

A PALAVRA ACROBATA: A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR COMO LETRA QUE FAZ LITORAL

Eva Maria Lins Silvaⁱ

RESUMO: O presente trabalho pretendeu articular psicanálise e literatura através do conceito lacaniano de letra e lituraterra. Para tanto, fizemos um recorde de algumas obras de Clarice Lispector e escolhemos o Seminário livro 18 de Lacan enquanto embasamento teórico. A noção de lituraterra lacaniana difere da literatura convencional, tendo em vista que esta traz um formato determinante e abafa o efeito de gozo, portanto, não diz do escrito. A crítica à literatura é essa inquietação com as formas que evitam revelar o furo. Lacan traz que ao propor um texto à psicanálise, não tenta dar conta do texto como um todo, mas mostrar o que há por trás dele. Nossa abordagem seguiu essa recomendação, não pretendemos dar conta da escrita lispectoriana num ponto de vista literário, mas lançar sobre ela um olhar pela perspectiva da letra que faz litoral ao revelar o furo e permitir o espanto. Com essas relações entre psicanálise e literatura, por esses conceitos lacanianos descritos sugerimos que Lispector chega mais perto da lituraterra que da literatura. Tendo em vista que ela tem a imagem tomada por seu valor fonético ou de letra, e não meramente representativo. Nessa mistura de Clarice e psicanálise o que se pode dizer dessa (des)construção de nomes é um saber fazer com o real da falta que aparece.

Palavras-chave: Psicanálise. Letra. Escrita. Clarice Lispector.

THE ACROBATIC PAROLE: CLARICE LISPECTOR'S WRITING AS AN INSTANCE OF LETTER WHICH DOES LITTORAL

ABSTRACT: This work here presented aimed to condense and relate psychoanalysis and literature through Lacan's concept of letter and "litterature". To do so we chose some of Clarice Lispector's works and also the 18th Lacan's Seminary, as our theoretical embasement. The concept of "litterature" differs from the conventional literature, as the last one brings the idea of a format and therefore cancel what Lacan calls jouissance effect, and that's why it can't be related to the idea of written. The critics to literature is this questioning to the forms that avoided the jouissance effect which don't reveal the gap. Lacan tells that he doesn't try to say what the text talks about in a complemented way, but he tries to reveal what is behind the text. We followed this suggestion and tried to see beyond the literature perspective, and look at it from another point of view, specially through this letter concept. We intended to relate literature and psychoanalysis using these ideas and concluded that Lispector is closer to the "litterature" than to the literature. As her words aren't located in a significative value, but are beyond the merely representative value. In this Clarice and psychoanalysis mix what can be said of this (de) construction of names is a know-how to do with the real of the lack that appears.

Keywords: Death. Melancholy. Psychoanalysis. Horacio Quiroga.



Submetido em: 29 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Mestranda em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).
E-mail: evalins83@gmail.com

INTRODUÇÃO

A escrita de Clarice Lispector fala de outra relação com o texto que tenta não seguir o enquadramento literário. É preciso ouvir de “corpo inteiro” e ir além do raciocínio lógico das ideias encadeadas. Assim, nos propomos, ao ouvir Clarice, vivenciar essa provocação do que não se completa, que não se pode classificar, mas somente experimentar. É algo da impossibilidade expressa na fala enigmática que escapa do entendimento.

Autora do indizível, Clarice traz algo que a linguagem explicativa não alcança. Algo que Ruth Brandão e Lucia Castello Branco nomeiam de “dessimbolização da linguagem” (2004, p. 122): quando a palavra passa a se afirmar como uma coisa que é o corpo do narrador, quase como um projeto delirante que convida o leitor ao mergulho. É uma escrita do que não se pode dizer, uma escrita que traz o impossível, o que não cessa de não se escrever.

As palavras são experiências, instantes. Quer-se “como pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1973, p. 12). Nessa lógica, a palavra tem outra dimensão, perde o sentido literal para ser litoral. Há algo no uso das palavras que não segue o enquadramento normativo, ela passa da significação óbvia e transcende. Escreve-se, ou melhor, tenta escrever, por algo que vai além de um profissionalismo, escreve-se por necessidade, por ser incumbida. As palavras são piruetas que tentam querer falar de algo que simplesmente não se pode dizer.

Com sua escritura Clarice rasga os véus e faz cair as máscaras, mostra o nu, o vazio. É através da escrita que se expõe aquilo que se tenta esconder. Seguindo essa ideia da escrita que foge a norma do enquadramento e revela algo da falta, nosso trabalho busca articular algumas noções da psicanálise de orientação lacaniana com a escrita lispectoriana. Para isso, fizemos alguns recortes de momentos em que podemos perceber algo de um rompimento, de um véu que se rasga e revela o sujeito em um encontro com aquilo que tentava esconder.

Apesar da veia literária, propomos articular o conceito lacaniano de letra e de lituraterra para pensar a escrita lispectoriana. Lacan articula a escrita como algo que contorna o impossível de dizer. Nas relações, há um furo, algo que não se nomeia, mas que se tenta falar dele. Dizemos que Clarice escancara esse furo, mostra pela escrita, por suas palavras em pirueta, as quedas no discurso que não se completa.

1 DESENVOLVIMENTO

Leitor de Joyce, estudioso de línguas estrangeiras e da linguística Saussuriana, essas influências permitiram a Lacan um olhar diferenciado para as questões do sujeito e sua relação com a sociedade. Assim, uma das línguas que mais lhe chamava atenção, e das quais estudou por bastante tempo foi a escrita chinesa. Por meio desses estudos, pôde perceber a função da escrita na cultura, e a partir disso, expandir o pensamento psicanalítico pela relação com a escritura como tentativa de inscrição do sujeito.

Às voltas com essa relação do inconsciente com a escrita, Lacan vai à literatura para tentar dizer sobre qual seria a função da escrita no sujeito. Para falar da escrita, parte do conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada” e, juntamente com seus estudos sobre Joyce, desenvolve um novo conceito, o de letra. Leitor desde muito novo das obras joyceanas, teve influência na condução da formulação da letra na diferença entre a literatura e a lituraterra. Para tanto, parte do “equivoco com que Joyce desliza de *a letter* para *a litter*, de uma carta/letra, traduzo, para um lixo.” (LACAN, [1971] 2009, p. 106).

Não é à toa que Lacan reúne Joyce e Poe para falar da letra. O conto diz sobre uma carta comprometedoras que deveria ter sido escondida, mas que foi furtada e busca-se reencontrá-la. A carta era de assunto pessoal da Rainha, não poderia ser vista por outros. A polícia foi convocada para resgatá-la, mas, apesar de procurarem muito, não a conseguiram encontrar. Dupin é o responsável por achar a carta, e ele faz um caminho contrário ao dos oficiais. Havia uma descrição da carta e os policiais vasculharam os aposentos em busca dessa descrição. Dupin, todavia suspeitava da descrição da rainha, ele considerou a carta como manuseável, portanto, mutável. De modo que supunha que a carta estivesse em um lugar evidente, contudo alterada da descrição original dada pela Rainha.

Podemos até dizer que Dupin seguiu a orientação joyciana “*a letter, a litter*” para encontrar a carta. Ram Mandil (2003) diz que Lacan destaca essa outra natureza da carta, além da mensagem, uma dupla essência. Ela tem uma materialidade, que a faz possível de ser manuseada, rasgada, tratada como lixo. Dupin foi quem percebeu que não havia somente uma descrição possível para esse documento, ele considerou o furo no saber.

Lacan faz uso do conto para destacar a dimensão do significante que determina a letra. A *letter*, que pode ser carta ou letra na tradução do inglês, não se limita só a função de transportar a mensagem, mas há também o significante, que pode ir de *letter* à *litter*, no deslizamento de um S_1 , para S_2 e S_3 , e assim sucessivamente. A cadeia significante tem múltiplas possibilidades de produção de sentido. A descrição da rainha não dá conta da dimensão total da

carta, pois esta é também manuseável, pode se modificar e representar o lixo, por exemplo. Ao ultrapassar a mensagem simplesmente, a letra passa a ser percebida como uma “estrutura essencialmente localizada no significante.” (LACAN, [1957] 1998, p. 505).

Pela metáfora da decantação dos elementos na água, Mandil relaciona a dimensão da letra, como significante despojado de qualquer significação “A dimensão ‘literal’ do significante emerge, assim, da total depuração do significado.” (MANDIL, 2003, p. 30). Quando o significado depura no fim do poço, o significante pode emergir, um desconectado do outro.

Nessa perspectiva, o significante tomado por seu valor de letra, é despido de qualquer significado anterior. Quanto menor valor semântico, maior o valor significante da letra. Essa perspectiva tem via no simbólico e, portanto, remete às formações inconscientes - sonhos, atos falhos, chistes, ou seja, à noção de uma mensagem encoberta que deve ser lida como um rébus, pelo seu valor significante decantado do significado.

Ao sobrevoar as planícies siberianas em sua viagem ao Japão, Lacan traz outra imagem para pensar a letra. Do alto do avião observou o ravinamento nos montes e montanhas. Um acidente geográfico produzido pela chuva que revela todo um ecossistema envolvido naquela erosão. As nuvens carregadas de água precipitam e levam resíduos do solo. Nesse percurso se deixa uma marca que rasga a terra, formam os sulcos. O ravinamento das águas mostra o que faz furo e escoar, e nesse pensamento Lacan lembra a noção de traço unário freudiana.

A letra teria então relação com isso que faz rasura no sujeito. A rasura não pode ser vista apenas no seu processo final, com os sulcos na terra, mas é preciso considerar os outros elementos anteriores a esse ciclo. As nuvens que carregam a água seriam o semblante, que ao romper, precipita a água e provoca os sulcos, as rasuras. Esse rompimento do semblante carrega não só os restos da erosão, mas também traz um efeito de gozo: “o que se evoca de gozo ao romper um semblante é isso que no real, se apresenta como ravinamento das águas.” (LACAN, [1971] 2009, p. 114).

Essa observação de Lacan dos ravinamentos e sulcos abertos na terra não vêm sem precedentes. Amante das letras e línguas, o psicanalista busca na raiz latina a origem para o que chama de “lituraterra”. A partir da expressão de Joyce trabalhada no tópico anterior, “*a letter, a litter*”, Lacan traz as palavras *littera*, que significaria letra, e *litura*, que remete à ideia de cobertura, mas também de uma rasura. “Dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *lituraterre*, ao qual opõe literatura.” (MANDIL, 2003, p. 45).

A lituraterra seria essa terra de lituras, de rasuras, correções. Como uma página de um escrito em rabisco, uma construção de palavras que se apagam, ou que o autor muda de lugar e enche o manuscrito de rasuras, um escrito marcado de enunciação. Essa planície em construção coberta de rasuras que rasga o texto como a água rasga a terra, é a lituraterra. Lacan se distancia do significante no campo da metáfora, do simbólico, e está mais próximo da noção de real, a partir dos efeitos de gozo.

A escrita produz efeitos, naquele que escreve ou que lê. “Para lituraterrear, assinalo que faço imagem no ravinamento, com certeza, mas nenhuma metáfora: a escrita é esse ravinamento.” (LACAN, [1971] 2009, p. 116). A noção de lituraterra lacaniana difere da literatura convencional, que ao trazer um formato à priori que determina, abafa-se o efeito de gozo e, portanto, não diz do escrito. A literatura não rasga a terra.

Essa diferença entre literatura e lituraterra é algo que demarca uma nova ideia para pensar a própria psicanálise. O papel dos ensinamentos lacanianos é justamente apontar para a existência do furo e não tentar encobri-lo, como faria a literatura, de acordo com Lacan. Acomodar restos é, em prol de uma harmonia inexistente, amontoar tudo aquilo que sobra, que fura e revela a falta. “A questão é saber se aquilo que os manuais parecem expor desde que passaram a existir - refiro-me aos manuais de literatura -, ou seja, que a literatura não passa de uma acomodação de restos é uma questão de colocar no escrito aquilo que, de início, seria canto, mito falado, procissão dramática.” (LACAN, [1971] 2009, p. 106).

Pensar a literatura como uma acomodação de restos, mito falado, é dizer que por um enquadramento, por um manual, se escreve, mas não se faz uma escrita. Não é pelo instrumento, ou pelas impressões e ditames de ordem que algo se escreve. Laurent (2010) lembra que o que esses manuais evitam é justamente provocar o efeito de gozo. E a escrita faz o caminho contrário, ela busca esse efeito pelas rasuras, sulcos e lituras.

A crítica à literatura diz dessa inquietação com as formas que anulam o que há de rompimento, rasura, e evitam revelar o furo. Lacan baseia seu seminário no conto de Poe, traz que, ao propor ao texto a psicanálise, não tenta dar conta do texto como um todo, mas mostrar o que há por trás dele. Quando destacamos a atitude de Dupin em contraposição com a dos policiais, considerando a carta como manuseável e não segue à risca a descrição da rainha, falamos de uma atitude psicanalista. A psicanálise revela o furo no saber, mostra o fracasso, a *letter* (carta/letra) que pode ser *litter* (lixo) também.

A proposta lacaniana é destacar o escrito, aquele não enquadrado no manual literário, “aqui, porém, meu ensino situa-se numa mudança de configuração que é anunciada com o lema de promoção do escrito” (LACAN, [1971] 2009, p. 107). Por isso essas imagens conversam

entre si, o ravinamento das águas nos montes, a escrita chinesa dissociada da fala, a caligrafia que se escreve de corpo todo, um manuscrito coberto de rasuras, a terra de lituras, cada uma dá o tom para essa nova perspectiva da escrita. A crítica à literatura de manuais também tem uma função, vem dizer o que o escrito não é.

Todas essas questões que trouxemos falam das duas dimensões da letra para Lacan, a letra que pode ser mensagem, carta, ou a letra que carrega uma materialidade e pode ser lixo. “Como, no entanto, articular essas duas dimensões da *lettre*, como associar sua dimensão significante, mensageira, àquela que se traduz em sua materialidade, independentemente do sentido veiculado?” (MANDIL, 2003, p. 48). É justamente aí que Lacan oferece mais uma imagem, a do litoral, como forma de entrelaçar esses dois campos heterogêneos entre si.

Areia e mar, litoral. O que seriam então esses campos heterogêneos? Resgatamos pelo deslizamento joyceano “*a letter, a litter*” que a letra aponta dois caminhos. É mensagem encoberta, carrega consigo um significante esvaziado de significação, mas ela também carrega o furo desse saber, e em sua materialidade, pode ser lixo e trazer efeitos de gozo. A mensagem na instância simbólica e o lixo que é do real. O contorno que se dá ao furo, à impossibilidade, é desenhado pela letra como litoral.

Letra litoral que desenha uma borda, a caligrafia que escreve com o corpo, o ravinamento siberiano que rasga a terra com lituras, a lituraterra. A letra se escreve no entre. São dois os campos, heterogêneos entre si, Laurent (2010) diz que a “lituraterra está centrada em torno de dois aspectos da função da letra, o que constitui o furo e o que constitui o objeto *a*” (LAURENT, 2010, p. 63). O furo seria o campo do saber, simbólico, os policiais que não encontram a carta por estarem limitados à descrição da rainha. O objeto traz algo do real, da carta que é lixo, rasura na terra.

Essa perspectiva da lituraterra em contraponto à literatura pode ser relacionada com a ideia de Clarice, que em *Água viva* (1973) diz que “o gênero não me pega mais”. Não há gênero, palavra, manual que dê conta do inconsciente. Lacan diz desse significante esvaziado se sentido, Clarice esvazia o sentido nas personagens. Como podemos ver em seu conto “Amor”.

Ana, uma mulher que se sustenta nas suas funções e afazeres domésticos. Mãe e esposa, era no vazio o silêncio da casa, certa hora da tarde, quando sentia o perigo. Essa era a hora que saía de casa para ir ao mercado. Em sua rotina cronometrada, tudo se planejava e ela voltava a tempo de fazer o jantar. Um dia, porém, ela vê na calçada um cego mascando goma, e isso revela em seu mundo tão controlado, um mal-estar incontrolável:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 2009b, p. 23).

Se formos a seu romance *A paixão segundo G.H.* (2009), nos deparamos com a trama de uma mulher no encontro com a barata que é ela mesma. G.H é descrita como uma mulher marcada pela organização e limpeza. Ao fazer uma faxina no quarto de serviço, que há muito tempo não entrava, pois era onde morava sua recém demitida empregada doméstica, depara-se com uma barata. A partir desse momento, algo que antes a orientava passa a não mais fazer sentido e ela se percebe na barata, frente ao nojo desse ser descobre algo de seu:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara (LISPECTOR, 2009a, p. 76).

Trazemos ainda um trecho do conto “Perdoando Deus”, no qual a narradora começa descrevendo sua liberdade e como a vida era bonita, que ela estava sentindo algo sublime, divino. Nesse delírio, enquanto caminhara na rua, a rua aparece e quase pisa em um rato. O real rasga qualquer outra sensação bonita. O rato morto fura a vida que parecia tão equilibrada e bonita. A experiência passa do amor pelos seres ao terror de viver, e, no decorrer disso, uma tentativa de laço entre o simbólico e o real:

Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade [...] Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo [...] E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito [...] Mas a imagem coloca-se as pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos (LISPECTOR, 1998, p. 42).

De que mal-estar se fala? Um arrepio que eriça terror. Viver é sublime e aterrorizante. Clarice sabe disso e não se preserva de mostrar esse horror. Há algo que aparece fora do que se cronometra e de repente, os ovos caem no chão, àquela imagem de dona de casa, mulher de deus, o que seja, cai. Talvez o incômodo do leitor seja ao perceber que não há muito significado,

há o significante sem sentido mesmo. A máscara é frágil mesmo, e a escrita de Clarice não tenta evitar essa mordida na barata.

Clarice traz nos eventos corriqueiros a tenuidade da máscara. Toda uma vida apaziguada que cai. Ela destaca a barata, o rato e o cego, e nos mostra o que o véu do semblante recobre: o nada. Esse vazio do ser carrega a marca de uma falta – realizada ou ameaçada. Algo que pela Psicanálise podemos numa escrita que usa do simbólico, com suas personagens e histórias, para mostrar o real que não cessa de não de escrever. Clarice desenha com sua escrita um litoral entre esse gozo do impossível com o saber que não se sabe.

Assim, podemos dizer que Clarice despe o semblante e revela o nada. Ela sabe que há nas máscaras uma “hora perigosa”, um momento em que o disfarce falha e quase se pisa no enorme rato morto. Mas que está exatamente aí o sujeito. O mal-estar que tanto se quer esconder é descoberto e se transforma o centro da narrativa. A massa branca da barata, o grande rato ruivo com os pés esmagados, ousamos dizer que são, na verdade, o momento de redenção, de saída do apaziguamento. Aquilo que antes se escondia atrás de um sujeito silenciado e obediente é revelado. Pela escrita do que não se inscreve, a autora abre espaço para o espanto e, portanto, para desenhar uma letra para si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essas relações entre psicanálise e literatura, por esses conceitos lacanianos descritos sugerimos que Lispector chega mais perto da lituraterra que da literatura. Tendo em vista que ela tem a imagem tomada por seu valor fonético ou de letra, e não meramente representativo. Ao atravessar a representação, o texto de Clarice desemboca onde Brandão e Branco (2004) chamam de escritura – neste lugar em que a letra, e não a palavra, é priorizada. Esta letra que remete à experiência de gozo, que não é recoberto pela significação.

A escrita surpreende pelo seu modo de construção, o que chamamos de letra do autor. Algo que quebra a ideia do encadeamento discursivo da norma estabelecida pela língua, e exige do leitor um saber escutar do texto por seus furos de sentido. A letra é litoral, não tem um limite determinado por ninguém, é fluidez num acordo entre o mar e a areia.

Clarice Lispector, escritora que preferia ser chamada de amadora a ter uma responsabilidade com a escrita para além da que ela própria já tinha, representa uma literatura brasileira que permite dialogar com esse saber da psicanálise francesa aqui exposto. Há um conto em que ela mesma afirma ser para si mesma, um mistério. “O ovo e a galinha” tem um

caráter místico que lhe é próprio por não ter encadeamento lógico algum. Nesse texto, podemos dizer dessa lituraterra, uma terra de lituras, rasuras que faz e desfaz a palavra.

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. - O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. - Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome. [...] Ovo sobre azul. - Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. - Não toco nele. A aura de meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele - Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara. - O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. - O ovo nunca lutou. (LISPECTOR, 1998).

Se tentarmos pensar sobre esse texto de outro modo que não seja sentindo seus efeitos de gozo, limitamos nossa capacidade de apreender o que o texto pode vir a provocar – aquilo que chamamos de letra. O ovo é letra, a galinha é letra, não há limite pré-determinado por nenhum dos dois, porque aqui o ovo não é simplesmente o que se conhece, muito menos a galinha. A palavra transcende, está esvaziada de sentido. A função da palavra aqui é ser corpo, desenhar, tentando dar um contorno qualquer que seja a esse gozo impossível de tentar dizer o que é o ovo.

A palavra vira estado de coisa, faz borda para o abismo do nada que em cada um se apresenta. A letra tem esse papel de litoral na medida em que podemos perceber a função de contornar o gozo. Para a autora, a escrita cumpre esse papel vital, escrever enquanto necessidade: “Quando não escrevo, estou morta. Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio” (LISPECTOR, 1977).

Essa escrita apresenta de maneira privilegiada aquilo que mantém a pulsação de um nome constituído pelo ato de escrever. Demonstra-o através de sua obra que se constitui enquanto um saber-fazer com o que não se inscreve. A escrita manifesta o traço único de um sujeito. “Agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.” (LISPECTOR, 2009a, p. 24).

Fazer para si mesmo um nome, perceber a falta e considerar a falha das máscaras seria desenhar a letra, quase como um ato de criação de si pela escrita, e porque não dizer também pela leitura? Clarice com sua dura escritura questiona, provoca, faz o sujeito se encontrar com a hora perigosa. Mas talvez o faça porque ela sabe que perigoso mesmo é acreditar numa vida apaziguada e não suportar o espanto. Nessa mistura de Clarice e psicanálise, o que se pode dizer dessa (des)construção de nomes é um saber fazer com o real da falta que aparece. Ou até nem saber, mas ao menos lembrar que “talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem

lucidez está minha alma que é apenas contida” (LISPECTOR, 1971, p.44). É no encontro com a incompreensão, com o rato morto, com a barata, que se encontra consigo mesmo e se faz a letra sabendo que até esta falha, é fluida.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18: de um discurso que não seja do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971] 2009.
- LAURENT, Éric. A carta roubada e o voo da letra. *Revista Correio*, São Paulo, n. 65. 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.
- LISPECTOR, Clarice. Panorama especial. *TV Cultura* [online], 1977. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Recuperado em: 16 out. 2017.