uma escrita que contorna a morte é uma escrita que se transmite para a posteridade, tal qual o fez Clarice ao transmiti-la ao Autor que, por sua vez, soprou a palavra em Ângela que a passou para Olga que nos transmitiu o último escrito de Clarice Lispector. Por fim, passo a palavra ao Autor: “AUTOR — (enquanto Ângela dorme.) Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de ‘estou sendo’” (LISPECTOR, [1978] 2020, p. 81).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Leonardo Pinto; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica** [online], v. 11, n. 2, pp. 203-218, jul./dez., 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>. Acesso em: 23 jul. 2023.

ALONSO, Mariângela. **O jogo de espelho na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2017.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo Social** [online], v. 23, n. 2, pp. 191-212, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200008>. Acesso em: 12 set. 2022.

BARTHES, Roland. O estilo e sua imagem (1969). In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do avesso: escrita, ficção e estética de subjetivação em psicanálise**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

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

BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita: os impasses de escrever. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 145-170.

BREDA, Fernanda Pereira. **Percepção e significativo na construção do espaço**. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BONFIM, Flávia Gaze. O desejo puro de Antígona: ética lacaniana e dimensão trágica. **Analytica: Revista de Psicanálise**, v. 5, n. 8, pp. 129-149, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/1573>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CAMARGO, Luís Gonçales Bueno. **Uma história do romance de 30**. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Orientador: Antonio Amoni Prado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CAMPALANS, Luis. De la transitoriedad a la segunda muerte. **Calibán – RLP**, v. 18, n. 2, pp. 40-50, 2020. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/psa-142105>. Acesso em: 17 jul. 2023.

CARREIRA, Luciana Brandão. **Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector: no litoral entre a literatura e a psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2014.

CASORLA, Marilane de Almeida Silva. Narrativas mise en abyme: memória e escrita do trauma em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Meio sol amarelo, de Chimamanda Ngozi Adichie. **Revista de Ciência Sociais**, Fortaleza, v. 52, n. 1, p. 163-178, mar./jun. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.36517/10.36517/rsc.52.1.d07>. Acesso em: 09 jan. 2023.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. pp. 153-172.

COLASANTI, Marina. Nem uma vírgula. In: LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, Jessica Samantha Lira. **Feminilidade e desamparo: uma leitura psicanalítica da personagem Macabéa, do romance “A Hora da Estrela”**. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Orientador: Mauricio Rodrigues de Souza. Programa de Pós-graduação em Psicologia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da psicanálise Vol. 1: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da psicanálise Vol. 2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da psicanálise Vol. 3: a prática analítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme**. Paris : Seuil, 1977.

DÍAZ, Carmen Lucía. Sobre el sujeto de la investigación en psicoanálisis. In: HERNANDEZ, Diana Patricia Carmona (Org.). **Sujeto y objeto en la investigación psicoanalítica**. Medellín: Universidad de Antioquia – Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2012. p. 30-45.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FARIA, Erika Vidal de. Escrever o que não se escreve: Clarice, a letra e o feminino. **Reverso**, Belo Horizonte, ano 43, n. 81, p. 35-42, jun. 2021. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952021000100005#:~:text=2021&text=A%20arte%20e%20a%20literatura,%C3%A0%20Ietra%20e%20ao%20feminino. Acesso em: 16 out. 2022.

FREUD, Sigmund. **A pulsão e seus destinos** (1915). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FREUD, Sigmund. A repressão (1915). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. Carta 71. In: FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. I**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Compêndio de psicanálise** (1940). In: FREUD, Sigmund. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte (1915). In: FREUD, Sigmund. **Cultura, sociedade e religião: o mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia (1926). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 17**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo (1914). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Lembrar, repetir e perlaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 18**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Notas Psicanalíticas Sobre Um Relato Autobiográfico De Um Caso De Paranóia (Dementia Paranoides) (1911) In: FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Gradiva (1906). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 8**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. O eu e o id (1923). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 16**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar** (1919). Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura (1930). In: FREUD, Sigmund. **Cultura, sociedade e religião: o mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo (1914). In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. O prêmio Goethe (1930). In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. Sobre psicoterapia (1905). In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 11**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade (1916). In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. Trecho do manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1987. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GERBASE, Jairo. Trauma e morte. In: TEIXEIRA, Angélica (Org.). **Especificidades da ética da psicanálise**. Salvador: Associação Científica Campo Psicanalítico, 2005.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7ª ed. Rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GOTLIB, Nádía Battella. **Posfácio: o romance inaugural**. In: LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

GUERRA, Andréa Maris Campos. Psicanálise e produção científica. In: FUAD, Kyril-los Neto; MOREIRA, Jacqueline Oliveira (Org.). **Pesquisa em psicanálise: transmissão na universidade**. Barbacena: EdUEMG, 2010, p. 130-145.

GUERRA, Mariah Neves; BURGARELLI, Cristóvão Giovani; CHATELARD, Daniela; MAESSO, Márcia. A morte-corte do significante: entre Antígona e Equivalentes. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 1, pp. 62-79, 2017. Disponível em: <https://tempopsicanalitico.com.br/tempopsicanalitico/article/view/145>. Acesso em: 20 dez. 2023.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

IANNINI, Gilson. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

IRIBARRY, Isac Nikos. O que é pesquisa psicanalítica? **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica** [online], v. 6, n. 1, pp. 115-138, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/kMNkRYxpVCBG6NwwVR8Pryd/?lang=pt#>. Acesso em: 12 jan. 2022.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente político**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

KYRILLOS NETO, Fuad. A psicanálise na universidade e sua relação com as insti-tuições formadoras. In: FUAD, Kyrillos Neto; MOREIRA, Jacqueline Oliveira (Org.). **Pesquisa em psicanálise: transmissão na universidade**. Barbacena: EdUEMG, 2010, p. 156-166

LACAN, Jacques. Abertura desta coletânea. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8: a transferência, 1960-1961**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva** (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela** (1977). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Ainda impossível (1972). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Aproximação gradativa. In: LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Carta à Olga Borelli, 29 de setembro de 1975. In: LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Clarice entrevistada (1976). In: LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Desculpem, mas se morre (1971). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

LISPECTOR, Clarice. Fernando Pessoa me ajudando (1968). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

LISPECTOR, Clarice. Forma e conteúdo (1969). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

LISPECTOR, Clarice. Ficção ou não (1970). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Lembrança da feitura de um romance (1970). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho (1962). In: LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Noite na montanha (1968). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

LISPECTOR, Clarice. O que é o que é? In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. O verdadeiro romance (1970). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Outra Carta (1968). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Pertencer (1968). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem** (1943). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Sobre escrever (1969). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Tempestade de almas. In: LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Um degrau a menos. In: LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Viagem por mar – 1ª parte (1971). In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MANDIL, Ram Avraham. **Entre ética e estética freudianas: a função do belo n’A ética da psicanálise de J. Lacan**. 1993. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli; BLOSS, Gerusa Morgana; Matiazzi, Thiciara. Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 19, n. 3, p. 787-808, set./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/epp.2019.46918>. Acesso em: 12 out. 2022.

MIGUEL, Gilvone Furtado. O projeto ficcional de Clarice Lispector em Um Sopro de Vida (Pulsações): confronto de si mesma. **Revista Alere**, ano 07, v. 09, n. 09, jun. 2014, pp. 177-205. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/461>. Acesso em: 27 set. 2022.

MILLER, Jacques Alain. **Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo**. Buenos Aires: Colección Diva, 2002.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NAMORATO, Luciana. O beijo no rosto morto: a iminência da morte e os sentidos do eu em Um Sopro de Vida. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, pp. 142-156, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v98i0.61325>. Acesso em: 22 ago. 2022.

NASCIMENTO, Evando. **O humano e o não humano**. Cult, ano 23, edição 264, p. 26-29, dez. 2020.

NASCIMENTO, Luís Vinicius; MAURANO, Denise. O belo desejo da psicanálise. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 13, n. 2, pp. 137-164, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/1679-9887.2015.v13i2.%25p>. Acesso em: 20 dez. 2023.

NOGUEIRA, Luiz Carlos. A pesquisa em psicanálise. *Psicologia USP*, 15 (1-2), p. 83-106, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642004000100013>. Acesso em: 23 jun. 2022.

NUNES, Benedito. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Jeferson Machado. Psicanálise e universidade: mais ainda. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 11, n. 17, p. 77-85, 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1677-11682005000100006&script=sci_abstract. Acesso em: 22 ago. 2022.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Irley F. Franco e Jaa Torrano. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2021.

POLI, Maria Cristina. Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa. **Estilos de Clínica**, v. 13, n. 25, p. 154-179, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v13i25p154-179>. Acesso em: 22 ago. 2022.

PORGE, Erik. **Transmitir a clínica psicanalítica: Freud, Lacan, hoje**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PORTO, Marinela Marques; VIEIRA, Marcus André. Do homem ao objeto: um percurso pela noção de estilo em Jacques Lacan. **Analytica**, São João del-Rei, v. 8, n. 15, pp. 1-25, jul/dez, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/3200>. Acesso em: 08 jun. 2023.

PORTUGAL, Ana Maria. **O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

QUINET, Antonio. **A estranheza da psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

QUINTANA, Mário. Apontamentos de história sobrenatural. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

ROSEMBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. 1ª Ed. São Paulo: Publifolha – Série Folha Explica, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 225-234, 2012. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteraz/article/view/12194/8844>. Acesso em: 19 ago. 2022.

RUBIÃO, Laura Lustosa. O impasse trágico e a via cômica da ética da psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, pp. 61-77, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100004>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Camila Backes. **Poética da extração, literatura e psicanálise: O (des) fazer a forma, o estilo e a transmissão do impossível**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SANTOS, Diogo de Siqueira Bendelak dos. **Elaboração analítica e escrita poética: aproximações a partir de uma experiência de Cortázar**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SCOTTI, Sérgio. Psicanálise, desejo e estilo. **Psychê**, São Paulo, ano 9, n. 15, pp. 77-92, jan-jun, 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000100007. Acesso em: 08 jun. 2023.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Mnema, 2022.

SOUSA, Carlos Mendes de. Posfácio: o aço demasiado agudo da minha lâmina de vida. In: LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

SOUSA, Edson Luís André. Exílio e estilo. **Revista Correio da APPOA**, n. 50, pp. 33-39, set. 1997.

SOUSA, Edson Luís André. Faróis e enigmas. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

TV CULTURA. Panorama com Clarice Lispector. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 30 set. 2022.

VAN HAUTE, Phillipe. Antígona: heroína da psicanálise? **Discurso – Revista do Departamento de filosofia da USP**, n. 36, p. 285-309, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.38082>. Acesso em: 14 jan. 2024.

VEADO, Yáskara Sotero Natividade. Um sopro de vida, uma escrita feminina. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 35, n 66, p. 65-70, dez. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v35n66/v35n66a10.pdf>. Acesso em: 13 out. 2022.

VERNANT, Jean-Pierre. **L'individu, la mort, l'amour**. Paris: Galimard, 1989.

VILLEGAS, Sebastián Patiño. Muerte y cuerpo en Antígona: una lectura desde el psicoanálisis. **La Tercera Orilla**, v. 21, pp. 90-98, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29375/21457190.3482>. Acesso em: 15 out. 2023.