

## A ESCRITA DA VOZ EM CLARICE LISPECTOR: ÁGUA VIVA

Cristina Marcos (PUC-MG)<sup>1</sup>

### RESUMO:

Visamos caracterizar uma escrita da voz em Clarice Lispector a partir da teorização de Lacan acerca do objeto voz, como um dos objetos a destacados por ele. A voz é um elemento essencial do projeto clariciano. Desde seu primeiro romance, é possível destacar uma vertente do sopro e do grito em direção à qual a obra irá se conduzir, mesmo se esta orientação é mais perceptível em seus últimos livros, nos quais a narrativa e os personagens se reduzem cada vez mais. A voz é a preservação de uma certa oralidade; o acento colocado sobre a sonoridade das palavras a despeito do sentido; o ritmo e a pulsação das frases; o voto da escrita de se livrar das palavras e de alcançar a música ou traço da pintura. Esta escrita leva a linguagem ao seu limite exibindo uma deflação do imaginário e da narrativa para se afirmar enquanto ritmo, pulsação. Não somente a perspectiva de Lacan, mas também o pensamento de Barthes acerca dos textos de gozo e do grão da voz, permitem abordar este modo singular de inscrição da voz no texto. *Água Viva* (LISPECTOR, 1973), um de seus últimos livros, exhibe de modo contundente esta vertente da obra.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; objeto a; voz; Lacan; Barthes.

### ABSTRACT:

Our aim is to characterize the writing of the voice in Clarice Lispector, using the Lacanian idea of the voice as an object, indeed, as one of his objects a. The voice is a crucial element in Clarice Lispector's project. Since her first novel, her work moves in the direction of the breath and the scream, even if this becomes more visible only in her later books, in which the narrative and the characters are more and more rarified. The voice is the preservation of a certain orality, the stress being placed on the sound of words, and not on their meaning; the writing moves towards the music and the painting, abandoning words. Language is pushed to its limits, as the narrative and the imaginary are deflated, in benefit of the rythm and of the breathing. Lacan's perspective, but also Barthe's view on the grain of the voice the jouissance of the text allow us to see this particular mode of inscription of the voice in the text, that is particularly striking in *Água Viva*, one of Lispector's last books.

**Key-Words:** Clarice Lispector; object a; voice; Lacan; Barthes.

### Água Viva: Objeto gritante

Uma das expressões utilizadas por Barthes para descrever os textos que nos incomodam e inquietam, textos denominados por ele como textos de gozo, escritas que provocam um certo deslocamento é “movimento de levantar a cabeça” - como em um terremoto no qual é

---

<sup>1</sup> Psicanalista, Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG, Doutora em Psicanálise pela Universidade de Paris 7, Docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da PUC-Minas. cristinamarcos@gmail.com

necessário levantar os olhos em busca de uma referência estática, de um ponto de fixação, de um chão firme, que sabemos, entretanto, impossível quando o solo sob nossos pés começa a tremer. Este é o efeito primeiro da leitura de *Água Viva* (LISPECTOR, 1973): impossível definir um tema, seguir um fio lógico, desvelar uma significação última, Clarice fala, neste livro, de tudo e nada em um fluxo incessante e contínuo de palavras, no qual não há ponto de referência.

O leitor não poderá evitar a vertigem e será convidado a se equilibrar sobre uma fina corda estendida entre as palavras e o silêncio. Ou melhor, ele não levantará a cabeça, nem interromperá a leitura, completamente absorvido que ele estará pelo texto. A leitura solicitada não tem nem começo, nem fim, como a escrita, ela será sempre continuação e nunca termina. “O que te digo deve ser lido rapidamente”. (LISPECTOR, 1973, p. 33) “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação”. (LISPECTOR, 1973, p.121).

Trata-se de um saber que se constrói sobre um não saber, em estado de perda, como diz Barthes a propósito dos textos de gozo, de um saber que não está na história ou nos fatos mas na experiência da escrita ela mesma. Este livro constrói um saber singular no interior da matéria da linguagem, fora da ordem lógica e da razão, um saber sem preocupação de produzir o conhecimento ou de desvendar metáforas.

Se a obra coloca questões, como afirma Wajeman (1998), ela também nos fornece respostas. A qual questão ela fornece uma resposta? - este é o enigma ao qual somos confrontados. Propomos tomar *Água Viva* como uma resposta, como um pensamento, uma teoria sobre um excesso de real e sobre a insuficiência do simbólico para dar conta disto.

A ausência de forma definida exhibe-se na despreocupação quanto à construção dos personagens, às definições de espaço e tempo e às classificações de gênero. Esta falta de definição é entretanto resultado da liberdade de criação, de modo que ela se ergue como valor estético positivo.

Na obra de Clarice Lispector (1973), *Água Viva* ocupa um lugar privilegiado na medida em que este livro é a radicalização do projeto iniciado em *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1995) e o início da última fase da autora. A linguagem passa para o primeiro plano da cena e preenche o vazio de um romance sem narrativa nem história no qual uma mulher pintora tateia na escrita e registra os instantes de sua vida.

O caráter múltiplo e a-temático do livro exige a construção de um novo modo de leitura, algo a ser inventado e re-criado a cada nova leitura. O livro exige do leitor uma leitura compatível com sua escrita - algo incessantemente renovado e relançado e sempre inacabado. Tal é a natureza do saber que se constitui em *Água Viva* (LISPECTOR, 1973) – um saber sem repouso, sem conclusão, sempre em ponto de ser relançado, em suspensão. Sua escrita constrói um saber desprovido de fio lógico, fora das grades da razão, levando à impossibilidade de uma leitura interpretativa.

O essencial não são os temas, tão diversos que não podemos defini-los, mas o fluxo de forças que circulam, as frases que se sucedem uma após a outra, o movimento da escrita ele mesmo (MOURÃO, 2000). “Só aquilo que capto em mim tem, quando esta sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero seu fluxo”. (LISPECTOR, 1973, p. 29), escreve Clarice. Sendo assim, esse livro funciona como uma tela que projeta os possíveis caminhos de leitura, de pistas - um modo de se colocar em relação com a obra e de abordá-la. O leitor é convidado a seguir o processo de escrita sem buscar descobrir aí uma verdade clariciana atrás das metáforas. Atrás do véu da representação não há nada e as metáforas não são tomadas como abstrações. A escrita faz aqui o voto impossível de que a linguagem seja, não o véu, mas o desnudamento das palavras.

O que se desenha não é uma forma acabada mas um caleidoscópio no qual, a cada movimento do olho, uma nova imagem se forma. “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio”. (LISPECTOR, 1973, p.25) Não é a significação final que interessa, mas a transparência, o nada por trás do véu. Daí vem o mal-estar provocado pelas palavras e pelo lamento lançado: e se eu pudesse escrever por intermédio de um desenho ou de um carinho na cabeça de uma criança ou simplesmente se eu pudesse não escrever. Trata-se de uma escrita que quer se livrar das palavras.

Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre as pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. (LISPECTOR, 1999, p. 285).

Como seria possível uma representação que não fosse nem da ordem do significante, nem da ordem da imagem, que nos enviasse a um além do falo, a um além do simbólico? Seria esta escrita da ordem da mostraçã? Ora, a narradora é uma pintora que abandona seus pincéis para se entregar às palavras. É a arte pictórica que saberia ser esta arte da mostraçã, em todo caso mais do que a literatura. Se a literatura é mais uma arte do dizer, a lituraterra não seria a arte do que se mostra, do que se dá a ver? Falando de lituraterra, Lacan descreve o sobrevôo que ele fez da planície siberiana e fala de como este território se oferece a seu olhar e de como seus sulcos e seus traços constituem uma escrita que se dá a ler: “A escrita é ravinement” LACAN, 1987), afirma ele. Não seria este sobrevôo aquilo que a escrita de Clarice nos pede ? “Esse texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se os canais e mares”. (LISPECTOR, 1973, p. 60)

Trata-se, em Clarice Lispector, de um caminho em direção a uma outra dimensão da escrita, aquela que quer escrever o objeto e que é nomeada por Lacan como lituraterra. Reduzir a palavra a sua materialidade, inscrever a voz na escrita, não enquanto significação ou signo linguístico mas enquanto objeto - tais parecem ser os votos desta escrita que poderíamos nomear, não como escrita do significante ou do significado, mas do objeto. “Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada de escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é um objeto?”. (LISPECTOR , 1973, p.19), pergunta-se Clarice.

O elemento sonoro é fundamental no esforço de escrever a dura escritura, na qual a palavra é uma coisa, um objeto. *Água Viva*, livro de 1973, período no qual a maior parte da sua obra já havia sido publicada, parece-nos muito representativo de uma escrita do objeto, da voz. Desprovido de narrativa e constituído de fragmentos, ele é a tentativa de captar o instante, o ser da coisa, ou melhor, a narrativa é o desenrolar deste discurso que busca o instante “já”: “Eu quero o “é” da coisa”, proclama Clarice. A apresentação da pulsação, da respiração e do sopro, tal é o esforço da narradora.

Para atingir o sopro anterior à palavra, o mundo de antes da linguagem, o grito, o instante originário, dito de outro modo, para chegar a um dizer que seria da voz, há todo um esforço para se livrar das palavras, entretanto para chegar a esse mundo do silêncio, para designá-lo e para dizê-lo, é preciso passar pelas palavras. Para designar o além da palavra, são necessárias as palavras. Que elas sejam então mais próximas do grito.

Trata-se de um nascimento pelo grito que se fez palavra e aí reencontramos a mãe. Clarice quer a última palavra que é também a primeira e se confunde com o inacessível real.

A narrativa é eterno nascimento, fluxo contínuo constituído pela palavra que assinala seu além através da voz, sendo esta fora do sentido, o que escapa à palavra e à significação. Como fazer uma arte da linguagem que quer dizer o além da linguagem? É por isto que a linguagem, buscando dizê-lo, treme, manca, consome-se. Ora, se o fora do simbólico só pode se dizer pela linguagem, que seja uma linguagem outra.

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros a plessiossaurus, com sentido apenas auditivo, sem que por isto se tornem palha seca, e sim úmida. (LISPECTOR, 1973, p. 16).

A sonoridade das palavras é muito mais buscada do que o sentido e a narrativa e o narrador nos pedem uma escuta que se deixasse conduzir pela música disjuntas do sentido. *Água Viva* encena o que insiste e se repete na obra de Clarice Lispector - o sopro e a respiração.

Ainda é preciso dizer que se, em uma leitura pouco atenta, *Água Viva* parece se perder em um monólogo expulsando o leitor, revela-se que a obra é inteira um convite, um chamado, uma sedução. A narradora, seguindo o caminho de Joana, protagonista do primeiro romance de Clarice, que se lança em uma viagem após a libertação do marido e do amante, apresenta-se como livre após uma ruptura amorosa, mas para logo cair em nova demanda de amor ao leitor. O jogo amoroso se faz então na cena da escrita através da sedução da palavra. O livro é tão somente apelo ao outro, de modo que o monólogo aparente dá lugar a um diálogo no qual somos convidados a deduzir as interrogações e as respostas de um interlocutor imaginário. Daí a impressão de uma escrita-palavra, de uma escrita que guarda um tom de conversa, que respira, seja pela interpelação direta ao leitor: “Não estou mais assustada. Deixe-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Espera por mim - sim? (LISPECTOR, 1973, p. 80), seja pelas frases iniciadas com as conjunções que supõem uma questão anterior como “porque” ou pela simples repetição da interrogação.

Assim escreve Clarice Lispector em *Água Viva*: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: “Tronco luxurioso”. (LISPECTOR, 1973, p. 61) Outros convites à volúpia da sonoridade das palavras desprovidas de sentido abundam no livro. Temos a exibição, na matéria languageira, do que era incarnado pela mulher da voz em *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1995). Esta personagem incarna a voz do selvagem coração da vida, a voz que vem do fundo da garganta, é mais próxima do som do que do sentido.

*Água Viva* (LISPECTOR, 1973) é este fluxo contínuo de palavras e de frases que não termina nunca. “O que eu te escrevo continua e eu estou enfeitiçada” (p. 258), escreve Clarice ao final do livro. A busca de um sentido ou de um ponto de chegada a partir do qual o sentido se ordenaria é um vão esforço. Que não nos deixemos aprisionar pelas palavras - tal é o convite do texto. Que aceitemos seguir o ritmo e a sonoridade das palavras sem buscar uma significação final. Que escutemos os traços da fuga de sentido no texto. Trata-se, em suma, de um esvaziamento do sentido. O que surge como resto decaído desta operação é a voz.

A presença da voz no texto de Clarice Lispector exige uma aproximação mais atenta. Certo, é paradoxal falar de voz já que se trata de textos escritos, de textos que se dão a ler. Entretanto, seu tom, seu murmúrio, seu silêncio, seu esforço para atingir um além da literatura, a música, nos permitem falar de voz. O paradoxo está no centro destes textos, na medida em que se trata de voz escrita, sempre em falta em relação ao que ela quer. Daí a respiração, o silêncio, o branco que impregnam o texto de um tom, de uma certa gravidade da voz e do som.

Se o sentido é somente auditivo, como sugere Clarice, não se pode negar o privilégio da voz sobre a escrita. Entretanto, esta voz termina por se fazer letra quando ela se escreve no corpo do texto. Trata-se de uma escrita simultânea, interior e exterior à palavra falada. *Água Viva* se escreve afirmando a inexistência de uma realidade pré-discursiva e a simultaneidade da oralidade e da escrita, ao mesmo tempo em que busca se aproximar de uma realidade primeira, na qual os gemidos e os sussurros são a língua pulsional e corporal da mãe. Deste modo, a importância do elemento auditivo em *Água Viva* (LISPECTOR, 1973) não implica a anterioridade da voz mas, ao contrário, a simultaneidade entre escrita e voz.

Ainda mais uma vez, este livro nos reenvia às reflexões de Barthes a propósito dos textos de gozo e do grão da voz. A oralidade tal como ela aparece na obra de Clarice Lispector concerne menos o caráter fonético que uma poética do texto. Barthes afirma a necessidade de distinguir o texto falado do texto transcrito. Nesta transposição alguma coisa se perde: pedaços da linguagem, as interpelações vazias de sentido (os “você está me entendendo?” ou os “não é?”), onde se encena o drama discretamente presente na palavra que se endereça a um outro, no corpo que busca um outro corpo através desta invocação. Ora, justamente, é o corpo que se eclipsa no texto transcrito. É algo da dimensão do corpo que se perde na passagem do oral ao escrito. (BARTHES, 1981, p.11)

Em *Le plaisir du texte*, Barthes (1973) fala de uma “escrita em voz alta” que não seria a palavra, mas uma escrita vocal. Esta escrita não é nem expressiva, nem busca um compromisso com a clareza do texto. Ela não é levada pelas intonações, inflexões e acentos, mas pelo grão da voz, misto erótico de timbre e de linguagem por onde o corpo faria retorno na escrita. O corpo retorna então não pelo imaginário mas pelo gozo, é um corpo que granula, acaricia, corta, goza. (BARTHES, 1973, p. 89)

Clarice Lispector apresenta um aspecto particular da inscrição da voz na escrita. Não se trata inteiramente da preservação de uma oralidade ou de um retorno do corpo ao texto, mas de uma voz que se modula, que se produz no texto. O tic-tac da máquina do pai, em *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1995), a língua de Ulisses, seu cachorro, em *Em um sopro de vida* (LISPECTOR, 1999a) exibem seja a delimitação de um som ou de um barulho, seja a apresentação daquilo que ultrapassa os limites da linguagem.

A MAQUINA DO PAI batia tac-tac... tac-tac... O relógio acordou em tindlen sem poeira. O silêncio arrastou-se ZZZZZZ. O guarda-roupa dizia o que ? roupa-roupa-roupa. (LISPECTOR, 1995, p. 19)

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacobela, tuliban, ziticoba, letuban, Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atoquina, zefiram. Jetobate? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (LISPECTOR, 1999a, p. 60).

O fluxo interminável das palavras em *Água Viva* (LISPECTOR, 1973) parece colocar em evidência que, submersos na linguagem, somos tão somente seu efeito. Neste caso, a voz seria o que se apresenta como uma tensão entre o som e o sentido, como o que não participa da produção de significação mas que deixa seus traços e efeitos. Ela é, em suma, a impressão deste resto.

Em *Água Viva*, alguns elementos que concernem o que podemos chamar de uma escrita da voz nos chama a atenção. O ritmo, a pulsação, a sonoridade das palavras nos assinalam que o enigma da obra clariciana deve ser buscado menos na narrativa atrás da qual a verdade do seu romance familiar se revelaria do que na dimensão de sopro gradualmente incorporada às palavras.

É surpreendente descobrir que *Água Viva* (LISPECTOR, 1973) foi inicialmente chamado Objeto gritante. Toda uma erótica do grito, da voz e da respiração está aí presente. É curioso ver a oposição entre a rigidez presente no título e a fluidez de *Água Viva*. Não somente o grito é o que salva, apelo ao Outro, mas ele é também aspiração do ar, sopro. Título rejeitado, não seria ele uma parte da verdade deste livro? “(...) se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. (...) O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente”, escreve Clarice. (LISPECTOR, 1973, p. 230). Esse título nos faz pensar em uma fixidez, em um núcleo duro que se repete e que insiste. Isto corrobora com nossa ideia segundo a qual *Água Viva* exhibe o que se repete ao longo da obra de Clarice.

### **A escrita da voz: o grito e o silêncio**

Na escrita de Clarice Lispector, não se trata de uma transcrição oral do texto ou de preservar uma oralidade, mas da inscrição da voz e da respiração no texto que pulsa. Sendo assim, a voz e o sentido se separam e uma tensão entre eles se faz sentir. A voz não é nem intonação nem significação, transformando-se em objeto mais do que signo linguístico. Por isto, para falar deste modo particular de inscrição da voz no texto, a perspectiva de Lacan a propósito da voz nos parece útil. A voz, em Lacan, é um resto daquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação. O que produz esta ruptura com a função de significação? Lacan afirma que esta ruptura se deve a uma carga libidinal, a um excesso de gozo, que não pode ser assimilado pelo sujeito. A voz seria a parte da cadeia significante que é inassimilável pelo sujeito e pelo simbólico devido a um excesso de gozo e que, por isto, é atribuída ao Outro. A voz que adquire a dimensão de objeto é a voz de um Outro, ou melhor, daquilo que é inassimilável no Outro.

A escrita de Clarice Lispector parece fazer operações de circunscrição e de exteriorização desta voz, através, por um lado, da redução do sentido e, por outro, através da sua localização no campo do Outro. Ora, esvaziar assim o sentido e a significação faz surgir um novo objeto - a voz clariciana. Esta voz permite impor o silêncio à voz inassimilável do Outro deixando ressoar, ao mesmo tempo, os traços e impressões desta voz. Sua escrita mantém uma relação com o buraco da linguagem.

Trata-se, em suma, de um esforço de construir uma barreira contra a dimensão excessiva e inassimilável da linguagem. A escrita tem assim a função de circunscrever este objeto e, deste modo, separá-lo, situando-o do lado do Outro e, ao mesmo tempo, de ser o suporte da constituição do sujeito. A noção de objeto a, em Lacan, inova aquilo que poderia ser dito acerca da questão da voz na literatura - não mais reduzida à enunciação ou à oralidade do texto, a voz seria tomada como objeto.

A voz é este objeto imperativo, urgente. É o grito que salva a criança, chamado ao Outro que será transformado em palavra através da voz da mãe. Em O projeto para uma psicologia científica, Freud (1895/1986) define o grito como uma descarga motora por onde a excitação, tornada intolerável, poderia ser evacuada. Não somente o grito é descarga, mas ele é também uma ação. A criança grita a fim de provocar uma mudança na realidade que poderia satisfazer sua necessidade. O grito é um modo de comunicação entre a mãe e a criança. Sendo assim, o grito é um endereçamento ao Outro, primeira manifestação de impotência do sujeito que se desdobra na impotência da linguagem. Este lamento inarticulado atinge o Outro que é a mãe e que nomeia, no lugar da criança, aquilo que o grito designa, transformando-o em palavra através da sua voz.

Há ainda que se dizer que o grito é também a constituição de um objeto estranho: o único modo de abordar o feindliche Objekt é o grito, entendido como ponto extremo da nomeação e não como uma verbalização que seria instrumento da integração do eu.

Sem o grito que ele faz soltar nós teríamos do objeto desagradável somente a noção mais confusa que, na verdade, não o destacaria nunca do contexto circunstancial. O objeto enquanto hostil, nos diz Freud, só se assinala à consciência na medida em que a dor faz o sujeito lançar um grito. A existência do feindliche Objekt como tal, é o grito do sujeito (...) (LACAN, 1959-1960/1986, p. 45).

Se o grito da criança atinge este Outro que é a mãe, ele é também apelo à Coisa, esta parte desconhecida e inassimilável do Outro. Este grito faz surgir o silêncio, ponto de real, ele é recusa da significação. Por isto, abordar o grito diretamente não é possível e Lacan (LACAN, 1959-1960/1986) propõe concentrar-se sobre as respostas que fazem do grito um chamado.

O vetor sobre o qual a voz tende a se destacar do sentido é orientado e uma tensão se faz sentir entre uma força que empurra ao grito e ao silêncio e uma outra força que tende a reintroduzir o sentido. A partir daí, podemos enumerar algumas características do grito (POIZAT, 1998):

- 1) O ponto limite da vocalização;
- 2) O material vocal mais distante possível da escanção significativa da linguagem articulada, excetuado a finalização suprema deste processo de depuração que é o silêncio;
- 3) Aquilo que é o mais próximo do silêncio, a porta que o abre;
- 4) O chamado.

Não somente o grito é um tema frequente na obra de Clarice Lispector, mas também, o vetor em direção ao qual a obra se orienta em um movimento de afastamento do sentido. Não por acaso, a música é apresentada como uma forma de linguagem desejada e procurada. Como afirma Levi-Strauss, a música é a linguagem menos o sentido (POIZAT, 1991).

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. (...) Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: (LISPECTOR, 1973, p.14)

Evidentemente, não há como escapar da tensão entre uma tendência a se destacar do sentido, a se orientar em direção ao grito e ao silêncio e uma tendência que quer reintroduzi-lo, na medida em que só é possível escrever o grito e o silêncio simbolizando-os. Daí o paradoxo desta escrita que quer se calar: o silêncio é, ao mesmo tempo, objetivo desejado e inacessível. Atingí-lo é não escrever; o que é precisamente inacessível.

De vez em quando te darei uma leve história - área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva. (LISPECTOR, 1973, p. 78)

Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara. (LISPECTOR, 1973, p. 118)

Com o grito não estamos no registro da palavra, mas da voz, da pulsão invocante. Definida como escrita da voz, a escrita de Clarice Lispector tende em direção a este ponto do real e do silêncio aberto pelo grito. Em seu texto, é a partir da voz que esta relação com o real pode ser destacada: seja pelo sujeito transformado em objeto voz, seja pelo indizível do sujeito que aparece atribuído à voz do Outro, seja por este ponto onde a significação é esvaziada e surge a voz como último resto. Poderíamos dizer que Clarice Lispector se reduz a este resto do Outro, a não ser nada além de um objeto, uma voz – ponto da cadeia significante no qual a palavra assinala seu além - o silêncio, o vazio, o fora de sentido - um som, um tom, uma respiração, música do ar?

Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer. (LISPECTOR, 1973, p. 52).

O ritmo ganha aqui toda sua importância. Uma das manifestações pulsionais, ele é provavelmente algo da ordem daquilo que Lacan chamou de pulsão invocante, a demanda, na sua forma mais primitiva, e o desejo do Outro. É o que vai e vem, estrutura de borda onde se delimita o vazio central, das Ding, e o objeto a. Na escrita, é o próprio sujeito que se escreve/inscreve pelo ritmo da pulsão. O que desliza no ritmo não é somente o sujeito representado pelo significante, mas o que o transborda. Queremos dizer com isto que há inscrição de um gozo na escrita.

## O objeto voz

O objeto a não se situa em um espaço geométrico, representável, mas em um espaço topológico, enquanto superfície definida como corte (PORGE, 2000). a é efeito de um corte corporal, lá onde há uma borda. Lacan fornece a lista dos objetos a que se constituem a partir de quatro bordas no corpo: o seio, as fezes, o olhar e a voz. No que concerne o último, Lacan sublinha a libertação da voz como tal de sua materialidade sonora. Isto consiste em dizer que a voz, aquilo de que se trata realmente, não é o que ouvimos. Ela seria tão somente o vetor que sustenta a produção de uma cadeia significante, qualquer que seja a modalidade sensorial desta produção. A voz do surdo-mudo nos dá a ver esta pura presença que sustenta um enunciado, seja na dimensão sonora, seja na dimensão visual da língua dos sinais.

Os estudos sobre a voz prendem-se quase exclusivamente às modalidades sonoras da emissão. O que explica, segundo Lacan, porque eles fracassam em abordar o gozo aí implicado, na medida em que ele não pode ser abordado unicamente pelos elementos acústicos. A materialidade sonora parece ter como função tão somente o suporte de alguma coisa que a transcenderia totalmente. Por isto podemos falar de voz na cadeia significante escrita. Em seu seminário sobre a angústia, Lacan (1962-1963) afirma que a voz, enquanto objeto a, deve ser destacada da fonematização. Segundo a linguística, ela seria um sistema de oposição com suas possibilidades de substituição, de deslocamento, de metáforas e de metonímias e ela poderia se sustentar a partir de qualquer material capaz de se organizar em oposição.

De fato, Lacan (1964/1975) conferiu à voz um lugar singular na psicanálise situando-a como um dos objetos a, entre o seio, os excrementos e o olhar. Há entretanto uma lacuna em seu ensino naquilo que a concerne, pois não há um desenvolvimento teórico sobre a voz

equivalente ao que Lacan confere ao olhar. É entretanto possível destacar seu estatuto como objeto a e afirmar sua importância enquanto objeto a. Jacques Alain Miller (1988) nos fornece alguns eixos para pensar o estatuto da voz segundo Lacan:

- 1) Imaterial, afônica, a voz enquanto objeto a não pertence ao registro sonoro.
- 2) Resto, definida como tudo que, do significante, não participa do efeito de significação, ou ainda, não participa na palavra dos efeitos de significação.
- 3) Uma dimensão da cadeia significante, não somente enquanto falada, mas também enquanto escrita e lida.
- 4) Parte da cadeia significante não assimilável pelo sujeito e que é atribuída ao Outro, ou melhor, aquilo que, do sujeito, é indizível.
- 5) Articulada ao desejo do Outro, seu suporte.

A elaboração do conceito de voz como objeto a foi feita a partir da experiência psiquiátrica de Lacan (1955-1956/1981 e 1958/1966). Suas duas formas privilegiadas de manifestação são as vozes escutadas pelos psicóticos e o supereu. Embora não seja questão de limitar a voz a estas duas manifestações, é importante observar como estas experiências fornecem os elementos essenciais para o estatuto da voz no campo da psicanálise. Há que se lembrar que a voz é introduzida, por Lacan, como suporte do desejo do Outro a partir do episódio bíblico do sacrifício de Abraham. O que assinala sua relação com o pai. Abraham submete-se ao mandamento divino que lhe ordena matar seu único filho, miraculosamente concebido por uma mulher já em idade avançada. Quando o filho já estava amarrado à pedra do sacrifício e o pai já havia levantado a faca, um barulho anuncia o surgimento de um carneiro que iria se substituir a Isaac, enquanto um anjo retém o braço do pai. O sacrifício é assim invertido: o carneiro, vítima sacrificial, é o representante do pai primitivo e sua morte equivale ao assassinato do pai da horda primeva.

O shofar, grito que ressoa após o ritual, repete-se na tradição judaica a cada vez que se renova a aliança entre Deus e seu povo. Na aula de 22 maio de 1963, durante o seminário sobre a angústia, Lacan introduz a voz como objeto a a partir do schofar. Para tanto, ele discute o estudo de Théodore Reik sobre este ritual, no qual o autor interpreta o som do “schofar como último vestígio da substância viva do pai primordial”. Esse som, que sai do chifre de um carneiro como um gemido, misto de dor e gozo, é o resto vocal do gozo do pai. Lacan se pergunta por quem o som do schofar ressoa, para despertar a lembrança de quem? Ele ressoa para acordar a lembrança de Deus ele mesmo enquanto Outro.

Ligado ao mito do assassinato do pai em Totem e tabu, esse grito é o grito do pai que foi assassinado. Ele é o resto, o excedente do pai primitivo, o pai do gozo. Lacan (1963/1977), na única aula do seminário sobre os nomes do pai, interpreta o sacrifício de Abraham como uma operação que visa, não mais o gozo de Deus através de um sacrifício para seu gozo, mas que quer visar Deus enquanto desejo, na medida em que o sacrifício do filho é substituído pelo sacrifício do pai primitivo, pai do gozo, abrindo assim a via do desejo.

O som do schofar renova a aliança com a lei e conseqüentemente tem uma função pacificadora. Ele apazigua um imperativo superegógico carregado de gozo, instaurando um pacto simbólico. A voz aparece aí como o que pacifica a angústia. Assim, o resto desta operação, a voz do schofar, é o resto do gozo do pai, resto de um gozo fora do falo. Há uma articulação deste resto vocal do pai como excesso de gozo. Segundo Lacan (1962-1963), o schofar modela o lugar da nossa angústia, mas depois que o desejo do Outro tenha tomado a forma de um mandamento. Por isto ele tem a função de dar à angústia sua resolução, seja pela cupabilidade, seja pelo perdão.

A palavra recebida pela criança como resposta a seu grito é uma voz imperiosa, que se tornará mais tarde a voz do supereu. Há que se lembrar que não há, em Freud, uma menção a

uma pulsão invocante, entretanto ele não deixou de assinalar o caráter acústico do supereu. A voz coloca em jogo uma forma de identificação ao pai que adquire não somente uma dimensão simbólica mas também uma dimensão real através do supereu e seu caráter acústico. Não se trata unicamente de um pai assassinado, mas comido, dito de outro modo, não se trata de um traço significante, mas do objeto voz.

O schofar revela o objeto a enquanto resto, perda. Mesmo se a voz tem uma relação ao pai, é importante lembrar o traço da mãe enquanto Outro arcaico, no qual sujeito e objeto são indissociáveis. Como duas faces de uma mesma moeda, se o sujeito desaparece o objeto, por sua vez, também se eclipsa. O seio não está nem do lado da mãe nem do lado da criança, mas situado nas bordas das zonas corporais, sensoriais e perceptivas.

Em *Les quatre concepts de la psychanalyse* (1964/1975), Lacan pergunta o que é a satisfação pulsional e propõe a sublimação como o movimento mesmo de constituição da pulsão, visto que ela é satisfação da pulsão sem que a pulsão alcance seu objetivo. A sublimação é a satisfação da pulsão sem recalque, sendo inibida quanto ao objetivo. Efetivamente, o que Lacan propõe na sua releitura da pulsão freudiana é que não havendo objeto que satisfaça a pulsão, ela faz o contorno do objeto, o que deve ser entendido nos dois sentidos: borda em torno da qual se contorna e contorno que escamoteia o buraco. O essencial da pulsão é este movimento de ida e vinda no qual ela se estrutura constituindo um anel no interior do qual o objeto é representado, embora não seja localizável. O objeto é tão somente a presença de um buraco, um vazio, ocupável por qualquer objeto. Este objeto é o objeto a: ele não é o primeiro alimento, mas o resultado do fato de que nenhum alimento satisfaz a pulsão oral. O objeto a é um véu sobre o vazio central do desejo. Dito de outro modo, a satisfação da pulsão é da ordem do impossível.

As pulsões são pulsões parciais e seus objetivos não se definem por sua função biológica, pela realização totalizante da reprodução, ao contrário, o objetivo da pulsão é seu trajeto. O mais essencial da pulsão, e Freud já havia demonstrado em *Pulsão e seus destinos*, é que “em nenhum lugar a pulsão pode ser separada do seu movimento de ida e vinda, da sua reversão fundamental, de seu caráter circular” (LACAN, 1964/1975, p. 199). A estrutura fundamental da pulsão é este vai e vem, algo que sai de uma borda, seguindo um trajeto, e que retorna. O que assegura a consistência do trajeto é o objeto, enquanto ele deve ser contornado. A pulsão é destinada a fazer o contorno do objeto sem jamais se satisfazer.

Algumas diretrizes podem ser colocadas para se pensar a pulsão e sua relação com o objeto a partir das formulações de Lacan:

- 1) A pulsão contorna o objeto, o que deve ser entendido nos dois sentidos: borda em torno da qual se tece e véu que escamoteia o vazio.
- 2) Ela não pode ser separada do seu circuito de ida e vinda, de sua reversão fundamental, de seu caráter circular.
- 3) O objeto é tão somente a presença de um vazio ocupável por qualquer objeto. Só o abordamos sob a forma do objeto perdido, objeto a.
- 4) É pelo movimento da pulsão que faz o contorno do objeto a que o sujeito atinge a dimensão do grande Outro.
- 5) A pulsão é ativa e se manifesta sob a forma reflexiva de um “se fazer”.

Como pensar a pulsão invocante a partir destes postulados? Lacan (1964/1975) lembra que as pulsões não são fases e que a passagem de uma pulsão a outra, da pulsão escópica à pulsão invocante, por exemplo, efetua-se pela intervenção do Outro, dito de outro modo, pelas mudanças na relação entre a demanda e o desejo. Assim, em *L'objet de la psychanalyse* (1965/1966), ele afirma que, na pulsão oral, o objeto é o objeto da demanda ao Outro; na pulsão anal, ele é o objeto da demanda do Outro. A pulsão escópica e a pulsão invocante tem

uma relação mais direta ao desejo, deste modo na primeira o objeto do qual se trata é o objeto do desejo ao Outro, enquanto na segunda ele é o objeto do desejo do Outro.

É por intermédio das pulsões parciais que a sexualidade faz sua entrada e exerce sua atividade própria. Seu movimento circular, a pressão que se origina na zona erógena para aí retornar, após ter contornado o objeto a, é o meio através do qual o sujeito atinge a dimensão do Outro. A pulsão está encarregada de ir buscar alguma coisa que, a cada vez, responde no Outro. Trata-se, na pulsão, de “se fazer”: se fazer ver, se fazer comer, se fazer cagar e se fazer ouvir.

Os objeto a são somente figuras, representações - o seio representa esta parte de si mesmo que o indivíduo perde no nascimento e que vem simbolizar o objeto perdido. E a voz? De que modo ela pode ser abordada enquanto objeto perdido? A relação de objeto, tanto em Freud quanto em Lacan, é essencialmente uma relação a uma falta de objeto e é neste sentido que a voz se inscreve ao lado dos outros objetos, no campo da sexualidade (LACAN, 1964/1975).

O vazio do objeto é particularmente evocado pelo silêncio na sua articulação com o grito, o que nos ajuda a compreender melhor a separação do vazio da sua materialidade sonora para pensá-la como enunciação pura, relação pura com o Outro, este primeiro Outro que é a mãe. É nesta relação a um vazio fundamental que o sujeito entra no mundo da linguagem, na ordem simbólica. Quando a mãe se ausenta e a criança manifesta uma necessidade pelo grito, tornando-a presente novamente, uma ordem simbólica começa a se constituir para esta criança que ainda não fala. O grito é esta quase palavra que é construída na ausência da mãe. É uma dinâmica de presença/ausência que vai se constituir em torno do elemento vocal. A relação com o objeto voz é a relação a uma falta, um vazio, o que nos envia ao que, em matéria acústica, tem lugar de vazio: o silêncio ou o grito. Uma vez o grito transformado em demanda, a voz é para sempre perdida. Ela não pertence ao registro sonoro e é este movimento circular em direção ao Outro. Há que se lembrar que a voz não ressoa em um vazio espacial. O vazio do qual se trata é o vazio do Outro e este vazio é instalado pela estrutura mesma do Outro, pela sua falta de garantia que lhe é intrínseca (LACAN, 1962-1962).

Dado que o olhar tem um caráter privilegiado no ensino de Lacan, propomos destacar as características do objeto voz a partir das questões colocadas sobre o olhar e do que Lacan chamou de caráter circular da pulsão. No campo escópico, o olhar está fora, eu sou olhado, eu sou o quadro. O sujeito se constitui enquanto ele é visto por toda parte antes de ver, é isto a instituição do sujeito no visível. O que me determina no visível, é o olhar que está fora. Neste sentido, a voz também está fora e temos aí a instituição do sujeito na pulsão invocante: eu escuto a voz que vem do exterior e eu escuto minha própria voz como outra, como fora de mim. O que me determina no campo do Outro, é a voz que está fora. É um movimento em direção ao Outro que retorna em um movimento de reversão fundamental.

Ainda é preciso dizer que tudo se articula em dois termos que jogam de modo antinômico. Do lado das coisas, há o olhar. As coisas me olham e entretanto eu as vejo. Do mesmo modo, há a voz do lado das coisas. O mundo me escuta e eu escuto o mundo. O objeto é algo do qual o sujeito se separa como órgão para se constituir. Ele vale enquanto símbolo da falta, ele não vale enquanto tal, mas enquanto ele falta.

A psicanálise descreve um processo inerente a todo indivíduo, processo pelo qual a voz se constitui como objeto da pulsão desde o início como perdido. Este processo de constituição da voz como objeto coloca em jogo a relação com o Outro, mais precisamente a relação ao desejo do Outro. Na pulsão invocante, trata-se do desejo do Outro. O objeto voz ocupa, deste modo, um lugar fundamental na estruturação do sujeito, assim como os outros objetos pulsionais. Como compreender este momento e como compreender que é como perdido que o objeto voz se situa desde o início?

É preciso a invenção de um momento primeiro, momento que só tem existência enquanto mítico, para compreender o que está em jogo na constituição do sujeito a partir do objeto voz. Neste tempo mítico, o bebê solta um grito, pura manifestação vocal ligada a um estado de desprazer interno. O primeiro Outro, a mãe, atribui uma significação a este grito e traz à criança alguma coisa que o apazigue. É a primeira satisfação. Esta primeira satisfação deixa um traço mnémico no psiquismo da criança e será associada a todos os elementos que lhe trazem esta descarga de tensão interna: o alimento, o carinho, a música, etc. A estes traços mnémicos será acrescentado um traço mnémico do eco sonoro do primeiro grito. Nem chamado, nem demanda, este grito é a simples expressão vocal de um desprazer. É o Outro que, atribuindo-lhe uma significação, o transforma em demanda e inscreve aí a marca do seu próprio desejo.

A partir do momento em que ele é objeto de interpretação e que ele produz seus efeitos, sua pureza original encontra-se perdida. A pureza sonora se eclipsa inserida no sistema de significação que emana do Outro e em uma lógica marcada pelo desejo do Outro. Consequentemente, temos acesso ao grito somente pela demanda, visto que ele desaparece tão logo é lançado. É importante observar que não se trata de um primeiro objeto perdido, de uma primeira voz primitiva, mas da inexistência deste objeto, da impossibilidade desta voz pura sonoridade. Deduz-se que este objeto primeiro só tem existência enquanto mítico. Esse primeiro grito é um momento mítico, inteiramente hipotético. Não que o segundo nunca seja idêntico ao primeiro, mas o primeiro está desde sempre perdido. Uma vez que ele sai da boca da criança, ela se vê despossuída dele. A voz cai, por trás da significação que lhe é atribuída pelo Outro. O grito só existe de fato, do ponto de vista da descarga da tensão, a partir do momento em que o Outro lhe atribui uma significação e não o considera como uma pura manifestação vocal desprovida de sentido. Para que ele exista, é preciso que o Outro o inscreva na lógica significante, conferindo-lhe um sentido e trazendo um apaziguamento à tensão da criança através da sua interpretação, seja o seio, seja o carinho, seja a voz da mãe.

A partir daí, a busca do gozo inicial é destinada ao impossível. Desde sempre ele está perdido. A pureza sonora desaparece por trás da significação que lhe atribui o Outro e por trás da impossibilidade de reencontrar o objeto, sempre perdido. A significação que lhe confere o Outro despossui a criança de seu grito que ganha estatuto de significante. Os gritos subsequentes não serão uma repetição do primeiro, porque eles já estarão inseridos em uma rede de significação do Outro e na dialética da demanda e do desejo. Eles não serão pura manifestação sonora, mas demanda, inseridos no registro da palavra e do significante. O grito deixa atrás de si um resto que não quer dizer nada. Trata-se do objeto a, resto de gozo.

É a relação da criança ao Outro e à linguagem que são aí articuladas. Para Lacan, é na relação a uma falta fundamental, à ausência do Outro, que o sujeito faz sua entrada na ordem da linguagem. A criança é confrontada a esse Outro primordial que é a mãe e que satisfaz suas necessidades. Quando este objeto falta, a criança lança um grito que ganha, como vimos, função de chamado, tornando o Outro novamente presente.

É toda uma escansão presença/ausência que vai se engendrar em torno desse elemento vocal relacional. Ora, essa escansão constitui, de fato, a cartilha da ordem simbólica já que, (...) o grito puro da criança, não-observável, ponto de origem, deduzido unicamente pela lógica da razão, tornou-se esse grito para, por alguma coisa ou por alguém, que foi então simbolizado na medida em que ela pode ter a evocação na sua ausência. (POIZAT, 1981, p. 207)

Um gozo primordial está em jogo, situado do lado da mãe e a voz é o objeto que constitui o traço deste primeiro gozo apagado pela entrada em cena do Outro e da significação. Este gozo não é somente o paraíso perdido, ele também é associado a uma

potência maléfica que podemos perceber no supereu materno arcaico desenvolvido por Melaine Klein.

O objeto voz, tal como Lacan o definiu, é este resto de gozo. A voz desaparece por trás da significação do enunciado que ela suporta e o efeito de significação se anula por sua vez, tão logo a dimensão vocal retorna preponderante, por uma razão ou por outra. Que não nos espantemos em constatar que a voz é o elemento privilegiado em uma escrita na qual há uma preocupação constante com os limites da linguagem, do sentido e da significação, tal como o é a escrita de Clarice Lispector.

A voz como objeto é constituída, ao mesmo tempo, como objeto perdido e como objeto de gozo. Daí a busca por esse objeto, essa materialidade sonora perdida atrás da significação. Um antagonismo fundamental entre o objeto voz e a significação pode ser observado e, deste modo, a relação entre a voz e a palavra é inteiramente coberta de ambiguidade. A voz é, ao mesmo tempo, suporte do significante, fundando, a esse título, o corte com o gozo e o traço desse gozo primeiro desde sempre perdido. “Entretanto não é tanto a materialidade sonora como tal que é buscada mas a sonoridade enquanto ela se libera o máximo possível do domínio da significação no coração de um processo de depuração que nunca será concluído, a menos que se confine ao silêncio” (POIZAT, 1998, p. 119).

Essa busca conduz em direção ao silêncio e ao grito e pode tomar a forma de um “se fazer a si mesmo perda”, em uma identificação com o objeto. O silêncio, a morte marcam o único lugar possível de retorno a esse real inicial ainda não recoberto pelo simbólico.

A voz não se confunde com a materialidade sonora. Como vimos, ela é esse resto que desaparece atrás da significação do enunciado que ela suporta. Poizat fala da língua de sinais dos surdos-mudos como o que permite compreender “como a voz é essencialmente a parte corporal que suporta uma cadeia significante, é a parte do real do corpo que o sujeito consente em perder, em sacrificar para pagar o preço da tomada da palavra, qualquer que seja o modo de materialização - sonoro ou visual - desta parte corporal.” (POIZAT, 1991, p. 212) Isto nos permite também falar da voz na dimensão da cadeia significante enquanto escrita.

Falar é renunciar a um gozo e deixar a voz se eclipsar atrás do sentido. Entretanto, o gozo atrai e fascina. Traço de um gozo perdido, a voz tende a se dissolver na dimensão significante que ela suporta. Essa tendência leva ao que, no registro da voz, desfaz ao máximo o sentido e a significação, ou seja, o silêncio e o grito. Por isto, em uma escrita que busca o gozo, a voz é procurada enquanto resto de gozo, seja como grito, seja como silêncio. Consequentemente, a escrita se vê condenada ao paradoxo.

A entrada no mundo simbólico é marcada por uma perda e pela renúncia de uma parcela de gozo. Múltiplos foram os modos pelos quais Lacan afirmou o caráter de corte com o gozo inerente ao significante. Entretanto, o simbólico é incapaz de recobrir o real do gozo e fragmentos do real fazem sua aparição através do que chamamos de objeto a. Ora, para uma escrita que quer fazer do grito e do sopro um discurso, uma tal concepção acerca da voz enquanto objeto permite pensar em um modo de inscrição do gozo perdido. Neste caso, essa escrita deveria ser tomada como dessubjetivação na qual a falta a ser do sujeito se desvela.

## Considerações Finais

Em Clarice Lispector, temos uma escrita na qual a tensão entre o significante e seu limite se faz massivamente presente, sua marca é menos a narrativa presa a um certo enredo imaginário e suas categorias literárias tradicionais do que um certo ritmo, uma certa sonoridade que se orienta em direção ao objeto, como dito anteriormente. Talvez daí venha sua fascinação pela música ou pela pintura. Não por acaso, Clarice começou a pintar no

período em que escreveu *Água Viva* (LISPECTOR, 1973). Todo um esforço em atingir o silêncio, o além das palavras, para se concentrar-se neste momento. A fantasia é apontada por Freud como fonte do material a partir do qual o escritor escreve e se constitui como uma ficção protetora que fixa o gozo. Contudo, parece-nos que, em Clarice, não se trata de desvendar as fantasias atrás da elaboração literária, mas perseguir a dissolução do sujeito na matéria viva de linguagem para se transformar em voz. Ao invés de uma escrita do sujeito ou do eu, temos uma escrita do objeto, da voz. Sua escrita exhibe menos a constituição do eu do escritor do que sua perda no texto e a inscrição de um gozo. Podemos dizer, com Lacan e Barthes, que, em Clarice, este gozo inscreve-se no texto pela voz.

### Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris : Seuil, 1981.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

FREUD, Sigmund. *Esquisses d'une psychologie scientifique*. In: FREUD, S. *La naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1895/1986.

MILLER, Jacques-Alain. *Jacques Lacan et la voix*. In : *La voix: Colloque d'Ivry*, 1988.

MOURÃO, C. *Água Viva: Instantes de saber*. Texto inédito apresentado à l'Université de Paris 8, le 3 novembre 2000.

LACAN, Jacques. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In : \_\_\_\_\_. *Écrits*, Paris: Seuil, 1958/1966.

LACAN, Jacques. *Le séminaire le livre III. Les psychoses*, Paris: Seuil, 1955-1956/1981.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre VII. L'éthique*. Paris : Seuil, 1959-1960/1986.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre X. L'angoisse*. Manuscrito, 1962-1963.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1964/1975.

LACAN, Jacques. *Lituraterre*. In: *Ornicar? Revue du Champ freudien*, n°41, avril-juin, 1987, XII<sup>ème</sup> année.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Edição bilíngue. Paris: des femmes, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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

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

POIZAT, Michel. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos, 1998.

POIZAT, Michel. *La voix du diable*. Paris: Métailié, 1991.

PORGE, Eric. *Jacques Lacan: un psychanalyste*. Paris: érès, 2000.

WAJEMAN, Gérard. *L'objet du siècle*. Paris : Verdier, 1998.