

A CASA ONDE COM ELA ESTAMOS – ESCRITA, TORÇÃO E VERTIGEM (OU SOBRE QUANDO O *AUTOBIOGRÁFICO* É *ATO BIOGRÁFICO*)

Luciana Brandão Carreira
UEPA

Resumo

A aposta de que se trata nesse trabalho visa sustentar que a escrita cumpre funções diferentes, para diferentes sujeitos, em diferentes momentos. É nessa direção que acreditamos que Clarice Lispector fez de seu exercício de escrever o próprio manejo implicado no refazer de seu corpo, enlaçando-se, através do ato de escrever, pulsionalmente a uma língua. Essa perspectiva adotada a respeito da escrita nos permite destacar um importante aspecto a ela relacionado, pois julgamos que vida e obra são vertentes indissociáveis na produção de um estilo, não somente para um escritor, mas para todo artista.

Palavras-chave:

Ato criativo; autobiografia; escrita.

... não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. Clarice Lispector.

O dia era pesado, bom e vazio. Pretendendo torná-lo o mais longo possível, a mulher retira o telefone do gancho, assegurando-se de que nada a perturbaria.

O que virá se passará no intervalo de tempo de 1 hora – entre as 10 e 11 horas da manhã de um dia que tinha tudo para ser como um outro dia qualquer. Todo o porvir condensado nesse intervalo temporal, nessa suspensão em que o tempo para. Tudo nesse hiato, *entre-duas-mortes*, através da narrativa desconcertante da protagonista, que

Résumé

L'objectif de cet article est de maintenir que l'écriture remplit différentes fonctions pour différents sujets et à différentes époques. C'est dans cette direction que nous sommes convaincus que Clarice Lispector s'est confiée à l'exercice de scribe la manipulation même impliquée dans la refonte de son corps, s'entremêlant, à travers l'acte d'écriture, pulsionnellement à une langue. Cette perspective de l'écriture nous permet de mettre en évidence un aspect important, car nous pensons que la vie et le travail sont des volets indissociables de la production d'un style, non seulement pour un écrivain, mais pour chaque artiste.

Mots-clés:

Acte créatif; autobiographie; écriture.

tenta transmitir a experiência que a fará perder por horas e horas a sua forma humana.

Escultora de origem burguesa, ela é adequada ao que socialmente esperam que ela seja. Sozinha em seu apartamento, ela decide arrumá-lo, começando pelo quarto dos fundos que, até a véspera, era ocupado pela empregada doméstica que se demitira após seis meses de trabalho naquele espaço. Ali ela estava: uma solitária mulher anônima, rica e solteira por opção, logo após ter sofrido um aborto, cujo nome é reduzido à impessoalidade de duas letras: G. H.

E quanto a nós, onde estamos? Estamos no primeiro capítulo de *A paixão segundo G. H.*, talvez o livro mais célebre de Clarice Lispector. Nós, seus leitores, convidados a entrarmos com ela nessa Casa, nesse tempo, capturados pela descrição de

uma experiência forjada pela narradora que nos expande e, de imediato, atordoa-nos - pois nessa Casa, “o fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncios” (Lispector, [1964] 1998a, p. 24).

Através da leitura, abre-se esse espaço no qual o leitor é jogado, de cara, no ponto ínfimo e máximo do relato de uma mulher que viu algo e, que, sem saber do que se tratava, confundiu-se com isso que fora visto, fazendo que sejamos lançados no nada, no vazio, junto com a narradora. Algumas páginas adiante, ela continua: “Terá sido o amor o que eu vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor?” (Lispector, [1964] 1998a, p. 19).

Sobre o estatuto dessa visão, retomamos a leitura do Seminário 11 (1964) – *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, quando Jacques Lacan discorre a respeito do olhar, através da experiência que o faz distingui-lo da visão e afirmar o quanto somos na verdade olhados por um quadro quando o contemplamos. Capturados por uma luz que nos chega do exterior, somos então inseridos na pintura, e, ainda que espectadores, por ela somos olhados por todos os lados. Com isso, fazemo-nos parte da tela, revolvemo-nos a partir dela. Os termos *dentro-fora* são, portanto, redimensionados. O leitor, - espectador de uma narrativa -, certamente também está susceptível a uma experiência desta natureza, passível de vir a ser sorvido pelo texto justo nesse ponto que se presentifica por meio de uma imagem muito particular. Imagem cujo estopo permite com que sejamos por ela fotografados, através do olhar, seu instrumento. Por conseguinte, a escrita que importa situar é essa escrita que faz cortes, que impõe um nó à estrutura da narrativa, que transpõe nesta os traços significantes inerentes a uma perda, que dispõe, ao leitor, um confronto possível com o impossível, e que o põe, inadvertidamente, às voltas com um saber sobre o verdadeiro. Uma escrita limítrofe, por assim dizer, promotora da experiência do inconsciente, por isso vertiginosa.

Nas adjacências do que não pode ser dito, a narrativa segue entrecortada por pedaços fulgurantes de uma imagem vazada do enredo, refratária ao enunciado, desvinculada de um referente. Uma imagem movediça que se insurge como um pedaço desfalcado do texto, emaranhada na palavra apenas como subterfúgio para fazer nascer dali o olhar.

Sim, acreditamos que Clarice Lispector apresenta de maneira privilegiada o artifício que mantém a pulsação de um nome constituído pelo ato de escrever. Ela nos apresenta uma modalidade de escrita cuja textualidade podemos situar no campo das *Lituraterras*: espécie de escrita de borda, bem-sucedida em face ao indizível e ao limite do que a linguagem pode vir a representar.

Quando Jacques Lacan propõe no Seminário 19 (1971-1972) que “o suporte do que se articula do discurso é o corpo”, ele nos possibilita pensar que o estilo de um autor está sempre por referência ao que de seu corpo pôde ser transposto numa escrita, aproximando-se daquilo que o próprio Lacan afirma em *Lituraterra* sobre os restos inassimiláveis que do autor se depositam numa obra. Considerando que tais restos dizem respeito aos restos corporais, - passíveis de sustentarem um discurso que não seria do semblante -, podemos dizer que à beira da morte Clarice Lispector recria, definitivamente, um lugar para se alojar na literatura.

Parodiando Lacan quando ele comenta que Velásquez não pinta em *As meninas* uma representação, e sim “o próprio ato de pintar”, podemos também dizer que Clarice Lispector não escrevia simplesmente signos lingüísticos (como de fato são as palavras), pois ela “escrevia o próprio ato de escrever”. Ela indica, através da estrutura de seu texto, que uma espécie de transliteração entre escritura psíquica e escrita textual se coloca a fim de tentar sobrepujar um ponto de impossibilidade existente no cerne da língua materna, espécie de furo inerente a algo ainda sem nome, que sempre se repete como impossível. Tangenciando uma estranheira ao simbólico, Clarice Lispector testemunha (e mostra) o exílio que se dá nesse ponto onde o Real pulsional promove uma inscrição primeira; ou seja, a inscrição da impossibilidade de tudo se escrever - a inscrição de uma falta estrutural (e estruturante) †, quando ao regime da voz o objeto olhar vem se sobrepor. Trata-se de uma torção que bascula o indizível, promovendo que algo se imponha como uma mostração; tal como uma epifania mística a qual se revela uma imagem no ponto onde a narrativa esbarra em um limite, numa superação do falar em prol do mostrar.

Clarice Lispector indica o lugar inerente à própria topologia do sujeito, lá onde este soergue, na sua Casa.

O GESTO-VERTIGEM:

A maneira como G. H. visa explorar espacialmente a arrumação da casa, apoderando-se assim do lugar que habita, aponta, desde o começo do romance, a uma subversão temporal que será recorrente ao longo de todo o texto: ela escolhe começar pelo fim, pelo quarto dos fundos, parte terminal do apartamento. E pretende finalizar pelo começo; ou seja, pelo *living*, a sala de estar, local que remete ao convívio social, onde primeiro se chega ao se adentrar um lar.

Para ter acesso ao quarto ela primeiro precisou atravessar toda a cozinha, chegando à área de serviço, em cujo final encontrava-se um corredor que ela também precisou percorrer, para finalmente encontrar o quarto dos fundos, chamado por ela de a “cauda do apartamento”. Todavia, antes de ali entrar, uma pausa: G. H. encosta-se na murada da área de serviço para fumar um cigarro. É quando essa mulher olha para baixo, na vertigem dos treze andares que “caçam do edifício”, comparando a verticalidade do prédio que habita a um despenhadeiro que engolirá em silêncio o cigarro que, num gesto proibido, ela imediatamente lançará ao solo.

O cigarro cai, é jogado para fora, descartado.

A topologia desse ponto em que G. H. está é nesse momento circunscrita: fora do quarto, mas dentro do apartamento onde mora, ela se põe a olhar a área interna do prédio. Ela olha a área interna, ou seja, o fundo dos apartamentos para os quais o seu apartamento também se via como fundos. Descrevendo o seu prédio, ela diz sobre esse *dentro-fora*:

por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias (Lispector, [1964] 1998a, p. 35).

A dimensão espacial é mais uma vez trazida à tona. Os termos *dentro-fora* impõem-se, em um desdobramento contínuo do espaço. Porém, uma vez que o espaço de que se trata é o corpo (e o corpo equivale ao espaço *möebiano*), lembremos

que *verso e anverso são determinados por uma torção promovida simplesmente pelo tempo que se leva para que ela se realize*. A alternância entre os movimentos *dentro-fora* é determinada, portanto, por um acontecimento temporal. Por um átimo no qual se vive “a experiência vivificadora da morte” (Lispector, [1964] 1998a, p. 15).

Embora ofuscada pela entrada no cômodo desabitado, G. H. está disposta a começar o seu trabalho. Por onde? Ela desconhece. Examina o quarto com os olhos, quando percebe que o seu vazio seco é interrompido por alguns poucos objetos: uma cama, três valises de viagem e um guarda-roupa.

A cama estava nua, sem os lençóis que a recobriam, exibindo um colchão de pano empoeirado, manchado de sangue e suor. Num dos cantos do quarto, avistava-se o empilhamento simétrico de três malas velhas em cujas superfícies de couro encontrava-se a marca praticamente apagada das iniciais de seu nome, as letras G. H.

Duas letras, os restos de um nome, uma assinatura.

O guarda-roupa, esse era estreito e da altura exata para que o corpo de G. H. nele coubesse. Ele estava ressecado pelo sol, rachado e com fissuras, gretas e farpas. Isto porque Janair - essa outra mulher, sua ex-empregada - manteve a única janela do quarto permanentemente aberta, permitindo que a luz solar deixasse ali as suas marcas ✚ marcas que também correspondem aos seus restos ✚; ali, na madeira do guarda-roupa da patroa. Uma janela aberta que descortina o real, expondo o ser a uma experiência limite. Originária, essa experiência diz respeito ao átimo no qual se vive a morte, quando as chagas da castração fundam o corpo (esse mero efeito de corte) e a pulsão de morte faz marca na pele. Atordoante porque rompe o sentido, essa experiência provoca uma torção corporal (e, por que não dizermos, espacial?) que impele à feitura de uma borda simplesmente para que se estanque o excesso que aí se produz. Os termos *dentro-fora* funcionam integrados, bem como tudo o que é inerente à dialética do ver / ser visto que deles deriva. Quando o estranho penetra no familiar através de um furo que se institui no campo da linguagem, a experiência que se vive é vertiginosa, pois ela implica o movimento de ir e vir até onde mais longe se possa chegar frente ao real. Por isso atordoa.

Atônita com o que vê, G. H. vivencia um estranhamento, sendo levada a questionar o local onde vivia e a vida que levava. Como se estivesse em jogo a descoberta de um território estrangeiro na intimidade de sua própria casa, que a faz ver a realidade para a qual antes dessa experiência ela esteve fechando os olhos:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido na porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (Lispector, [1964] 1998a, p. 42).

Nesse momento da narrativa, encontramos uma nova subversão espacial, com as dimensões *dentro-fora* uma vez mais redimensionadas:

E nada ali fora feito por mim. No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra. Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame [...] o quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era o de uma agulha rodando no disco quando a faixa da música já acabou (Lispector, [1964] 1998a, p. 43).

Por diversas ocasiões Lacan nos indicou o que descrevemos acima por meio de um curioso neologismo em que joga com os termos publicação e lixeira (*poubellication*)¹, condensando-os em um equívoco na língua francesa. Ressaltemos que Lacan, em sua lição intitulada *Lituraterra*, faz justamente letra e lixo se equivalerem, ao deslizar o significante *letter* em *litter*; na mesma lição em que ressalta o fato de um certo tipo de literatura ser, na verdade, uma acomodação de restos, de pequenos dejetos ou detritos do escritor depositados em um escrito (Lacan, [1971] 2009, p. 106).

Consequentemente, uma publicação dessa natureza cumpriria a função de jogar na lixeira o gozo residual de quem escreve - gozo desprendido do objeto *a* quando ele é distanciado do corpo do escritor -, pois se trata de um gozo inútil, cujo único valor é o de fazer renascer “na transmissão

e reatar, pela leitura, o real da vida ao imaginário do corpo e ao simbólico do puro traço. É no corpo que encontramos a causa da literatura, do texto, da obra” (Caldas, 2007, p. 59–60). Logo, uma vez que para Clarice Lispector o exercício de escrever tem o estatuto de um ato, a obra perfaz-se simplesmente tal como um resto corporal do qual o escritor precisa se separar.

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão (Lispector, 1999c)².

Quando indagada sobre a leitura de seus livros, Clarice respondeu: “quando é publicado, é como livro morto. Não quero mais saber dele. E quando eu leio, estranho, acho ruim. Aí não leio, ora!” (Lispector, 1999c). Numa carta enviada ao amigo Lúcio Cardoso, por meio da qual lhe pedia que tentasse publicar o seu romance *O lustre* o mais rápido possível, Clarice Lispector nos fornece mostras dessa particularidade. Diante de uma eventual recusa por parte da editora, no caso a José Olympio, ela chegou a argumentar com o amigo:

Se eles fizerem qualquer tipo de oposição [...] então Tânia, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago - mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante” (Lispector, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 17).

Se a escrita propriamente dita é algo que morre ao ser lançado fora do corpo do escritor - ao ser dele ser separado -, ela, entretanto, ressurgiu vivificada na leitura que, por seu turno, implica o corpo do leitor.

A produção de determinados textos literários situa-se numa vertente que não os faz demandar interpretação; equivalem a uma produção ofertada ao Outro sem que, no entanto, a ele se lhe peça ou espere compreensão. Eis, afinal, o caráter de não interpretabilidade do objeto de arte, uma vez que não corresponde a uma formação do inconsciente.

O relato dessa *extimidade* continua.

O que parece estar em jogo é a delimitação de uma borda, a circunvolução de um espaço onde G. H. pudesse se situar, reconhecendo-o como seu. Ela busca balizas que lhe possibilitem a apropriação desse lugar, um ponto por onde

começar a arrumação, algum tipo de lastro que a guie na exploração da superfície daquele espaço. O quarto, metáfora do corpo, haveria de ser percorrido em toda a sua superfície. Superfície unilátera, tal como uma banda moebiana, na qual a borda interna do exterior se retorce na borda externa da intimidade.

A experiência da entrada de G. H. no quarto de Janair parece equivaler ao momento em que o *infans* entra no campo do Outro. Indiferenciado e alienado, nesse tempo o *infans* ainda está confundido com o corpo da mãe, absorvido pela enxurrada de tudo o que lhe advém através do furo do Outro em sua face de excesso. Nas palavras de G. H.:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta. Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar. O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado (Lispector, [1964] 1998a, p. 45).

A sequência do relato continua no terreno da (in) diferenciação, no tempo necessário e vagaroso rumo à alteridade ao longo do qual G. H. tenta distinguir aquilo que é (ou não) seu.

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (Lispector, [1964] 1998a, p. 59).

A ESCRITA – CRIAÇÃO:

Alguns escritores, ao comentarem o ato de criação, testemunham uma experiência cuja

temporalidade remonta ao instante no qual um fragmento desse vazio originário se inscreve no inconsciente. Trata-se de uma escrita que coloca em ato um instante que não tem por referência nem o passado, nem o futuro, pois tal ato simplesmente atualiza o tempo da origem, quando o real toca o ser através de um traço de escrita. Esse tempo equivale ao “agora”, desdobramento do “instante-já”, expressão forjada por Clarice Lispector, publicada em vários livros seus. Tal como a escritora indica na finalização de *Água viva*, “aquilo que ainda vai ser depois - é agora” (Lispector, [1973] 1998b, p. 87).

Ao se romper o sentido que até então revestia a sua rotina, aparentemente tranquila, G. H. vê o que só teria sentido *a posteriori*, na pungência de uma experiência que se passa na mais cabal intimidade com a falta de sentido. Indagando-se se aquele horror experimentado era amor, G. H. atravessa a matéria viva, passando pelo inferno, que vem do amor. Isso a leva ao que nela era irredutível, ao seu núcleo “neutro e inexpressivo” (Lispector, [1964] 1998a), à sua “identidade mais última” (Lispector, [1964] 1998a), que sempre estivera nos seus olhos no retrato. Ela testemunha uma trilha ao cabo da qual atinge o “murmúrio sem sentido humano”, expressão “da sua identidade tocando na identidade das coisas” (Lispector, [1964] 1998a).

Ao chegar nesse ponto, G. H. vive uma “alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer”, “delicado demais para a sua grossa humanidade”. Isto porque a *Unheimlichkeit* - a inquietante estranheza - presentifica o vazio de que se trata o lugar onde o ser falante se funda. Trata-se de um acontecimento de corpo, *phático*, que se dá no limite entre o real e o imaginário: a experiência da *Unheimlichkeit* corresponde a uma tomada do falante pelo real, na tentativa de dar nome ao inominável, e remonta ao tempo em que o *infans*, em seu anonimato, não acedera ainda à palavra.

O ATO – ORIGEM:

Admitir uma literatura que comporta os restos inassimiláveis do escritor é considerá-la produzida com a sua carne: se o corpo é o primeiro livro onde se inscrevem os traços que sustentam um falante, o livro é um pedaço do corpo que, ali, escreve(-se). Disso resultará um autor e a construção de seu estilo.

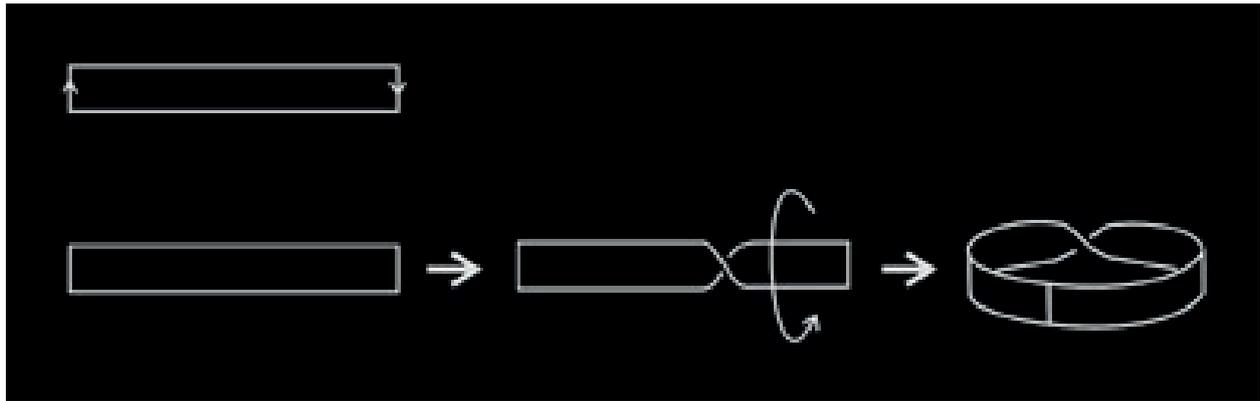


Figura 1 – In. GRANON-LAFONT, J. A topologia de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Alguns escritores mostram claramente tais pressupostos, dentre os quais Clarice Lispector. É nesse viés que, em *Um sopro de vida* (Lispector, [1977] 1999b), a escritora relacionou o conteúdo das linhas por ela traçadas aos restos d'alma de Ângela, a sua protagonista de então: "o que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livros querem dizer que eu trabalho em ruínas" (Lispector, [1977] 1999fb p. 20). Em *Água viva*, ela propôs "um livro feito aparentemente por destroços de livro" (Lispector, [1973] 1998b, p. 25), o que reitera o caráter de erosão de seus escritos, confirmado numa obra em que a história e o enredo se dissolvem a cada frase.

Um aspecto sobre esse Processo fica evidente ao longo da escrita do livro *Água viva*, publicado somente três anos após a sua primeira versão, composta inicialmente por 188 páginas. Até ele vir a público, em 1973, já reduzido a 97 laudas, tal livro ainda ganharia outras duas versões: *Atrás do pensamento - Monólogo com a vida* (escrita ao longo de 1971) e *Objecto gritante* (escrito em 1972). *Água viva* coloca em evidência um importante movimento quanto ao espaço no qual Clarice Lispector criava. Ao tomarmos como ponto de referência a relação de cada um de seus livros com as suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, veremos que o fazer ao qual esteve às voltas em *Água viva* a forçou a um trabalho que evidencia o caráter möebiano do texto - o texto enquanto corpo. Por quê? Porque, nesse momento, ela passou a colocar "fora do livro" o que antes tinha escrito para a sua coluna de

crônicas; diferentemente da intertextualidade de quando escreveu *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, pois, em tal obra, essas crônicas foram inseridas "dentro do livro".

Vale recuperar que a banda de Möebius pode ser obtida a partir de uma meia torção - seja à direita ou à esquerda - realizada em uma fita retangular que, por sua vez, é operada sobre ela mesma antes que suas extremidades se unam. Isso faz que ela se assemelhe a um oito que se dobra sobre si mesmo, um oito interior. Trata-se de uma superfície unilátera, cuja orientação pode ser invertida. Isso porque verso e anverso são maleáveis, com a necessidade de um acontecimento temporal para que se diferencie o avesso do direito - o dentro e o fora - pois eles são separados pelo tempo que se leva para fazer uma volta suplementar, uma volta a mais em torno do furo que essa torção constitui (Granon-Lafont, 1985, p. 26).

O espaço destinado às crônicas de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* é subvertido. E, em *Água viva*, o elemento biográfico será reduzido à dimensão de um resto a ser descartado do texto como um efeito da conclusão da torção por nós suposta. Essa torção se dá nos moldes descritos acima.

Em entrevista concedida na época, a escritora revela a natureza de sua preocupação sobre o *Objecto gritante*, título dado à versão inicial de *Água viva*, pois julgava que ela estava pessoal demais naquelas páginas, mais biográfica do que pretendia: "interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não publico ou

resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objecto gritante*" (Lispector, apud Gotlib, 1995, p. 409).

Mais tarde, com a obra finalizada, ela declararia: "esse livrinho tinha 280 páginas, eu fui cortando - cortando e torturando - durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente [...] era *Objecto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte" (Lispector, apud Gotlib, 1995, p. 410).

Ao cabo desse processo, a protagonista de *Água viva* declara que, ao escrever, não queria se tornar autobiográfica e sim somente "*bio*" (Lispector, [1973] 1998b, p. 33). A personagem - uma artista plástica que, após uma separação amorosa, se arriscava pela primeira vez pelas veredas da escrita -, ao não querer ser autobiográfica, declara: "abro o jogo. Só não conto os fatos da minha vida: sou secreta por natureza" (Lispector, [1973] 1998b, p. 44). Acima de tudo, o que nesse livro Clarice endereça ao leitor é a letra enquanto objeto destacado do texto, dizendo-nos, via sua personagem, que "antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como que poder pegar a palavra com a mão" (Lispector, [1973] 1998b, p. 12). Como se ao longo desse processo de *revisão* e *corte* se operasse a "travessia da autobiografia" (Branco, 2004, p. 209), evidenciando a torção que subverte a *personalidade* na obra da escritora. Se antes a sua história pessoal estava dentro do texto, ao final tal personalidade se reduz ao lastro simbólico que simplesmente movia a sua escrita.

Essa *extimidade* alcançada se confunde com uma impessoalidade, uma dessubjetivação, conduzindo-nos à noção lacaniana de sujeito como *existência*. Portanto, o elemento autobiográfico se transforma através de um *ato-biográfico*, como bem pondera Márcia Giovana Pedruzzi Reis (Reis, 2010). E se adotamos aqui o termo *ato-biográfico* é simplesmente para enfatizar a tensão que se dá "no giro que uma transmissão escrita pode operar quando se trata, no ato analítico (objeto da narrativa), de transmitir algo do isso, sujeito da enunciação, não atinente ao eu identitário que está em causa numa autobiografia" (Reis, 2010, p. 134). Ou, como escreve Cláudia Rego, ao comentar sobre a escrita da poeta Ana Cristina César (2005, p. 105): "o texto não é autobiográfico. É ato biográfico".

Ao longo das crônicas - e a partir do cruzamento delas com os livros de Clarice dessa mesma época - percebemos que ocorre uma ruptura na fronteira que separa o autor e o personagem, donde a posição do autor se confundir com a do narrador. Disso decorre a dificuldade em se precisar os limites entre ficção e realidade, que se dá em todo escrito cuja textualidade esbarra na literalidade (Poli, 2009).

Uma vez subvertida a personalidade do texto, encontramos, na versão final de *Água viva* (Lispector, [1973] 1998b), um escrito que evoca o que Lacan nomeou em sua lição sobre *Lituraterra* com o termo *litura* (Lacan, 2003): um texto levado ao esvaziamento do sentido, obtido através do ato de escrever, resultando numa produção em que o elemento biográfico se torna apenas vestígio.

O NOME-INCÊNDIO:

Analisando esse evento sob um prisma literário, apenas um ano após o incêndio que sofreu e apesar de sua "falta de jeito como cronista", Clarice assumia o tom autobiográfico em sua narrativa, finalmente assinando, com o seu próprio nome, uma coluna semanal em um jornal. Essas crônicas eram, em grande parte, fragmentos de textos livremente concebidos, por meio dos quais a escritora deixava o leitor a par de seu dia-a-dia doméstico, confidenciando-lhe, sobretudo, as vicissitudes do exercício de escrever. Essa nova maneira de conceber uma coluna semanal se revelaria amplamente diferente do caráter com que o público se deparava diante das crônicas de costumes da época. Por isso, podemos dizer que Clarice inventou uma nova maneira de fazer crônica: algo novo surgia ali.

A esse respeito, ela depôs, em sua crônica "Máquina escrevendo", publicada em 29 de maio de 1971 no Jornal do Brasil e depois compilada em seu livro *A descoberta do mundo*:

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos. Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? Não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo (Lispector, [1971] 1999a, p. 347).

Também em 21 de setembro de 1969, na crônica *Fernando Pessoa me ajudando*:

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal (Lispector, [1969] 1999a, p. 136-137).

Essas crônicas, que possuem o caráter de um diário - ou o de uma compilação de cartas -, são consideradas pela crítica literária como a autobiografia escrita pelo próprio punho da autora, “ainda que de modo inteiramente não planejado” (Manzo, 1997, p. 89), uma vez que a escritora não fazia ideia, àquela altura, de que essa mudança no caráter de suas crônicas “era uma questão de vida ou de morte” (Manzo, 1997, p. 94).

Segundo Lícia Manzo (1997), “ser pessoal” em sua literatura implicava o processo ao qual Clarice Lispector se referia como *copiar* a si própria, descobrindo os contornos de sua verdadeira voz, narrando diretamente aos seus leitores o que por ela era experimentado. Esse caráter será incorporado também aos seus livros, nos quais, a partir de então, cada vez mais os personagens cederão espaço à figura central de um narrador, que aos poucos se apresentará em primeira pessoa.

No que diz respeito a Clarice Lispector, o caráter autobiográfico de seus personagens femininos é um elemento francamente defendido pela crítica literária. Daí a escritora se fundir aos personagens, e os personagens a ela se sobreporem. Com a corroboração desse viés, em 09 de junho de 1974, Clarice Lispector se pronunciará numa entrevista concedida a Sérgio Augusto, Jaguar, Ziraldo e Ivan Lessa. Publicada em *O Pasquim*, dentre as várias perguntas que lhes foram feitas, ela responde:

- Clarice, até que ponto você se identifica com as suas personagens? Até que ponto você é a Joana de *Perto do coração selvagem*, uma pessoa lúcida que não se encontra na realidade? - Bem, Flaubert disse uma vez: “Madame Bovary sou eu” (Lispector *apud* Manzo, 1997, p. 3).

O AMOR - INTERTEXTUALIDADE:

Ao avançarmos no cotejamento das crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, deparamo-nos com uma característica bastante acentuada em seu processo de criação: a intertextualidade. Essa característica, por sua vez, desdobra-se numa outra: a repetição. É possível reencontrarmos trechos de suas crônicas em muitos de seus livros, ou até mesmo crônicas inteiras antes redigidas para o *Jornal do Brasil*.

Publicada em 18 de maio de 1968, a crônica intitulada “Enquanto vocês dormem” é um bom exemplo disso, uma vez que reaparecerá inteira no livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado no início de 1970. A única mudança empreendida na segunda publicação se refere ao nome da protagonista da história, que, no livro, passa a se chamar *Lóri*, epíteto de Loreley. Personagem, aliás, que no romance corresponde a um “eu”, pois sobre ela o narrador - em terceira pessoa - dirá “que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri”, mas que pudesse responder “meu nome é eu”, pois “teu nome, dissera ele, é um eu” (Lispector, 1998d, p. 13).

O intercâmbio entre esses dois registros de escrita - as crônicas do *Jornal do Brasil* e livros como *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres* - nos faz pensar no caráter indissociável deles. Isso nos leva também a supor que o conjunto da obra de Clarice Lispector fora concebido ao modo de uma trança. Uma trança entre essas vozes femininas, sobrepujadas entre si. Entre a primeira e a terceira pessoas, a narrativa é sustentada ora por um narrador, ora por um personagem, mas sempre por essa voz emitida a partir de uma determinada posição enunciativa do autor, paradigma da máxima “Eu é um outro”, já sustentada por Rimbaud³.

Outro exemplo de intertextualidade fica patente no entrecruzamento que estabeleceremos a seguir. Em crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de outubro de 1968, chamada “A bravata”, é descrito o pavor de uma misteriosa “Z. M.” diante de uma festa a que fora convidada. Tímida, essa mulher precisaria vestir uma “máscara de coragem” em seu rosto desnudo, para, então, enfrentar o evento social. Dele ela volta horas depois com as seguintes conclusões:

Z. M. sentia que a vida lhe fugia por entre os dedos. Na sua humildade esquecia que ela mesma era fonte de vida e de criação. Então saía pouco, não aceitava convites. Não era mulher de perceber quando um homem estava interessado nela a menos que ele o dissesse - então se surpreendia e aceitava [...] vestiu um vestido mais ou menos novo, mas a coragem não vinha. Então - só entendeu depois - pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. Mas na hora de sair de casa, fraquejou: não estaria exigindo demais de si mesma? Toda vestida, com uma máscara de pintura no rosto, - ah, *persona*, como não te usar e enfim ser! -, sem coragem, sentou-se na poltrona de sua sala tão conhecida e seu coração pedia para ela não ir. Parecia que previa que ia se machucar muito e ela não era masoquista. Enfim apagou o cigarro-de-coragem, levantou-se e foi.

Pareceu-lhe que as torturas de uma pessoa tímida jamais foram completamente descritas. No táxi que rolava ela morria um pouco.

E ei-la de repente diante de um salão enorme com talvez muitas pessoas, mas pareciam poucas dentro do descomunal espaço onde se processava como um ritual moderno o coquetel [...] Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava agasalhante, ela se olhou ao espelho quando lavava as mãos e viu a *persona* afivelada no seu rosto: a *persona* tinha um sorriso parado de palhaço. Então lavou o rosto e com alívio estava de novo de alma nua. Tomou então uma pílula para dormir. Antes que chegasse o sono, ficou alerta e se prometeu que nunca mais se arriscaria sem proteção. A pílula de dormir começava a apaziguá-la. E a noite incomensurável dos sonhos começou (Lispector, [1968] 1999a, p. 146-148).

Essa mesma experiência será transferida a Lóri no capítulo em que a protagonista do romance vê-se obrigada a ir à uma recepção no Museu de Arte Moderna. Tomada por uma forte apreensão enquanto se arrumava para a festa, Lóri chegará às mesmas conclusões de "Z. M.". Eis o trecho, praticamente idêntico, tal como ele ressurgiu em *Uma aprendizagem*:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia - só o entendeu depois - pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era.

Na hora de sair de casa, fraquejou: não estaria exigindo demais de si mesma? Não seria uma

bravata ir sozinha? Toda pronta, com uma máscara de pintura no rosto - ah "*persona*", como não te usar e ser! - sem coragem, sentou-se na poltrona de sua sala tão conhecida e seu coração pedia para ela não ir. Parecia prever que ia se machucar muito e ela não era masoquista. Enfim apagou o cigarro-da-coragem, levantou-se e foi.

Pareceu-lhe que as torturas de uma pessoa tímida jamais tinham sido completamente descritas - no táxi que rolava ela morria um pouco.

E de repente ei-la diante de um salão descomunal de grande com muitas pessoas, talvez, mas pareciam poucas dentro do espaço enorme onde como um ritual se processava o coquetel [...] entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho enquanto lavava as mãos e viu a "*persona*" afivelada no seu rosto. Parecia um macaco enfeitado. Seus olhos, sob a grossa pintura, estavam miúdos e neutros, como se no homem ainda não se tivesse manifestado a Inteligência. Então lavou-o, e com alívio estava de novo de alma nua. Tomou então uma pílula para dormir e esquecer o fracasso de sua bravata. Antes que chegasse o sono, ficou alerta e se prometeu que nunca mais se arriscaria sem proteção.

A pílula de fazer dormir começara a apaziguá-la. E a noite incomensurável dos sonhos começou, vasta, em levitação (Lispector, 1998d, p. 83-86).

Clarice também retomará tais nuances em sua crônica "Persona", publicada em 02 de março de 1968. Surpreendentemente, reconheceremos trechos dessa crônica também em seu livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, exatamente na sequência dos fragmentos anteriormente referidos quanto à crônica "A bravata" - igualmente localizáveis naquele livro. Entre as *personas* aventadas em "Z. M." e Lóri, finalmente Clarice esclarece:

Vou falar da palavra pessoa, que *persona* lembra. Acho que aprendi o que vou falar com meu pai. Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo com o coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem. Obrigada por ter desde cedo me ensinado a distinguir entre os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que, como gente, não são pessoas.

Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir [...] Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego - uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de

adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se no mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente - ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida - de repente a máscara de guerra de vida cresta-se no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer "esta é uma pessoa". Como uma pessoa, teve que passar pelo caminho de Cristo (Lispector, [1968] 1999a, p. 80)⁴.

Ao preço de uma repetição, percebe-se que, nessa época, Clarice Lispector vacila entre escrever "ela" ou "eu", fato que talvez a tenha levado a interferir até mesmo em textos seus já publicados. E, notemos bem, a intertextualidade era tamanha que algumas de suas crônicas foram publicadas sem título, constando no lugar deste apenas a designação "Trecho". Noutras, o vocábulo "trecho" compareceria como uma espécie de subtítulo complementar. Esses "trechos", todavia, reapareceriam na trama do livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o que nos faz supor que eles teriam sido escritos inicialmente para esse livro, embora, no jornal, a narradora quase sempre se colocasse em primeira pessoa⁵.

A vasta correspondência que recebia de seus leitores - das mais variadas idades e realidades - apontava a um denominador comum: predominava, por parte de seu público, o desejo de que Clarice se mantivesse o mais pessoal possível em suas crônicas, prossequindo nessa vertente em que ela própria seria o personagem principal de sua narrativa.

No que diz respeito a essas crônicas, ao percorrermos o sumário do livro que as compila - *A descoberta do mundo*, organizado por seu filho Paulo em 1984 - constatamos que os significantes "escrita",

"escrever", "escrevendo" e "amor" comparecem de maneira privilegiada, em detrimento do significante "literatura", quase nunca mencionado (Branco, 2004, p. 201). De modo semelhante a James Joyce, cujo exercício com as letras derivou da tentativa de forjar o "significante do inefável que recobrisse um sentido absoluto" (Branco, 2004, p. 193), Clarice Lispector, ao que supomos, tentava designar essa palavra ora por meio do significante "escrita", ora pelo termo "amor" (Branco, 2004). É como se Lispector estivesse em busca de uma palavra suficientemente capaz de nomear o indizível, cuja potência poética a dotaria do caráter de dizer sobre o inominável. Uma palavra - ou seja, um significante - cujo estatuto seria intervir no real, nomeando-o, circunscrevendo o limite entre o que é e não é possível exprimir.

QUASE PERTO DO FIM:

A coluna de crônicas assinada por Clarice Lispector parece ter lhe possibilitado um espaço que consideramos imprescindível no que diz respeito à nova maneira da escritora se relacionar com o seu leitor e, conseqüentemente, com a sua própria obra. E se a escrita cumpre funções diferentes, para diferentes sujeitos, em diferentes momentos, Clarice Lispector parece ter encontrado, através do seu processo de escrita, o próprio manejo implicado no refazer de seu corpo, em que vida e obra, indissociáveis, permearam a produção de um estilo, uma vez subvertida a personalidade do texto...

... um texto progressivamente levado ao esvaziamento do sentido, resultando numa produção em que o elemento biográfico se torna apenas vestígio, quase silêncio.

NOTAS

1. A palavra *Poubelle*, no idioma francês, designa "lata de lixo". Além de se referir dessa forma à obra de James Joyce, especialmente em *Lituraterra*, Lacan também discorre a esse respeito no Seminário 13 (1965-1966), *O objeto da psicanálise*, na lição em que trata da caligrafia japonesa, datada de 05 de dezembro de 1965.

2. Trecho de uma entrevista de Clarice concedida a Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti em 20/10/1976, publicada em nota prévia no livro *Para não esquecer* (Lispector, 1999c).

3. Numa de suas cartas endereçadas a Paul Démeny, Rimbaud deixa clara a sua discordância em relação ao “penso, logo sou” cartesiano, propondo, em contrapartida, a máxima “Je est un autre / Eu é um outro”. Para ele, a fórmula “Eu penso” é um grande engodo, pois considera que, ao invés disso, o que se passa na verdade é da ordem de um “Pensam-me”. Ou seja, o Eu - diz Rimbaud antes mesmo que Freud o faça - é pensado por um outro.

4. Os trechos dessa crônica podem ser encontrados entre as páginas 85 e 86 do livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998d), amalgamados aos trechos também localizados na crônica “A bravata”. A única diferença é que, no livro, é Lóri quem discorre sobre o significante *Persona*.

5. A esse respeito, vale mencionar as crônicas publicadas no Jornal do Brasil no dia 04 de maio de 1968, intituladas “A alegria mansa - trecho” e “A volta ao natural - trecho”. Além destas, citemos também a crônica “Ritual - trecho”, publicada em 27 de julho de 1968. Essas crônicas podem ser encontradas no livro *A descoberta do mundo*, respectivamente nas páginas 98, 99 e 119 de sua edição de 1999. A diferença entre esses “trechos”, quando publicados no livro *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, é que nas crônicas o nome “Lóri” é simplesmente excluído e, com isso, os “trechos” do jornal são colocados em referência a um misterioso “ela”, personagem ainda sem nome.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Ângela. Um amor reinventado: a arte do poeta e o discurso do analista. In: MELLO, Márcia.; JORGE, Marco Antônio Coutinho. (Org.). **Psicanálise e Arte: saber fazer com o Real**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009.

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

BRANCO, Lúcia Castello.; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANDÃO CARREIRA, Luciana. **Os tempos da escrita na Obra de Clarice Lispector - no litoral**

entre a literatura e a psicanálise. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

BRANDÃO CARREIRA, Luciana. Clarice Lispector e a passagem de uma escrita a outra escrita. In: COSTA, Ana.; RINALDI, Dóris. (Org.). **A escrita como experiência de passagem**. 1ed. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, v. 1, p. 37-49.

BRANDÃO CARREIRA, Luciana. O tempo da escrita no corpo estruturado como linguagem. In: MANSO, R.; ELIA, L. (Org.). **Estrutura e psicanálise**. 1ed. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, v. 1, p. 347-360.

CALDAS, Heloísa. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

GOTLIB, Nádia. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GRANON-LAFONT, Jeanne. **A topologia de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. Vols. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

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

LISPECTOR, Clarice. **Água viva: ficção**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 13: L'objet de la psychanalyse (1965-1966). Publicação não comercial da Associação Freudiana Internacional. Inédito.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 19: ...Ou pior (1971–1972). Inédito.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 21: Les nondupes errent (1973–1974). Inédito.

LACAN, Jacques. **Lituraterra** (1971). In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.15–25.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 18: De um discurso que não fosse do semblante (1971). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: Eu - a não-ficção na obra de Clarice Lispector**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company–Xerox do Brasil, 1997.

POLI, Maria Cristina. **Uma carta perdida**. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, v.1, p.20–27, 2009.

REIS, Márcia. **De uma escrita com função de testemunho: abordagem psicanalítica da transmissão da experiência**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia. Porto Alegre, 2010.

SOBRE A AUTORA:

Luciana Brandão Carreira é escritora, psicanalista e psiquiatra. Doutora em Psicanálise pela UERJ / *Université Paris XIII*, França, com pós-doutorado em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. É professora adjunta da Universidade do Estado do Pará (UEPA), onde coordena o Laboratório de Artes e Humanidades Médicas da Uepa. No Centro de Ensino Superior do Pará (Cesupa), trabalha como preceptora do Ambulatório de Saúde Mental, onde também compõe o corpo docente do Mestrado em Ensino em Saúde - Educação Médica. Em suas pesquisas, articula os fundamentos de Freud e Lacan ao campo das artes, em especial às artes literárias. É autora dos livros *Entre* (Verve, 2014), *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector - no litoral entre a literatura e a psicanálise* (Cia de Freud, 2014), *A letra da Água* (Paka-tatu, 2017), *Quinze vezes o cravo - A tradução como Ato* (Lumme, 2018) e *Porta-Voz* (livro premiado

na categoria Poesia pelo edital Prêmios literários 2018 da Fundação Cultural do Pará – FCP), dentre inúmeros artigos publicados em várias revistas. Foi contemplada em 2016 com o prêmio Carlos Drummond de Andrade de Literatura, concedido pelo Sesc do Distrito Federal, na categoria Poesia.