

A ESCRITA DA VOZ EM CLARICE LISPECTOR: DA ESCRITA AO OBJETO

Cristina Moreira Marcos

RESUMO:

Na obra de Clarice Lispector somos levados a falar do objeto, na medida em que o que está em jogo é mais uma sonoridade que aponta para o objeto do que uma narrativa. Evidentemente, a letra é o suporte dessa escrita, mas parece que o que há de singular nessa escrita, o que se repete, é menos uma depuração da letra até a sua materialidade do que uma pulsação, uma respiração do texto. Seguimos uma indicação da própria Clarice – “O sentido me vem pela respiração, não em palavras. É um sopro”.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Objeto. Voz. Escrita.

Psicanálise e literatura

Porque a obra de Clarice Lispector interessaria à psicanálise? Muitas são as respostas. Sigo uma orientação de Lacan (1961) que encontramos em um texto em homenagem à Merleau-Ponty. A arte, segundo Lacan, nos dá a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto. Saimos assim da metáfora do psicanalista como decifrador da arte para pensar a arte como aquilo que coloca questões ao psicanalista, decifradora ou causadora do analista/sujeito. A arte nos ensina modos de subjetivação que estão em jogo na clínica.

As relações entre psicanálise e literatura, longe de substituírem a questão textual pela resposta analítica, fazem parte de uma necessidade interna da teoria. Não se trata de preencher as lacunas do texto em busca de uma significação final mas, ao contrário, de deixar falar o silêncio, o enigma da linguagem. Starobinski (1970) chama nossa atenção para o fato de que a psicanálise não deve ser vista como uma intrusa no campo da literatura, nem como uma autoridade, mas como um discurso que se deixa invadir pelo que resiste à interpretação. Não podemos esquecer que a relação de Freud com a literatura sempre foi determinada pelo interesse de um clínico preocupado com o sucesso de seus tratamentos.

Freud afirmou diversas vezes as semelhanças entre o artista e o analista e não deixou de render homenagens aos escritores e aos artistas. Em “A interpretação dos sonhos” (Freud, 1900/1967), ele define a psicanálise como uma ficção teórica e afirma uma similitude entre os seus estudos sobre a histeria e os romances. De fato, os relatos de caso, combinação da descrição dos sintomas e da história do sofrimento dos pacientes, nos convidam a supor uma relação com a literatura, mesmo se Freud sempre buscou situar sua teoria no domínio científico.

Completamente implicado em seu texto, Freud revela suas dúvidas, suas angústias, suas hesitações e as aporias que encontra. Michel de Certeau (2002) define a ficção como um texto que declara sua relação com o lugar singular de sua produção. Ora, os textos freudianos são a encenação mesma do lugar onde se produz este saber. No discurso freudiano, a ficção retorna na seriedade científica como objeto de análise e como forma. Evidentemente, isto comporta um paradoxo: de um lado, a teoria avança a partir do recalcado do discurso e, de outro, ela deve encontrar seu lugar na ciência. Freud, no entanto, permanece fiel a sua descoberta do inconsciente, este saber que se subtraí à consciência, na medida em que é a partir de uma perda de saber que a

psicanálise pode avançar. Freud responde ao limite da teoria, introduzido pelo sofrimento do outro, com um saber que situa em seu centro o não-saber.

Freud sustenta seu discurso não por uma autoridade científica, mas por um retorno ao literário que lhe retira algo da seriedade científica: trata-se de uma perda de saber. Segundo Certeau (1993), a escrita freudiana faz o que ela diz: a partir do inconsciente, descoberta de um saber que se subtrai à consciência, o caminho para a elaboração da teoria é aberto por uma perda de saber. Mesmo se Freud busca situar sua teoria no campo da ciência que, ao contrário, reivindica a objetividade do discurso, a relação da teoria à ficção, ao romance e à literatura permanece inegável. A originalidade da psicanálise consiste em ter feito deste ponto de fuga o fundamento mesmo de seu saber, o saber inconsciente. O inconsciente permite, em um certo sentido, radicalizar o que o mito e a literatura introduzem, esta ideia de um saber que não se sabe, de um ponto de não-saber interno ao saber, autorizando a fazer dele o nó em torno do qual o saber se organiza. A literatura tem, para a psicanálise, menos uma função de esclarecimento persuasivo ou de testemunha, do que de uma necessidade interna da teoria. Ela não vem somente confirmar os fatos obtidos na clínica, mas fazer avançar a teoria. Que não esqueçamos o Édipo, que permite a Freud abandonar a teoria do trauma em benefício da teoria da fantasia.

Para Starobinski (1970), a psicanálise renova as relações entre a vida e a obra. A vida não se reduz a uma biografia constituída de fatos e anedotas. Ela é a história da relação do sujeito com o mundo e com os outros, “é a história dos estados sucessivos do desejo”.

Nesse nível, a obra e a vida são colocados em continuidade, já que a obra, sustentada pelo ser que a produz, é ela mesma um ato do desejo, uma intenção manifesta. A vida e a obra sendo tão somente, uma ao lado da outra, realidades incomensuráveis, a psicanálise nos coloca na presença de um conjunto significativo, de uma longa melodia ininterrupta que é, ao mesmo tempo, vida e obra, destino e expressão, a vida tomando valor de expressão e a obra tomando valor de destino. Não é mais concebível explicar a obra pela vida, já que tudo é obra e que tudo é, ao mesmo tempo, vida (STAROBINSKI, 1970, p. 280).

Cada obra cumpre uma função para o seu autor. A psicanálise nos incita a perguntar qual é a questão subjacente à obra. Entretanto, o sentido não está na pré-história da obra ou atrás das palavras do texto, mas no texto ele mesmo, na sua superfície. A qual é questão colocada pela obra de Clarice Lispector?

A afirmação do nome: “É para o meu pobre nome que vou”

Na obra de Clarice Lispector, uma questão retorna incessantemente : não porque eu escrevo, mas porque eu não escrevo ? Dito de outra forma, porque não faço como a maioria das pessoas fazem - não escrever. “Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável” (LISPECTOR, 1999, p. 414).

O título dado a este pequeno texto é, curiosamente, “Um degrau acima: o silêncio”. Uma das razões dadas por Clarice a seu ato de escrever é : «porque eu não posso ficar muda ». Há, na sua escrita, um degrau acima, o silêncio, a ambição mais inacessível : não escrever. Clarice aspira ao silêncio, ao mesmo tempo em que vê na escrita a única possibilidade de vida. Temos uma escrita que anseia pelo seu fim, pelo silêncio. Ora, fiel a sua aspiração, a escrita de Clarice persegue o silêncio que habita as palavras, busca não abafá-lo, sabendo contudo da impossibilidade de seu voto.

Qual é a função dessa escrita que quer se livrar das palavras, que quer sua sonoridade e seu silêncio, onde o mais essencial não é a narrativa mas sua dissolução na matéria da linguagem ? Sua escrita parece ser menos uma escolha, do que a submissão a um processo, a resposta a um chamado imperativo; menos uma confissão pessoal, do que um percurso em direção ao impessoal; e ainda, menos uma escrita do sujeito, do que uma escrita do objeto. O que não significa que os traços subjetivos não estão impressos no texto. A obra de Clarice constitui-se como uma teia na qual ela mesma é tecida. A dificuldade que temos em falar de autobiografia, mesmo se temos uma confusão entre autor e narrador, vem de uma deflação do Imaginário que diz respeito ao ego e ao corpo, assim como o texto ele mesmo se vê despojado do sentido e da forma.

A obra de Clarice Lispector conduz a rever o conceito de sublimação e a pensar a obra como lugar privilegiado de inscrição de um gozo que se inscreve no texto pela voz. Somos levados assim a falar de objeto, pois em Clarice Lispector trata-se de uma escrita na qual o que está em jogo é mais uma sonoridade que aponta para o objeto do que uma narrativa. Claro, a letra é o suporte dessa escrita, mas parece que o que há de singular nessa escrita, o que se repete, é menos uma depuração da letra até a sua materialidade do que uma pulsação, uma respiração do texto. Sigo aqui uma indicação da própria Clarice - « O sentido me vem pela respiração, não em palavras. É um sopro », nos diz Clarice (Borelli, 1991, p. 57). O que ouvimos na obra de Clarice

Lispector ? Um sopro, um sussuro, ecos de uma pergunta : « como fazer um discurso do que não passa apenas de grito ou doçura ou nada ou doideira ou vago ideal ? (Lispector, 1999a, p. 108) »

A escrita de Carice Lispector traz a marca desta questão na necessidade de uma sintaxe toda particular, no esforço de toda uma linguagem que busca estar o mais próximo possível deste nada, disto que estaria além ou aquém da linguagem. Na busca da reprodução do que não pode se reproduzir, a escrita efetua em sua forma mesma aquilo que ela diz, a ponto de se reduzir a um grito, a um sopro. Não à toa é uma escrita que alude, sugere, aproxima-se delicadamente do objeto para não esmagá-lo com suas grossas e pesadas palavras.

Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia - é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável - mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela (LISPECTOR, 1996, p. 112).

Entre as declarações de Clarice Lispector sobre sua atividade de escritora, uma nos atrai particularmente a atenção : « Quem sabe eu não comecei a escrever tão cedo na vida porque assim ao menos eu me pertencia um pouco a mim mesma » (LISPECTOR, 1999a, p. 111). Ora, parece que se trataria aqui de uma escrita que se orienta em direção à constituição do eu ou ainda à sua apropriação. Entretanto estamos diante de trajetórias que buscam a constituição do sujeito e que terminam por descortinar sua descontinuidade, sua inexistência. A arte parece aqui funcionar menos como subjetivação do que como desapropriação.

Mesmo se a obra de Clarice é repleta de impressões biográficas, esses elementos tendem a desaparecer para dar lugar não a uma construção fictícia através da qual leríamos seu romance familiar, mas à incorporação gradual da dimensão do sopro. Somos então levados a buscar o mistério da criação lispectoriana não nos seus fantasmas e lembranças de infância, mas no apagamento do autor pelo gozo da linguagem.

Tratar-se-ia aqui do que Blanchot (1995, 1995a) chama de *désœuvrement*. Segundo ele, a obra exige do escritor que ele se transforme em um lugar vazio onde se anuncia a afirmação pessoal, mas ela exige também que ele preserve a palavra na qual se pode dizer eu. A obra depende desta contradição: se o escritor se perde, a obra

também se perde. O escritor é aquele que renuncia a dizer eu, escrever é então perder o poder de dizer eu.

O espaço onde se desloca o escritor não é o espaço universal, mas o território onde « aquilo que fala nele, é o fato que, de uma maneira ou de outra, ele não é mais ele mesmo, ele não é mais ninguém. O Ele que se substitue ao Eu, tal é a solidão que chega ao escritor pela obra » (Blanchot, 1995, p.23). O Ele não é o eu transformado em outro no espaço da obra, não é um outro eu, mas ao contrário, é o eu transformado em ninguém. Este deslizamento em direção ao ele coloca em jogo o apagamento do autor.

Clarice Lispector vai na contramão do que seria uma estratégia autobiográfica. Entretanto ela não consegue apagar a presença de sua pessoa na obra. Há aí um esforço em se aproximar do impessoal – « eu escrevo para me livrar de mim mesma », diz Clarice. Trata-se menos de uma construção de uma identidade do que um esforço para se livrar do eu. O resultado é a construção de um nome de autor e o esvaziamento do eu pessoal, ou ainda, a construção de um outro nome próprio.

Seu modo particular de presença no texto parece ser um sopro que quer o apagamento, a ausência e que ganha, na obra, a forma do “pensamento sem autor”. Se Clarice parece se apagar atrás de sua obra, verifica-se também que ela faz a partir daí um nome. Ela não constrói um nome, o seu nome de autor, através do artifício da escrita? A despersonalização, inegável, que se exhibe no texto, termina por conduzir a uma afirmação do nome. O apagamento do autor parece ser uma espécie de denegação na qual o autor se converte em escrita, em texto. Daí, talvez, sua recusa em estar no primeiro plano, em se afirmar escritora, em falar. Sua fala se quer muda, apagada, baixa, como só a escrita pode ser. Ao mesmo tempo, a escrita é a construção de um nome de autor: « (...) às pontas dos dedos um objeto – é para lá que eu vou », escreve ela. E nós podemos acrescentar : é lá que eu sou.

Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto – é para lá que eu vou.
À ponta do lápis o traço. (...)
À beira de eu estou mim. É para mim que eu vou. (...) Não sei sobre o que estou falando. Estou falando do nada. Eu sou nada. (...)
É para o meu pobre nome que eu vou (LISPECTOR, 1999b, p. 70).

Se a obra de Clarice parece conduzir a um “pensamento sem autor”, permanece um nome, o nome do autor, sua afirmação. O nome que convida a falar. Para Lacan, o nome próprio demonstra que o sujeito é submetido à linguagem. Não se trata

simplesmente da designação de um sujeito, ele faz um traço e como tal ele completa o vazio para um significante desde sempre ausente no campo do Outro. Como eu me chamo não lhe diz nada de mim. Ora, se o sujeito desaparece por trás do nome, ao mesmo tempo, o nome convida-o a falar.

Em Clarice, a questão da nomeação é massivamente presente. Verifica-se uma constante interrogação acerca da origem. A questão que domina o problema da nominação é a impossibilidade de encontrar um nome para as coisas, a inadequação do nome às coisas. Os oxímoros, os paradoxos, e as antíteses são resultados desta perseguição obstinada pelo nome.

Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expesso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? (Lispector, 1999, p. 35)

O único modo de chamar é perguntas: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome. (Lispector, 1999b, p. 21)

Se é preciso tentar fazer com que o nome corresponda às coisas, também é preciso fazer com que o nome corresponda à pessoa. Trata-se de dar um sentido ao nome, sobretudo ao nome próprio: seja em “Perto do coração selvagem”, as interrogações sobre o nome da mãe Elza que era como um “saco vazio”; seja em “A hora da estrela”, quando Macabéia, que não compreende seu nome, parece conciliar-se com ele no momento de sua morte: “Enquanto isso, Macabéia no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéia, como se chegasse a si mesma”. A voz de Angela Pralini em “Um sopro de vida” explicita a questão em torno do nome:

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o nome próprio. Angela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza (LISPECTOR, 1999, p. 37).

É curioso que, em “A hora da estrela”, o nome próprio, a assinatura, figura entre os títulos dados ao livro. Temos ali a afirmação do nome, ou melhor, o nome transformado em livro. Através da escrita, Clarice parece subjetivar seu nome, apropriar-se dele e é a obra que se constitui como seu nome próprio. A narrativa dá gradualmente lugar a ecos de seu nome próprio: Pector - peito, sopro, respiração. A poética do sopro que se desenvolve na obra ressoa o nome do autor - Pector. É seu nome

que escutamos ao longo da obra e não o romance familiar, mas seu nome estrangeiro, soando como uma língua estrangeira.

Seu primeiro personagem, Joana, já constrói um outro personagem, Clarice Lispector. A criação de Joana - “flores em cima do túmulo” - envia ao nome Lispector, como ela mesma faz notar. Durante sua última entrevista, dada no momento da escrita de “A hora da estrela”, Clarice fornece o seguinte sentido ao nome: “lis” é lis, a flor; “pector” é peito, e ela diz: “como o morto”. De fato, a imagem nos envia ao morto com flores no peito. Ela conclui a entrevista dizendo que neste momento ela fala do seu túmulo já que ela está morta. “Pector” envia também à “sopro”, à “ar”. É esta dimensão do sopro que invadirá toda a obra em uma disseminação da sonoridade das palavras na qual a narrativa e o sentido se dissolvem. Nesta mesma entrevista, ela fala do seu nome nos seguintes termos: “É um nome latim, não? Eu perguntei a meu pai desde quanto havia o nome “Lispector” na Ucrânia (...). Eu suponho que com o tempo o nome foi rolando, foi rolando e perdeu algumas sílabas e virou outra coisa... “Lis” e “peito”, em latim”.

A escrita da voz

Sobre sua atividade de escrita, Clarice escreve:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição mas uma maldição que salva. (...) É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. (...) Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada (LISPECTOR, 1999a, p. 134).

Em diversos momentos de sua obra, Clarice declara que a escrita não lhe trouxe a paz tão procurada. O caráter ambíguo e contraditório da escrita se faz sentir: pertencimento e não-pertencimento, eu e não-eu, lugar da existência e do apagamento, da fala e do mutismo. Ora, a noção de sublimação nos diz que algo insiste na obra que não é o retorno do recalcado e que, sem ter sido recalcado está lá, algo do real. Vale dizer que não se trata de confundir inconsciente e recalcado, tudo o que é recalcado é inconsciente, mas tudo que é inconsciente não é recalcado. O inconsciente possui uma parte dele mesmo sempre fora da consciência. A escrita tem relação com esta zona do

inconsciente que, sem ter sido recalcada, é inconsciente, não-sabido, não banido da consciência, mas desde sempre fora da consciência.

Quando Clarice escreve, ela toca o território do que nunca existiu. Trata-se de uma não consciência do que se escreve, a escrita fazendo-se a partir do não saber, do que nunca existiu: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei ? assim : como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (LISPECTOR, 1999, p. 385).

Em busca do que nunca existiu, de uma memória que não é feita de palavras mas de traços, de restos, do que se inscreve no real do corpo, Clarice constrói uma escrita cujo voto impossível é atingir o real. Podemos pensar que não se trata de um retorno do recalcado, que a obra não seria formação do inconsciente e assim coisa a se interpretar, mas simplesmente coisa que se apresenta em sua opacidade. Consequentemente, a arte seria não interpretável e seria abordável pelo viés do objeto a.

Nesse sentido, a tentativa de interpretação analítica torna-se pouco pertinente e a obra surge ela mesma como tendo um poder de interpretação. Não que toda obra de arte deva ser tomada pela via do objeto a, mas que um certo tipo de arte, certa literatura que se faz no século XX e XXI e que se apresenta em sua opacidade, que quer se livrar do significante e da representação, orientando-se na direção de uma monstração, seria a tomar mais pelo objeto do que pelo significante (WAJCMAN, 1984, 1986, 1996, 1997, 1998). A partir daí, a obra coloca questões e detém repostas que concernem à psicanálise. Através da arte, a psicanálise busca responder não a questões de ordem artística, mas a problemas encontrados no quadro mesmo da prática analítica.

A arte seria não a expressão do sujeito, como quer uma certa noção da sublimação, mas sua redução a objeto. Teríamos então um objeto que causa o sujeito em sua divisão: $a \rightarrow \$$. A obra seria “um objeto que realiza um ato, um produto que é uma causa” (WAJCMAN, 1998). Trata-se de pensar a obra não mais como o que nos fornece uma interpretação do mundo mas como o que pode transformar nosso olhar. O que faz gozar, o que faz ver e ouvir. Essas obras implicariam o espectador e o leitor naquilo que eles vêem e ouvem como sujeitos. Estamos longe de uma noção de sublimação que teria como efeito a contemplação passiva de nossos fantasmas transformados em arte. Isso quer dizer que o sujeito não está na obra, nem na interpretação da obra, nem em seus personagens ou em suas imagens, mas na voz e no olhar aos quais ele se vê reduzido pela obra. O sujeito é causado pela arte.

Deste modo, a obra pode ser pensada como inscrição do objeto a, como esse pequeno pedaço de gozo que viria inscrever-se em algum lugar. Evidentemente, a pintura situa-se mais facilmente do lado do objeto a que a literatura, sempre colocada do lado do significante. Há que se assinalar entretanto que a escrita de Clarice Lispector é inelutavelmente faltosa em relação ao que ela quer dizer, ao que ela quer ser. Sua obra tende à depuração da fantasia e da narrativa, da linguagem mesmo, para não ser nada além de som, música, ritmo - voto impossível.

Em Clarice Lispector, temos uma escrita na qual a tensão entre o significante e seu além se faz presente, sua marca sendo menos a narrativa presa a um certo enredo imaginário e suas categorais literárias do que um certo ritmo, uma certa sonoridade que assinala em direção ao objeto. É verdade que a fantasia, apontada por Freud como a fonte do material do escritor, é ficção protetora que fixa o gozo. Contudo, em Clarice, trata-se menos de desvendar as fantasias atrás da elaboração literária do que perseguir a dissolução do sujeito na matéria viva da língua para se transformar em uma voz.

Sombra de si mesmo, ele tende a desaparecer diante da potência que é a obra. Ele não faz existir a obra, mas ao contrário é a obra que faz existir alguém que só existe em relação a ela. Trata-se mais de um rapto do eu, do qual nos fala Clarice Lispector, do que da manifestação de um eu total e unificado. “O que procuro? Procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 79), diz Clarice.

Nesse lugar da ausência, algo do gozo inscreve-se. A obra faria então uma circunscrição de um pedaço de gozo. Nesse sentido, trata-se menos de uma sublimação do que de um *désœuvrement*, como diz Maurice Blanchot, menos de uma elevação das forças do “isso” em direção aos ideais da cultura do que um fracasso do simbólico para dar conta do real.

O que nos conduz a passar da sublimação à criação, do significante ao objeto, do eu ao não-eu, do prazer ao gozo. Uma existência que se afirma pela negação, pela ausência e pelo apagamento não saberia estar em outro lugar senão nesse espaço neutro e inalcançável que é o espaço literário. Trata-se aqui não da subjetivação ou da apropriação do eu, mas da exibição da falta a ser do sujeito, não da elevação das forças pulsionais do isso aos ideais da cultura, mas da queda do objeto. A função primeira da escrita é menos a constituição do eu do escritor do que sua perda no texto e a inscrição de um gozo. Em Clarice, este gozo inscreve-se no texto pela voz.

Referências:

BLANCHOT, M. L'espace littéraire. Paris: Gallimard Folio essais, 1995.

_____. Le livre à venir. Paris: Gallimard Folio essais, 1995a.

BORELLI, O. Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CERTEAU, M. L'écriture de l'histoire. Paris: Gallimard, 1993.

_____. Histoire et psychanalyse entre science et fiction. Paris: Gallimard, 2002.

FREUD, S. (1900) L'interprétation des rêves. Paris: PUF, 1967.

_____. (1915) Pulsions et destins des pulsions. Métapsychologie. Paris: Gallimard, 1968. p. 11-43.

LISPECTOR, C. A paixão segundo G.H. Edição crítica. Espanha: Edições Unesco, 1996.

_____. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LACAN, J. (1961) Maurice Merleau-Ponty. Temps Modernes. Paris, nº 184/185, 245-254, 1961.

STAROBINSKI, J. L'oeil vivant II. La relation critique, Paris: Gallimard 1970.

WAJCMAN, G. Narcisme ou le fantasme de la peinture. L'or d'Atalante. Art et fantasme. Paris: Champ Vallon, 107-126, 1984.

_____. Stylus. Analytica. Paris: Navarin, nº43, 77-89, 1986.

Cristina Moreira Marcos

_____. La ressemblance et le moderne. Barca, Paris, n°7, 95-120, 1996.

_____. Portrait de l'objet aboli. Quarto - Revue de psychanalyse Ecole de la Cause Freudienne - ACF en Belgique, Agalma-Seuil, n°63, 74-78, 1997.

_____. L'objet du siècle. Paris: Veridie, 1998.

THE WRITING VOICE IN CLAIRE LISPECTOR: WRITING THE OBJECT

ABSTRACT:

In the work of Clarice Lispector, we have a sound that tells more about the subject than to the narrative. Of course, the letter is written to support this, but what is unique in this writing, which is repeated, is a breath of text. We follow an indication of Clarice herself - 'The meaning comes to me from breathing, not words. It's a breath', says Clarice Lispector. (Borelli, 1991, p. 57).

KEYWORDS: Clarice Lispector. Object. Voice. Writing.

**L'ÉCRITURE DE LA VOIX CHEZ CLARICE LISPECTOR: DE L'ÉCRITURE
À L'OBJECT**

RÉSUMÉ:

Chez Clarice Lispector, nous sommes conduits à parler de l'objet dans la mesure où ce qui est en jeu c'est plutôt une sonorité que signale vers l'objet qu'un récit. Évidemment, la lettre est le support de cette écriture, mais il nous semble que ce qu'il y a de singulier dans cette écriture, ce qui se répète, c'est moins une dépuración de la lettre jusqu'à sa matérialité qu'une pulsation, une respiration du texte. Nous suivons une affirmation de Clarice Lispector elle-même - "Le sens me vient par la respiration, non pas par les mots. C'est un souffle" (Borelli, 1991, p. 57).

MOTS-CLÉ: Clarice Lispector. Objet. Voix. Écriture.

Cristina Moreira Marcos

Recebido em: 28-02-2015

Aprovado em: 05-05-2015

©2015 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista