



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CLÍNICA E PESQUISA EM PSICANÁLISE

VALDELICE NASCIMENTO DE FRANÇA

**DA ANGÚSTIA E DO GOZO: UM PERCURSO
PSICANALÍTICO NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR**

RIO DE JANEIRO
2012

VALDELICE NASCIMENTO DE FRANÇA

**Da angústia e do gozo: Um percurso psicanalítico na escrita de Clarice
Lispector**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Pesquisa e Clínica em Psicanálise do Instituto de psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Psicanálise.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Medeiros da Costa

Rio de Janeiro

2012

À memória dos meus pais que despertaram em mim o desejo de saber.

AGRADECIMENTOS

Ao programa e aos professores da Pós-graduação em Psicanálise e Saúde Mental da UERJ.

À Ana Costa pela preciosa orientação dessa dissertação e pelo acolhimento que me foram tão importantes.

Aos professores Dóris Rinaldi e Paulo Vidal, por terem aceitado o convite para participar da banca examinadora e pelas importantes contribuições feitas no exame do presente trabalho. Assim, como a professora Maria Cristina Poli, pelas contribuições no exame de qualificação desta dissertação.

À Sonia Alberti, por quem tenho grande admiração e há oito anos é tão fundamental para minha formação, e que tanto tem contribuído para minha relação com a causa analítica.

Às minhas irmãs, Olívia e Jucilene, cuja presença em minha vida é essencial, com vocês duas tenho compartilhado a vida em suas alegrias e dores profundas.

À Lene pela acolhida em sua casa, durante as viagens para o Rio e também pela iniciação no universo da escrita me ensinando a ler e escrever.

Ao meu cunhado Rodolpho, que ao entrar em nossa família a enriqueceu com seu cuidado e afeto.

À minha sobrinha Rayssa, com quem compartilhei importantes conversas sobre a literatura, a arte, o feminino e a vida.

Aos amigos do CPPC, Doraci, Haroldo, Angela, Nilcéa, Janes, Nair, Luciane, Jairo, Rosimar, Carolina e Vilneide que acompanharam de perto a construção deste trabalho em nossos grupos de estudos, encontros festivos e congressos.

À Doraci, amiga, psicanalista, que me transmitiu a psicanálise através do convívio diário, e pela aposta em minhas possibilidades.

Às amigas, Adriana, Valdilene, Regina e Norma cuja amizade sempre se manteve presente, apesar dos 1.200 km de distância que nos separam. O carinho de vocês me sustentaram nessa travessia para um novo lugar e uma nova etapa de minha vida.

Às queridas amigas da Diretoria, Yama, Maria Cláudia, Vanessa, Cátia e Andréia, por terem me acolhido no cerrado, cuidado de mim nos momentos mais difíceis em que não conhecia ninguém em Brasília. Vocês me fizeram gostar desta cidade tão peculiar.

À Simone Guimarães, diretora do COMPP - instituição em que trabalho, aonde tenho tido a oportunidade de colocar em prática os conceitos psicanalíticos – e por ter confiado a minha pessoa a gestão do CAPSi/COMPP.

À equipe do CAPSi/COMPP que tem permitido gerenciá-los e apostado junto comigo a realização de um trabalho em saúde mental, atravessado pela psicanálise.

Em especial, ao Jorge Luiz, companheiro, que chegou em minha vida, no início deste trabalho e me trouxe alegria e amor, num momento de tantas mudanças, você me fez rir novamente. Com você a vida tomou um novo ritmo e aprendi a dançar escutando a música que toca o íntimo do meu ser.

Angústia depende do angustiado.

*Para alguns incautos, inclusive é a palavra de que se orgulham
como se com ela subissem de categoria, o que também é uma forma de angústia.*

*Pode ser não ter esperança na esperança, conformar-se sem se resignar;
não se confessar a si próprio; não ser o que realmente se é;
sentir o desamparo de estar vivo; pode ser não ter coragem de ter angústia.*

Angústia faz parte; o que é vivo, por ser vivo, se contrai.

Clarice Lispector

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de verificar as possíveis articulações com o conceito de angústia e gozo a partir da escrita de Clarice Lispector. Partimos do estudo do conceito de angústia nos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, para pesquisar em seguida os modos de subjetivação da arte que estão em jogo na clínica, para isto abordamos o conceito de sublimação em Freud e Lacan. Adiante procuramos desdobrar os avatares da relação da arte com a psicanálise, a partir do conceito de *unheimlich* para Freud. A arte, segundo Lacan, nos dá a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto. Saímos, assim, da metáfora do psicanalista como decifrador da arte para pensar a arte como aquilo que coloca questões ao psicanalista. Neste lugar estaríamos mais na posição de “catadores de migalhas”, como afirma Lacan. No último capítulo abordo o conceito de gozo desenvolvido por Lacan ao longo dos seus seminários e ao final lanço mão da hipótese da escrita de Clarice como uma escrita gozante e proponho diferenciá-la da escrita mística.

Palavras-Chave: angústia, gozo, escrita, sublimação

RÉSUMÉ

Ce travail vise à vérifier les liens éventuels avec le concept de l'angoisse et la joie de l'écriture de Clarice Lispector. Nous avons commencé à étudier le concept d'angoisse dans les écrits de Sigmund Freud et Jacques Lacan, puis recherche les forme de la subjectivité de l'art qui sont en jeu dans la clinique, cette approche à la notion de sublimation chez Freud et Lacan. Les énoncés prospectifs se déroulent avatars de la relation entre l'art et la psychanalyse, de Freud à la notion de Unheimlich. Art, selon Lacan, nous donne le point de vue qui, autrement, ne serait pas, ce qui se gardant l'objet inaisissable. Nous avons quitté, si la métaphore de l'analyste comme déchiffrer l'art de penser de l'art comme quelque chose qui soulève le psychanalyste. Dans ce lieu, nous serions dans la position de “cueilleurs de miettes”, comme Lacan. Dans le dernier chapitre je discute le concept de jouissance développé par Lacan au cours de ses séminaires et à la fin je fais usage de la possibilité de l'écriture comme Clarice gozante écrit et jê me propose de le différencier de l'écriture mystique.

Mots- clés: angoisse, la joie, l'écriture, la sublimation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 – Um percurso pelo conceito de angústia em Freud e Lacan	11
1.1 - Freud e suas teorias sobre a angústia.....	11
1.2 - Lacan e o objeto da angústia.....	17
1.3 - <i>Unheimlich</i> , iniciador e aurora da angústia.....	28
CAPÍTULO 2 - Psicanálise e Literatura	33
2.1 - Catando Migalhas: uma travessia pela psicanálise e a literatura.....	33
2.2 - Clarice Lispector e a escrita do mal-estar.....	40
CAPÍTULO 3 - O gozo e a escrita	49
3.1 – Os paradoxos do gozo.....	49
3.2 – Escrita gozante versus escrita mística.....	65
CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

INTRODUÇÃO

Ao estudar a enigmática travessia de construção de um sujeito feminino, no Curso de Especialização em Psicanálise e Saúde Mental da UERJ, constatei que o que se apresenta de mais real neste processo é a angústia. Após a leitura do texto de Eric Laurent *Posiciones femeninas del ser* (1994), ao descrever que o principal trabalho a ser feito por um sujeito feminino é o de aprender a fazer algo com o nada, ou seja, aprender a fazer algo com a falta do significante que defina a mulher, surgiram para mim muitas questões quanto a este afeto que Lacan dedicou todo um seminário.

Nesta época, em que concluía minha monografia da especialização, casualmente ocorreu meu reencontro com Clarice Lispector, cuja obra já conhecia desde os tempos ginasiais com a leitura do romance *A maçã no escuro*. Por incentivo do professor Agostinho Dias Carneiro, em suas aulas de interpretação textual, cuja diversidade cultural apresentada era impressionante; ao mencionar Clarice e o embate entre a linguagem e o real presente na maior parte de seus textos, ele nos incentivou a participar da exposição “O Indizível de Clarice”. Neste reencontro, que poderia ter sido meramente casual – se não fosse o fato de ter acontecido com alguém que considera o acaso como costurado à trama chamada por nós de destino – comecei a interessar-me pela relação existente entre a literatura e a psicanálise. O que me levou a pensar que a angústia que aparecia nos textos de Clarice estava menos relacionada à condição feminina do que à escrita.

Isto começou a produzir em mim outras indagações que me levaram ao campo da escrita. Quais seriam os efeitos produzidos pela passagem do psicanalista pela literatura? Que afeto seria este que em alguns paralisa quanto ao ato de escrever e a outros impulsiona? A escrita poderia ser um remédio para a angústia? Como poderíamos entender o mistério da criação que Freud menciona em seu artigo “Escritores criativos e devaneios” (1907b): “Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade (...) em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material e como consegue impressionar-nos com o mesmo de despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (Freud, 1907b, p.135).

Há muitos e variados modos de dizer sobre a escrita. Um deles é que “se escreve justamente pelo que não é capaz de se inscrever” (Mandil, 1997, p.104). Outro é o que se escreve para narrar o que se vê e assim dar ao mundo realidade e consistência. Para outros ainda, “escrever, de modo geral, implica numa entrega metafórica ao Outro, avalista do sentido. Escrever sobre si é oferecer-se como objeto, colocar-se à disposição e alienar-se na

dimensão do texto” (Cesarotto, 1996, p.86). Para Clarice Lispector “escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva” (Lispector, 1984, p.134).

Qualquer que seja o ponto de vista, importa sobre tudo que a referência fundamental de que parto é a de que todo fazer humano está mergulhado na linguagem, segundo o aforismo lacaniano que o inconsciente é estruturado como linguagem. A inscrição do sujeito na linguagem é marcada essencialmente pela ambivalência, pelo tropeço. É no hiato entre o significante e a coisa nomeada que algo claudica, desfalece. Essa é a vacilação do sujeito. Nessas condições é que Lacan nos diz: “numa frase, seja ela pronunciada ou escrita, ‘alguma coisa se estatela’” (Lacan, 1964, p.30). É esse “achado” que encontro na escrita de Clarice Lispector no qual a partir dela podem ser elucidados conceitos como a angústia e o gozo, relacionando-os à arte de escrever. A luz dessas considerações podemos nos perguntar sobre o que o artista nos ensina.

Clarice Lispector nos ensina sobre sua verdade que não é outra coisa senão o que insiste e se repete ao longo de sua obra. Uma das razões dadas por Clarice a seu ato de escrever é: “porque eu não posso ficar muda”. Há, em sua escrita, um degrau acima, o silêncio, a ambição mais inacessível: não escrever (Lispector, 1984, p.414). 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. Essa escrita que assinala um para além das palavras, um impossível a dizer, é passível de nos fornecer elementos para pensar a relação existente entre a angústia e a criação literária, assim como os conceitos de real e gozo tão importantes para a psicanálise.

No primeiro capítulo da dissertação faço uma breve recapitulação do conceito de angústia em Freud e Lacan abordando qual o objeto presente na angústia e o sentimento de estranheza (*Unheimlich*) como iniciador e aurora da angústia no processo de criação literária. Muito já se falou sobre a angústia. No campo da filosofia, Heidegger em *Ser e Tempo* (1993) tratou a angústia como a disposição afetiva por meio da qual se revela ao homem o nada absoluto sobre o qual se configura a existência. Kierkegaard em *Le concept de l'angoisse* (1935), por sua vez relacionou-a a condição espiritual do homem e à emergência da possibilidade da liberdade, ou seja, a uma espécie de “ampliação de limites”, como que em contraponto à idéia de restrição, até disse que a mulher está mais exposta à angústia que o homem, é o que Lacan interroga, em *O Seminário, livro 10: a angústia* perguntando “se devemos acreditar nisso” (Lacan, 1962-1963, p. 209).

A angústia freudiana é um sinal que previne o sujeito de um afeto especial e extremamente desagradável. Em Lacan, a angústia continua um sinal, um sinal do registro do real. É certo que a angústia de castração ainda aparece e adquire mesmo uma nova significação em *O Seminário, livro 10 - A Angústia* (1962-1963), mas o que interessa para Lacan parece ser outra coisa, ou seja, situar a angústia no campo do gozo, relação que irá desenvolvê-la em *O Seminário, livro 16, De um outro ao Outro* (1968-1969).

Por que o recurso à literatura para falarmos dos conceitos psicanalíticos? Ou por que a obra de Clarice Lispector interessaria à psicanálise? No capítulo segundo da dissertação tentarei responder a esta questão a partir de uma orientação de Lacan que encontramos em um texto em homenagem à Merleau-Ponty, simplesmente intitulado “Maurice Merleau-Ponty” (Lacan, 1961). A arte, segundo Lacan, nos dá a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto. Saímos, 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. A obra de Clarice aponta para o excesso do real e da insuficiência do simbólico para dar conta disto, o que torna sua escrita como uma escrita do mal-estar. Neste capítulo também abordaremos a noção freudiana de sublimação a partir dos textos de Clarice.

A escrita de Clarice parece ser menos uma escolha, do que a submissão a um processo, a resposta a um chamado, um imperativo de gozo. Menos uma confissão pessoal, do que um percurso em direção ao impessoal. Por isso, no terceiro capítulo da dissertação abordo o conceito de gozo desenvolvido por Lacan ao longo dos seus seminários e proponho pensarmos a escrita de Clarice como uma escrita gozante e diferenciá-la da escrita mística, se pensarmos em sua escrita não como uma escrita do sujeito, mas sim uma escrita do objeto, na qual a obra seria um lugar privilegiado de inscrição de um gozo, gozo que se inscreve no texto.

CAPÍTULO 1

UM PERCURSO PELO CONCEITO DE ANGÚSTIA EM FREUD E LACAN

1.1 - Freud e suas teorias sobre a angústia

Freud demonstra que o vasto terreno do angustiante não é de forma alguma homogêneo, circunscrevendo não só a temática da angústia propriamente dita, mas também diversas vivências que englobam o campo do medo, do susto ou do terror, da inquietante estranheza - *Unheimlich*.

Em sua obra, desenvolve a teoria da angústia em dois momentos específicos. O primeiro deles se dá a partir dos estudos das neuroses em 1894, nas correspondências com Fliess. Nesses rascunhos, Freud trata da origem da angústia e das suas relações com a excitação sexual e a libido, formulando a hipótese de que o excesso de libido não satisfeita sofreria o recalçamento, gerando a angústia, ou seja, a angústia seria um efeito do recalque.

A teoria do recalque foi o que possibilitou a primeira teoria da angústia que sustentava a hipótese de que o afeto é substituído pela angústia após a incidência do recalque. Tratava-se de uma perturbação econômica, em que a angústia era concebida como a transformação direta da excitação somática acumulada por ausência de descarga. Com efeito, na passagem do *Projeto à Interpretação dos sonhos*, a angústia não é mais concebida como produto da transformação direta da energia somática, mas como produto da transformação da libido. Apesar de estar mais relacionada com o fator sexual do que os demais afetos, ela foi considerada resultado do recalque.

Freud faz um recorte da teoria da angústia, traçando os exemplos que lhe serviram de arcabouço à hipótese de que a libido não satisfeita se transforma em angústia. Ele diz que:

“(…) nos casos em que há um considerável desenvolvimento da tensão sexual física, mas esta não pode ser convertida em afeto pela transformação psíquica – por causa do desenvolvimento insuficiente da sexualidade psíquica, ou por causa da tentativa de suprimi-la, ou por causa do declínio da mesma, ou por causa do alheamento habitual entre a sexualidade física e psíquica-, a tensão sexual se transforma em angústia” (FREUD, 1895, p. 276).

Em seu primeiro texto sobre tal tema *Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular intitulada “neurose de angústia”* (1894/95) é interessante observar um imenso valor teórico e clínico, apesar de mencionar a existência de centenas de lacunas em suas idéias a respeito das neuroses, Freud introduz de forma precisa o modelo dos afetos, articulando-os às diferentes estruturas clínicas: conversão do afeto (histeria de conversão),

deslocamento do afeto (obsessões) e transformação de afeto (neurose de angústia e melancolia). Em decorrência do acúmulo de energia sexual não elaborada, habitualmente traduzida por quota de afeto (*Affektbetrag*), o sujeito utiliza um método de defesa para eliminar a angústia. A angústia ganha um lugar peculiar com relação aos demais afetos e aparece como circulação destes, dado que todo afeto pode se transformar em angústia.

Já no *Projeto de uma psicologia para neurólogos* (1895), tomando como base o princípio da constância, no qual a função do aparelho psíquico é a busca da homeostase ou estabilidade do sistema, destaca o papel decisivo de quantidades excessivas de excitação na vivência de desamparo, podendo se configurar uma experiência de cunho traumático.

Em 1894, no texto *As neuropsicoses de defesa*, Freud aborda com mais precisão os mecanismos de defesa da paranóia, da histeria e da neurose obsessiva. Nos três tipos clínicos, o mecanismo defensivo opera no momento em que uma idéia intolerável irrompe no Eu. O esforço do Eu em não deixá-la aparecer no psiquismo, conduz a várias reações patológicas, diante das quais se produzem as neuroses ou as psicoses. É um desvio comum aos três tipos clínicos, porém os destinos do afeto e da representação divergem para cada estrutura.

Num certo sentido, Freud abandona a idéia da neurose de angústia e apresenta quadros neuróticos mistos, em tais quadros temos a presença das psiconeuroses (histeria, fobias e neuroses obsessivas). Na histeria, a representação intolerável é recalcada e o afeto é convertido em energia somática, ou seja, o afeto segue a trilha somática. Essa noção fica clara no caso Elisabeth, uma jovem histérica, enamorada do cunhado, que procura Freud (1893, p.152) quando se vê tomada por sintomas neuróticos agravados após o falecimento da irmã. Durante a análise relata que estando de pé ao lado do leito de morte da irmã ficou horrorizada ao ter o seguinte pensamento: “Agora ele o (cunhado) está livre e pode se casar comigo”. O episódio foi imediatamente esquecido, agravando-se, em contrapartida, os sintomas histéricos (dores nas pernas, dificuldade de andar, etc.). Freud não deixa de identificar no que chama de a *belle indifférence* de Elisabeth, os efeitos desse tipo de defesa que exclui, às vezes, qualquer indício de angústia.

Já na neurose obsessiva, embora a representação também seja recalcada, o afeto permanece na esfera psíquica, deslocando-se ininterruptamente para outras representações. Neste caso, trata-se de uma falsa ligação, uma vez que o afeto, que é a angústia propriamente dita, permanece na esfera psíquica. Como revelou a paciente de Freud: “Certa vez me aconteceu uma coisa desagradável, e tentei com muito empenho afastá-la de mim e não pensar mais nisso. Finalmente consegui, mas aí me apareceu essa outra coisa de que não pude livrar-me desde então” (FREUD, 1894, p.59).

Freud se apóia em algumas fobias freqüentes para buscar o fator determinante da angústia neurótica. Ele esclarece que o temor da criança diante de um rosto estranho está diretamente ligado ao hábito da mesma estar à vista de uma figura familiar e amada – basicamente sua mãe. No entanto, é seu desapontamento e seu anseio pela mãe que se transformam em angústia, devido ao fato da criança não ter como aplicar sua libido em outros objetivos. A libido suspensa, não utilizada, é descarregada em forma de angústia. Como muito bem exemplifica Freud: “no momento em que uma criança estava no escuro com medo, ela disse em voz alta: “Mas fala comigo tia. Estou com medo!” A tia indagou: “Por quê? De que adianta isso? Tu nem estás me vendo”. E a criança respondeu: “Se alguém fala, fica mais claro” (FREUD, 1917, p.474).

Na confusão alucinatória (na psicose), o Eu rejeita a representação intolerável juntamente com seu afeto e se comporta como se ela jamais tivesse ocorrido. Isto se torna possível quando o Eu se desliga do mundo externo. Porém, o afeto, por não ser recalcado, retorna através das alucinações. Em outros termos, pode-se afirmar que no sujeito psicótico a experiência da angústia real pode induzir a um rompimento com a realidade, pois na psicose o Eu não pode lançar mão da função da angústia, que é ser signo, sinal do real, como veremos adiante em Lacan.

Na perversão, o que se verifica é a denegação da castração, através da presença do fetiche, que mantém a angústia a uma certa distância. O fetiche seria esse objeto necessário à satisfação sexual, que tampona a falta e possibilita ao sujeito a ilusão de um gozo sem limite.

Na clínica analítica verificamos a experiência da angústia nas diferentes estruturas clínicas (neuroses, psicoses, perversões) e como esse afeto pode conduzir a uma repetição dos mecanismos de defesa, cabendo ao analista muito manejo nas diferentes situações, verificando-se sempre a capacidade que cada sujeito possui para suportar a angústia enquanto encontro com o real ou o que poderá vir a fazer com ela, como veremos adiante nas contribuições que a angústia pode trazer para o processo criativo, nas artes.

Retomando o percurso de Freud. Os avanços na clínica com as psiconeuroses, o complexo de Édipo e a instauração da segunda tópica (isso, eu, supereu) viabilizaram uma nova perspectiva teórica sobre a angústia.

No texto *Inibições, sintomas e angústia* (1926) Freud faz uma reformulação de sua primeira teoria, retomando os pontos fundamentais da angústia: a angústia real, a angústia neurótica, a situação traumática, a situação de perigo e a angústia-sinal. Enfatiza que o Eu é a sede real da angústia, uma vez que ele é uma organização que agencia os investimentos, fareja

o perigo e dá o sinal de desprazer. Dessa forma, ele questiona a explicação da angústia através do ponto de vista econômico, interrogando-se:

“Como é possível, de um ponto de vista econômico, que um processo de retirada de descarga, como a retirada de um investimento do eu pré-consciente, produza desprazer ou angústia, visto que, de acordo com nossas suposições, o desprazer e a angústia podem surgir somente como resultado de um aumento de investimento?” (FREUD,1926, p. 114).

À vista dessa questão, ressalta que a angústia não é criada no recalque, uma vez que o afeto não é recalcado, mas ela é reproduzida como um estado afetivo a partir de uma imagem mnêmica já existente. Isto é, o Eu pode acioná-la sempre que perceber uma ameaça de irrupção de uma experiência traumática. Ou seja, essa imagem mnêmica preexistente aponta para a presença de experiências traumáticas originárias que servem de protótipo para a experiência da angústia.

Ainda no referido texto, Freud afirma que as primeiras irrupções de angústia, que são de natureza muito intensa, ocorrem antes da constituição do complexo de Édipo. Para ele, é o rompimento do escudo protetor, aqui referido à mãe, primeiro objeto amoroso da criança, que, ao falhar, favorecerá a experiência da angústia pela criança. Freud considera que na infância a experiência de angústia se relaciona ao fato de sentir a falta de alguém que é amado. A presença constante do outro amado permite à criança descobrir que um objeto externo perceptível pode pôr termo às situações de perigo. A partir daí, o perigo que ela teme, e cujo protótipo é o trauma do nascimento, será deslocado para as situações que envolvam a possibilidade de perda do objeto. Por isso, Freud destaca, nos primórdios da infância, a importância da passagem da vivência da angústia automática e involuntária para a angústia como sinal de perigo. É importante, salientar que Freud se contrapõe à tese do trauma do nascimento, de Otto Rank, esclarecendo que, embora o ato do nascimento constitua um verdadeiro perigo para a vida do indivíduo, no sentido psicológico ele não diz nada, uma vez que o feto não possui qualquer conteúdo psíquico que o leve a interpretar o perigo como traumático. Além disso, deixa claro que, embora a angústia tenha um caráter muito acentuado de desprazer, nem todo desprazer pode ser nomeado angústia. Para explicar tal conclusão, traz como exemplo o luto e a dor, que são fontes de sofrimentos esvaziadas de angústia. Esta é acompanhada de sensações físicas que se ligam aos órgãos específicos do corpo: os órgãos respiratórios e o coração. Para Freud fica provado que as inervações motoras facilitam o caminho para a eliminação da angústia. “A angústia, portanto, é um estado especial de desprazer com atos de descarga ao longo de trilhas específicas” (FREUD,1926, p.156).

Esta reavaliação na teoria levou Freud às conclusões de que toda neurose é traumática; a angústia é um sinal que previne o sujeito de um afeto especial e extremamente desagradável; propõe o Eu como a sede real da angústia; ela está ligada a vários perigos específicos de cada período de vida do sujeito como, o nascimento, a perda da mãe como objeto, a ameaça de castração; e nas mulheres ela trata não mais da perda do objeto, mas sim da perda do amor do objeto.

Em *Angústia e vida pulsional* (1933) após uma longa exposição sobre a angústia, reafirmando alguns pontos introduzidos em *Inibições, sintomas e angústia* (1926), Freud sintetiza a existência de dois casos distintos de expressão da angústia: angústia automática ou real e angústia sinal, retomando a discussão acerca da vida pulsional.

A angústia automática ou real configuraria o reencontro com o traumático, esse irrepresentável que Freud também nomeou de pulsão de morte, ou seja, um excesso de estimulação que o Eu fica impossibilitado de representar psiquicamente. Este tipo de angústia poderia ser pensado na clínica psicanalítica com os sujeitos de estrutura psicótica e com os que sofrem, do que a psiquiatria atual denomina, transtorno de pânico.

A angústia sinal teria a função de proteção do Eu, antecipando o traumático, produzindo-o num nível mais reduzido e permitindo com isso um trabalho de representação mental possível. O Eu que experimentou o trauma passivamente, agora o repete ativamente em versão enfraquecida, no intuito de ter algum domínio sobre a situação de perigo. Sendo assim, este tipo de angústia estaria a serviço do princípio de prazer e, portanto, da pulsão de vida, sinalizando e protegendo o psiquismo da tendência em direção a algo irrepresentável. Penso que este tipo de angústia poderia se relacionar ao que impulsiona uma pessoa escrever um texto, um trabalho ou um livro. Porém, acredito que existe um outro tipo de escrita que visa um gozo mais específico, penso que esta escrita estaria mais referida à angústia automática ou real. Esta questão será retomada quando abordarmos o conceito de gozo.

O tema da angústia acompanha Freud em outros momentos, como, por exemplo, quando começa a pensar sobre o desamparo do ser humano na civilização, em seu texto *O mal-estar da civilização* (1930), no qual ele expõe alguns recursos contra o sofrimento e um destes diz respeito ao deslocamento da libido, através da sublimação das pulsões, onde o artista cria e dá corpo às suas fantasias. Ele coloca que o sujeito encontra na criação artística um estilo próprio e subjetivo de satisfação, transformando os restos pulsionais, ajudando a minorar os poderes da repressão e inibição sob a cultura, modificando-a. A própria fantasia foi considerada por Freud como um recurso eficaz contra a angústia, uma vez que ela substitui os objetos da realidade pelos objetos imaginários. Com o mundo de fantasias, o sujeito

consegue emoldurar outro tipo de realidade em conformidade com o seu desejo. A fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, ela mediatiza o encontro do sujeito com o real e como fonte do material do escritor é ficção protetora de gozo. Segundo Jorge (2010, p. 242), ela é uma espécie de tela protetora para o sujeito, uma janela para o real. Isto já nos aponta para certa semelhança na estrutura da angústia e da fantasia relacionada ao desejo do Outro.

O trauma e a angústia não são sem relação com a fantasia, que é convocada para apaziguar o sujeito frente ao desamparo, sempre desamparo do Outro. A fantasia se constitui no encontro com o Outro, é o que vai nortear o seu modo de amar, agir e de responder ao desejo do Outro, na expectativa de encontrar garantias para a existência marcada pelo desamparo. Porém o Outro falta; é inconsistente. No campo do Outro falta o significante que poderia representar para o sujeito sua modalidade de gozo. Quando se manifesta a irrupção fortuita de gozo no corpo sexuado, a angústia despertada não é outra senão a angústia de castração. Podemos considerar como traumática esta intrusão momentânea e inesperada de um real excedente que nem o simbólico alcança civilizar.

Ao considerar o sonho repetitivo como traumático, Freud nos leva a testemunhar um real: a pulsão de morte. Desde o *Projeto para uma psicologia para neurólogo* (1895), ele aborda a noção de trauma como uma tendência a repetir as marcas deixadas por uma primeira “experiência de satisfação ou dor” (1895, p.424), não importando se esta é factual ou imaginada. Ele, então, formula como traumático um resto ou excedente de “excitação” funcionando em “estado de urgência” e convocando o desejo a se manifestar. Assim, por um lado, haveria urgência de descarga para diminuir e aliviar a tensão e, por outro, também seria necessária uma “ação específica” do próximo (*Nebenmensch*) para significá-la e transformá-la em pensamento. O trauma seria correlato à incapacidade de “ligar” excitações excedentes, que resultam da ruptura de barreiras de defesa utilizadas pelo pensamento. Para Freud, o trauma se encontra no domínio do impensável, do choque, da impressão de uma marca indelével, de um colapso. Para Lacan, o trauma é abordado como gozo em excesso, gozo que se furta ao simbólico. Em 1938 no artigo *Os complexos familiares na formação do indivíduo*, Lacan faz um inventário dos traumatismos considerando-os como realidades fundadas em complexos: trauma do nascimento, trauma do desmame, trauma da intrusão paterna, trauma edípico. Em 1957, ele valoriza o “significante enigmático do trauma sexual”. A cena primária é abordada como um significante. Em 1960, o trauma é referido à “opacidade do desejo do Outro” que deixa o sujeito sem recurso. Em 1964, ao introduzir o par “*tykhé e automaton*”, ele considera o trauma como um “real inassimilável” que busca transformar a homeostase significante. O

real se estende do trauma à fantasia, à medida que considera a fantasia como a tela encobridora do trauma. Este percurso de Lacan nos incita a abordar o trauma como gozo e a fantasia seria a resposta da neurose ao gozo do trauma.

O conceito de satisfação paradoxal da pulsão, abordado por Freud a partir dos anos 1920, no qual o sujeito pode satisfazer-se no desprazer, permite a Freud mostrar depois de 1926, mais precisamente, depois de *Inibição, sintoma e angústia* (1926), que o agente perturbador será a angústia e não mais especificamente a pulsão. Não é a pulsão em si que é traumática, mas os impasses à satisfação. É o que verdadeiramente satisfaz o sujeito e o apazigua é o enquadre para o seu ser: a fantasia. Enquanto o pulsional é insistente, enquanto o trauma é transbordamento de prazer nas vias e comportas pulsionais abertas ao campo do mais além do princípio do prazer, a fantasia é homeostase. A fantasia é apaziguadora porque concentra o mais-de-gozar¹ em um cenário no qual o gozo é fixado e mantido dentro dos limites do prazer. Embora a fantasia fixe e enquadre, há algo da ordem da pulsão que a excede e é convocado pelo desejo para vir a funcionar no lugar de causa. Esta abordagem de excesso pulsional nos permitirá verificar a íntima relação do real do gozo, conceito desenvolvido por Lacan especialmente a partir dos anos 1967/1968 que veremos no item a seguir da dissertação e nele abordaremos o conceito de angústia para Lacan e relação que ele estabelece entre desejo, angústia e gozo.

1.2 – Lacan e o objeto da angústia

Lacan começa sua exploração sobre o conceito de angústia a partir da sua teorização do objeto *a*. Antes mesmo do seminário que ele dedica inteiramente a esta temática – *Seminário livro 10, A Angústia* (1962-1963) – já em 1956, ainda no *Seminário livro 4, A relação de objeto* (1956-1957), ao teorizar sobre a falta de objeto, ele irá dizer que o objeto é um instrumento para mascarar a angústia. Neste momento em que Lacan começa a conceituar o objeto *a*, ele nos remete a Freud, mostrando que ele já falava de objeto no *Entwurf* e no terceiro capítulo dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1909), *Die Objektfindung*.

Freud nesses textos já nos indicava que toda maneira, para o homem, de encontrar o objeto é a continuação de uma tendência que trata de um objeto perdido, de um objeto a se

¹ *Mais-de-gozar* é um termo utilizado por Lacan para metaforizar o excesso pulsional não absorvido nas malhas significantes. Lacan equipara este termo àquele utilizado por Marx para elaborar a noção de mais valia.

reencontrar. Este objeto, que corresponde a um estágio avançado da maturação dos instintos [pulsões], é um objeto reencontrado, o objeto reencontrado do primeiro desmame, o objeto que foi inicialmente o ponto de ligação das primeiras satisfações da criança. Certa nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, nem poderia sê-lo. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se procura. Esta é a primeira forma que em Freud aparece a relação de objeto e a noção da redescoberta do objeto perdido.

No *Seminário, livro 4, A relação de objeto* (1956-1957), Lacan não aborda propriamente o problema da angústia, mas nos revela que ela foi uma questão permanente ao longo de toda a obra de Freud. Aqui, nos diz ele que a angústia de que se trata é uma angústia de castração se tomamos a coisa na perspectiva da relação de objeto. Lacan exemplifica esta questão com a fobia e o fetiche, que segundo ele, ambos estão centrados no mesmo fundo de angústia fundamental, cuja função seria convocar uma medida de proteção ou de garantia da parte do sujeito.

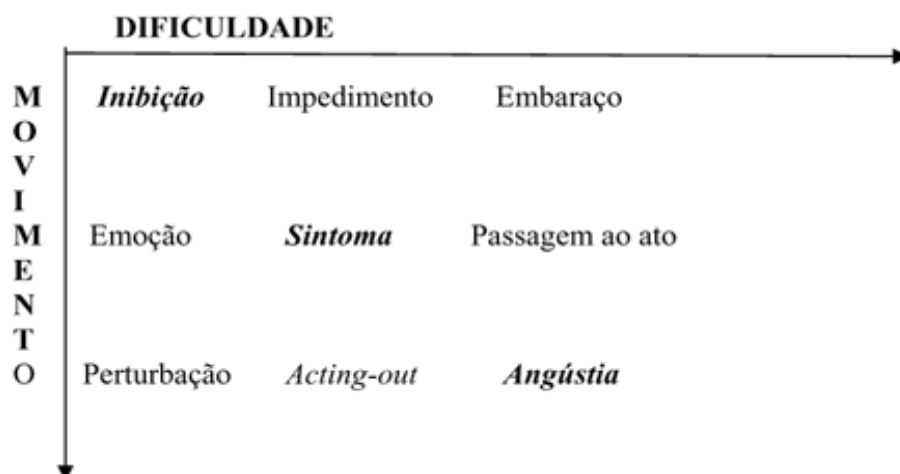
No capítulo XIII, do referido seminário, em que trata da castração, frustração e privação na falta de objeto, Lacan retoma o caso do pequeno Hans para mostrar o momento de surgimento da angústia. Hans é um menino que a partir dos quatro anos e meio faz uma fobia e é encaminhado a Freud, pelo seu pai, para tratamento. O pequeno Hans, filho único, é objeto de uma atenção que o pai, certamente, não esperou a aparição da fobia para lhe manifestar, e é também objeto dos cuidados mais ternos da mãe, inclusive tão ternos que não é frustrado, nem privado de nada, sendo lhe tudo permitido. Assim mesmo, no momento em que a mãe chegou a proibir-lhe a masturbação, e a pronunciar as palavras fatais: “*Se você se masturbar, vamos chamar o doutor para te cortar isso*” (você precisar citar a página). A criança continua, é claro, e temos a impressão de que isso não seja uma coisa decisiva, pois o elemento importante não é tanto que a mãe intervenha neste momento, mas que o pênis tenha se tornado real, como nos esclarece Lacan. Ele nos diz que é nesse momento, em que o pênis começa a agitar, que aparece a angústia no pequeno Hans, sob a forma de uma pulsão no sentido mais elementar do termo. Assim, conseguimos perceber que a angústia surge a cada vez que o sujeito é, por menos sensivelmente que seja, deslocado de sua existência, e onde ele se percebe como estando prestes a ser capturado por alguma coisa que Lacan chama de imagem do outro, tentação. A partir disto, ele define a angústia como o momento em que o sujeito está suspenso entre dois tempos: “A angústia surge do momento em que o sujeito está suspenso

entre um tempo em que ele não sabe mais onde está, em direção a um tempo onde ele será alguma coisa na qual jamais se poderá reencontrar” (LACAN, 1956-1957, p.231).

Neste momento, para Lacan, a angústia irrompe em pleno complexo de castração, no jogo onde se é o que não se é, onde se é para a mãe tudo o que a mãe quer, ou seja o paraíso do engodo. A criança tenta se moldar, integrar-se naquilo que ela é para o amor da mãe, mas a partir do momento em que intervém sua pulsão, seu pênis real, aparece um certo descolamento, uma angústia, sendo confrontada com a hiância imensa que existe entre satisfazer uma imagem e ter algo de real para apresentar. A criança é então colocada diante dessa abertura de ser o cativo, a vítima, o elemento apassivado de um jogo onde vira presa das significações do outro.

Entretanto, é em *O Seminário livro 10, A Angústia* (1962-1963) que Lacan vai nos mostrar que apesar da angústia de castração está no centro das reflexões de Freud, seu objetivo será estabelecer uma teoria sobre esse complexo assim como relacionar a angústia de castração não apenas com o perigo de uma perda, mas também ao fato de que a falta pode vir a faltar. Assim Lacan afirma uma positivação em relação à proximidade ao objeto no processo do despertar da angústia. Ele institui e positiva o objeto na vertente da economia de gozo. Equipara a satisfação da pulsão ao objeto de satisfação e gozo. Ele chega a afirmar que “a angústia não é sem objeto”. O que nos leva a pensar que, na angústia, o objeto é “positivado” pelo gozo e “amarrado” por este, veremos esta questão no capítulo em que trataremos do gozo.

No início deste seminário, Lacan faz uma introdução à estrutura da angústia, que ele chama de orografia da angústia, a partir do grafo do desejo estabelecendo uma relação essencial da angústia como o desejo do Outro. A angústia é um sinal, remete a algo de outra ordem, ou seja, ela não representa a si própria. Dirá Lacan que quando o desejo se aproxima da efetivação, a angústia aparece porque aquele se avizinhou do gozo, que é insuportável. Em seguida ele trabalha o texto de Freud, *Inibições, sintomas e angústia* (1926) grafando os afetos (inibição, sintoma e angústia) com os quais o sujeito se depara em sua aproximação ao desejo, de tal forma que os três termos não se instalam no mesmo patamar, não são homogêneos e, em vista disso, os escreve em três linhas desniveladas. Aos espaços resultantes dessa disposição, ele atribui outros afetos (LACAN, 1962-1963, p.17 a 24).



Sobre a inibição, primeiro afeto do grafo, diz que, em sentido amplo, está na dimensão do movimento, mesmo quando este não se efetiva.

No eixo do movimento, descendo para o sintoma, Lacan propõe a emoção. Em estado da emoção é possível pensar em um grau de imobilidade, em ineficácia do poderio da vontade.

Ao chegar à perturbação, Lacan insiste que há uma distância respeitável entre ela e a emoção (*lémotion et lémoi*). Em *émoi* - perturbação - tem-se a queda de potência, enquanto na emoção temos a desordem, que muitas vezes é potencializadora da ação. Logo há uma distância respeitável entre a efusão e a emoção. A perturbação é o embaraço no seu grau máximo. A perturb(ação) está no patamar da angústia.

O último termo, que Lacan propõe para a terceira coluna, é o embaraço. Utilizando-se novamente da etimologia, ele realça o *imbacare* de onde provém o termo e que faz alusão à barra. É isso, afirma ele, que é vivido no embaraço, o sujeito investido da barra ((LACAN, 1962-1963, p.19 e 20). Ou seja, quando já não se sabe o que fazer de si mesmo, procura algo, alguma coisa em que se escorar. É uma forma leve de angústia.

Como barreiras à angústia, temos ainda o *acting-out*, e por fim há a *passagem ao ato*. No *acting-out*, há o teatral em jogo. Dentro do cenário analítico ou fora dele, é sempre um clichê que se reproduz em uma dimensão transferencial. Lacan se refere ao *acting-out* como uma transferência selvagem que contém, como se dissesse, um pedido de impossível verbalização.

Como última forma de evitar a angústia, temos a passagem ao ato. Se o *acting-out* é uma posta em cena, a passagem ao ato é saída dela. Há o curto circuito da vida mental do sujeito, impelindo-o a uma ação vigorosa. Lacan delimitou-a dizendo que essa ação é uma retirada de cena na qual o sujeito reduz-se a objeto excluído.

Lacan, neste seminário concebe a dimensão do agir, independentemente da estrutura clínica, em duas vias, a do significante (ou do Outro) e a do Sujeito, mostrada no segundo esquema da divisão do sujeito, no capítulo IX. Neste aparelho da divisão ele irá designar o objeto *a*, como o resto da divisão do sujeito. Em suas palavras “É a partir do Outro que o *a* assume seu isolamento, e é na relação do sujeito com o Outro que ele se constitui como resto” (LACAN, 1962-1963, p.128). Desse modo, o *acting-out* estaria na via do grande Outro, do simbólico, onde o sujeito endereça seu ato na expectativa de uma resposta do Outro. Já a *passagem ao ato* estaria na via do sujeito, na medida em que este aparece apagado ao máximo pela barra. Segundo Lacan, o momento da *passagem ao ato* é o do embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento. É então que, do lugar em que se encontra, ou seja, do lugar da cena em que, como sujeito fundamentalmente historizado, só ele pode manter-se em seu status de sujeito, ele se precipita e despenca fora dela. É esse evadir-se da cena que diferencia a *passagem ao ato* do *acting-out*. Por isto o *acting-out* mais parece ser mais da ordem da evitação da angústia do que da *passagem ao ato*.

Penso que a *passagem ao ato* estaria mais próxima da angústia, quanto a ser aquilo que não engana, pois sua causa parece conjugar-se também com o objeto *a*, que também é um resto da operação de divisão do sujeito. Apesar de haver uma causa posta em jogo, ela não pode ser interpretada, pois não se inscreve no campo do simbólico é inassimilável pelo significante e concerne ao gozo. Neste ponto poderíamos pensar num certo tipo de escrita, como uma *passagem ao ato*, do sujeito que a utiliza. Penso que a escrita de Clarice possa ser um exemplo de *passagem ao ato* e por isso ela seja diferenciada de tantas outras escritas. A própria Clarice, fala disso quando diz, em uma de suas entrevistas, que após terminar seus livros, não consegue revisá-los, pois quando os termina não lhe servem mais. Podemos supor que a sua escrita enquanto *passagem ao ato* concerne num tipo de extração do objeto *a*, desse ponto de gozo, não articulado e contido pela linguagem, que invade o escritor e que retorna como real em excesso. Extrair esse objeto, representa para o sujeito uma possibilidade de libertação, e vem conjugada com a certeza de que só o próprio ato poderia lhe conferir. Nas

palavras de Clarice: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1978, p.11).

Para Lacan, a angústia nos introduz a algo de extrema importância para o campo analítico, a função da falta. E por isto mesmo ele nos diz que a angústia não é sem objeto. A falta só é apreensível por intermédio do simbólico, ela não existe no real. Por isso, a falta designa o lugar, designa a ausência e presentifica o que não está presente, sendo radical na própria constituição da subjetividade. Lacan exemplifica do que se trata esta falta com a definição do amor.

O que damos no amor é, essencialmente, aquilo que não temos, e quando isso que não temos volta para nós, com certeza há uma regressão e, ao mesmo tempo, uma revelação daquilo em que faltamos para com essa pessoa, para representar essa falta. Mas aqui, em razão do caráter irreduzível do desconhecimento concernente à falta, esse desconhecimento simplesmente se inverte, ou seja, a função que tínhamos de ser sua falta, cremos agora poder traduzi-la em havermos faltado para com ela – quando era justamente isso que lhe éramos preciosos e indispensáveis. (LACAN, 1962-1963, p. 156).

Porém, penso que o que Lacan afirma, ao nos dizer que a angústia não é sem objeto, e por isto ela é um afeto que não engana, é uma referência à emergência do objeto *a*, momento em que falta a falta, ou seja, falta o desejo. O objeto *a*, que poderíamos dizer ser o objeto da angústia, diz respeito aos primeiros objetos do sujeito, os objetos primordiais (seio, fezes, olhar e voz) que têm um denominador comum, o nada, e por isso não tem imagem especular, alteridade.

A proximidade ao objeto que ora é ele, ora a ele se furta, nele desperta a angústia. Como “afeto que não engana”, a angústia é convocada a se manifestar por suas facetas imaginarizadas. Dentre elas, Lacan evoca as três paixões do ser propostas por Spinoza: o ódio, o amor e a ignorância (LACAN, 1958, p.633). Para Freud, a angústia irrompe como sinal no Eu. Também observamos o destaque dado por Lacan ao predomínio do imaginário como lugar da angústia. A imagem do eu é evocada para mascarar o vazio aberto pelo objeto que se furta ao campo do Outro e ao qual o sujeito é levado pelo desejo do analista a nele se reconhecer. Contudo, no preciso momento em que o sujeito se reconhece, ocorre também um estranhamento devido à vacilação do Eu. O Eu se manifesta em sua divisão – *Spaltung*. Em *O Seminário livro 10, A Angústia* (1962-1963), Lacan recorre à metáfora do louva-deus para abordar o enigma do desejo do Outro. O sujeito se endereça ao espelho do Outro para significar o que dele se furta.

Na imagem do duplo erigida no espelho do Outro, o Eu é, ao mesmo tempo, o próprio sujeito em sua infável existência assim como ali, no Eu, não se reconhece porque supõe não ser ele na imagem refletida. O sujeito ora se reconhece, ora se desconhece na imagem do Eu. Este aspecto de estranhamento manifestando-se como angústia é bem exemplificado por Freud ao se ver como um velho refletido no espelho da cabine do trem em que ele viajava. Ele próprio se estranha e não se reconhece momentaneamente: o espelho refletia a imagem de um velho, o que provoca em Freud um instante de perplexidade. Após frações de segundo, Freud constata ser ele mesmo. (FREUD, 1919, p.319).

O enigma momentaneamente instalado no inconsciente mostra a necessidade de um ponto de basta ou de um referente para que o objeto e o gozo, que se furtam, sejam fígados e fixados na imagem. Lacan usa o termo “isca” para o objeto que atrai a pulsão ao ponto onde o gozo é imperativo. Assim o gozo fígado pode ser canalizado nas redes da fantasia e então ordenado simbolicamente. Somente quando o gozo é fixado e articulado no nível das representações ou de cenários, o sujeito encontra recursos para lidar com a angústia despertada pela coerção da libido e pela constância da pulsão. Por serem instantes de imersão de libido e pulsão no imaginário da fantasia, estas irrupções afetam o âmago do ser e permitem a Lacan conotar a angústia como “transbordamento do real no imaginário” (LACAN, 1975, p.34).

Isto parece contradizer a idéia freudiana de que a angústia é essencialmente angústia diante de algo, para ele a angústia se relaciona com a experiência de perda do objeto, por isso define toda angústia como sendo angústia de castração e no caso das mulheres angústia de perda do amor. Lacan, porém, ao assinalar a presença de um objeto na angústia, não considera que este seja conhecido. Para isto, ele faz toda uma distinção entre medo e angústia e passo a passo nos aponta onde tencionamos situar a característica de sinal de angústia em que Freud pôde nos mostrar o uso que podemos fazer da função da angústia.

Quando surge a angústia? É que nos indaga Lacan. A angústia aparece quando algo emerge no lugar topológico que corresponderia a essa falta. Falta que sustenta a imagem corporal. O objeto *a* perdido, e por isso causador do desejo, se põe diante do sujeito e, ao emergir, provoca o desmoronamento da imagem corporal, pois sua emergência indicaria o desaparecimento do objeto amado, conhecido, instituído imaginariamente pelo investimento da libido, do desejo. O surgimento da angústia é sinal do desaparecimento momentâneo de toda referência identificatória. Como mostra Freud no artigo *Angústia e vida pulsional*, o que

é temido, o objeto da angústia, é a emergência do momento traumático que não pode ser eliminado pelo princípio de prazer. Por isso Lacan argumenta que na angústia o sujeito é afetado, implicado no mais íntimo de si mesmo. E conclui dizendo que o desejo é o remédio para a angústia. A que estratégias, então um sujeito recorre para lidar com seus temores, suas angústias e desamparo? E por que não dizer com os momentos em que a fantasia vacila? Penso que o ato de escrever possa ser uma dessas estratégias. Apesar de sabermos que também a angústia provoca uma certa inibição na escrita, por diversas vezes ouvimos as pessoas dizerem o quanto se afligem com uma folha em branco, vazia que precisa ser escrita. Entretanto, proponho diferenciarmos a escrita que tem como tentativa circunscrever o vazio daquela escrita que utilizamos habitualmente em nosso afazeres cotidianos e trabalhos. Esta diferenciação será abordada no terceiro capítulo desta dissertação no qual proponho pensarmos numa escrita gozante.

Prosseguindo na conceituação da angústia, Lacan (1962, p.192) descreve os três patamares a que correspondem os três tempos da operação de divisão significante do sujeito. São eles respectivamente: o gozo, a angústia e o desejo. O gozo parece ser aquilo que está totalmente fora da estrutura psíquica, ele não consegue se inscrever de maneira alguma, pois não conhece o grande Outro, senão através do objeto *a*, que é o resto da divisão. E esse objeto, sendo o objeto da angústia, penso que o que se inscreve na estrutura psíquica, no lugar do gozo, é a angústia, pois é vivenciada pelo sujeito no registro do real. O que advém no fim da operação é o sujeito barrado, ou seja, o sujeito tal como implicado na fantasia como suporte do desejo.

A	S	Gozo
a	À	Angústia
§		Desejo

A angústia entre o gozo e o desejo

Lacan propõe uma concepção circular ao objeto *a*, segundo a qual sempre se trata, sob as diversas formas nas quais esse objeto se manifesta, sempre tratando da mesma função de

falta, a saber, ligada à constituição do sujeito no lugar do Outro. É interessante que logo em seguida, depois de tratar dessas questões, Lacan apresenta dois quadros de Zurbarán que representa Santa Lúcia e Santa Ágata, uma com seus olhos num prato, a outra com seu par de seios. Esses quadros não nos apresentam nada mais, diz ele, do que sob que forma se encarna o objeto *a* da fantasia, como suporte do desejo (LACAN, 1962-1963, p.194). Aprisionado nas malhas da fantasia, o objeto responde ao ser do sujeito sobre a castração do Outro. Nestes instantes fortuitos da experiência do inconsciente, a angústia se manifesta como instantes de destituição subjetiva. Em outras palavras, o objeto na angústia é correlato a um vazio da cadeia associativa, a um furo do simbólico que se manifesta no real do corpo como excesso pulsional. É o que leva Lacan a utilizar o equívoco significante entre *traumatisme* e *troumatisme* (em que *trou*, na língua francesa, significa o buraco). No furo simbólico produzido pelo trauma, o objeto é um excesso pulsional ao simbólico, é um *a* mais que nem o simbólico é suficiente para instaurar um ponto de basta. O que disto resta, é *trop-matisme* para o sujeito (a palavra *trop* significa excesso em francês). Por ser excesso – *trop* – o pulsional é convocado pelo desejo a exercer a função de causa. Este excesso pulsional insiste no real como uma marca do vazio significante. Pura marca de repetição de um vazio de sentido, desprendido dos impasses do desejo e das amarras da fantasia, este hiato desperta e instiga o trilhamento do desejo nos significantes em direção ao novo.

Toda função de *a*, afirma Lacan, se refere a essa hiância central que no nível sexual separa o desejo do lugar do gozo, que nos condena a essa necessidade de que o gozo não seja por natureza prometido ao desejo, de que, para encontrá-lo, o desejo não deva somente compreender, mas transpor a própria angústia. Lacan dirá que é ao querer fazer esse gozo entrar no lugar do Outro, como lugar do significante, que o sujeito se precipita, antecipa-se como desejante. Se há nisso uma precipitação, uma antecipação, não é no sentido que esse processo ande mais depressa do que suas próprias etapas, mas no sentido de que ele aborda a hiância do desejo no gozo. É aí que se situa a angústia. Logo, a angústia é um termo intermediário entre o gozo e o desejo, uma vez que é depois de superada, atravessada que o desejo pode se constituir.

Mas, exatamente o quê provoca a angústia, para que ela possa ser atravessada? Segundo Lacan, o que provoca a angústia não é a demanda do outro, o neurótico quer que lhe supliquem, que lhe peçam. O neurótico positiva sua castração nos significantes articuláveis da demanda. Neste percurso, o ser é equivalente à falta do significante que o representaria

para outro significante. O que nele causa angústia é ter que pagar o preço de sua castração, é ter que pagar o preço de sua existência com a falta que é de estrutura em todo neurótico. A angústia se manifesta no instante em que – por exemplo, na travessia da fantasia a que o processo de análise o conduz – o sujeito se constata equivalente ao objeto que demandou ou supôs ter sido demandado pelo Outro.

A angústia irrompe quando o Outro encarna para o sujeito uma espécie de “tentação” e o leva a supor que “isto não vai faltar”. Quando a tentação do Outro, o gozo do Outro, gozo suposto ao Outro da demanda “exige” imperativamente ao sujeito respondê-la, como resposta à questão “O que o Outro quer de mim?”, ou à pergunta “O que o Outro me quer?”, o sujeito é fígado pelo gozo no qual deposita o âmagos de seu ser.

Fixado e balizado pelo objeto do enquadre da fantasia, o sujeito supõe ter de se oferecer a si mesmo para tamponar o enigma do desejo do Outro, enigma aberto pela castração. A castração é sempre do Outro. Nela o sujeito vem se alojar como objeto. A angústia apenas desvela que ele próprio é o objeto demandado pelo Outro. O sujeito, supondo ser convocado pela demanda do Outro como objeto, nada mais encontrará do que a manifestação de seu ser de gozo. Ali ele é manifestação de sua falta-a-gozar. Enfim, esta falta, seu “pecado”, nada mais é do que signo, aquilo que o relança à apetência do desejo. Nesse sentido, a angústia pode ser considerada uma possível manifestação de destituição subjetiva – mesmo que selvagem.

A experiência analítica, no que diz respeito à travessia da fantasia, visa esgotar a demanda até alcançar o ponto em que o ser se identifica ao que nele é perda e destituição subjetiva. Consideramos a destituição subjetiva na reiterada perda de objeto. Pois, os instantes fugazes em que o desejo suspenso se manifesta como angústia são equivalentes a momentos de destituição subjetiva. São instantes em que o ser do sujeito é afetado pelo vazio de representação e se apresenta no objeto furtivo e insensato do desejo. Nestes instantes, o sujeito se identifica ao objeto que a ele se furta na deriva da pulsão. Este objeto nada mais é do que o objeto *a* lacaniano. Convocado a se manifestar na “falta-a-ser”, o objeto abre as comportas do desejo à falta-a-gozar. Este objeto contingente e furtivo, equivalente ao objeto perdido freudiano é, segundo Lacan, efeito do nível do simbólico e visa o real pulsional. Neste circuito, o sujeito é o próprio objeto. Ele se torna a representação, ou melhor, a apresentação do oco ao qual ele retorna instigado pela demanda nas vias do desejo.

Proponho agora tomar a obra prima de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, para tratar da destituição subjetiva que pode ser entronizada do início ao fim do livro. Já no início G.H. fala: “Por um átimo experimentei a vivificadora morte” (LISPECTOR, 1964, p.17). Do início ao fim deste romance, G.H., a narradora, descreverá seu percurso como uma despersonalização, daí podemos depreender nele um ponto em comum com a experiência psicanalítica de dessubjetivação no final de uma análise. Do mesmo modo que uma análise deve produzir o bem-dizer do sujeito como uma nova posição ética e desejanante, G.H. fala desses sentimentos, mas no sentido de ultrapassá-los e atingir um mundo em que “não existe piedade nem esperança”. Um mundo do “gosto do nada”, do “alegre terror”. Ela traz a dimensão do real do inconsciente para além de sua estruturação pela linguagem. É uma tentativa de trazer essa experiência para a palavra. É espantoso ver como o relato de G.H. é congruente com as articulações feitas por Lacan quanto ao final de análise:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? O resto não existi. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (LISPECTOR 1964, p.12).

Essa experiência descrita por G.H. pode ser lida como uma verdadeira experiência de dessubjetivação na qual ocorre um apagamento da individualidade que ela vive como uma “desumanização”, o que acarreta a perda de consistência do Outro, e sendo assim não há mais a quem demandar. Para Coutinho Jorge (2011, p.160) as obras de arte, de maneira geral, furam os “filtros fantasísticos” de uma cultura em um determinado momento, porém ele alerta que nem toda produção artística é uma obra de arte; quanto a essa diferenciação abordaremos esta questão no terceiro capítulo em que trataremos da “obra da arte”. Uma verdadeira obra de arte seria aquela que implica a ruptura, o corte, a abertura para o novo, que aponta para o real que a sustenta e, portanto, ultrapassa-a.

Desta forma, a obra de arte pode operar uma contínua travessia da fantasia, como a psicanálise faz ao confrontar o sujeito com o real da pulsão. Tanto a travessia da fantasia, como uma certa escrita que aponta para o real, percorrem o simbólico do saber inconsciente para atingir o ponto de não saber, o real, a partir do qual poderá surgir um novo sujeito.

Assim, podemos pensar na intensa relação que sempre existiu com a psicanálise e a literatura, que desde Freud, nutriu-se da produção de escritores, como disse Jorge (2009, p.41) “testemunhos do inconsciente”, pois eles parecem ter um contato mais próximo com o inconsciente deixando-se atravessar mais frequentemente por ele.

1.3 – *Unheimlich*, iniciador e aurora da angústia

Pensando na conexão que existe entre a psicanálise e a literatura, Lacan trabalha sua primeira tese sobre a angústia, em *O seminário, livro 10, A angústia* (1962-1963) não é da falta, mas do desaparecimento dessa falta, a partir do relato de Hoffmann, *O homem da areia*, no qual Freud trabalha o complexo de castração.

Freud, em seu texto *O estranho* (1919), menciona que a inquietante estranheza, às vezes é suscitada pelo retorno do recaiado. Essa tese nos permite reconhecer que o *Unheimlich*, enquanto retorno, é bem o *Heimlich* de sempre, o recaiado. Segundo a definição de Schelling, citada por Freud, “o estranhamente inquietante seria algo que deveria ter ficado na sombra e que veio à luz” (FREUD, 1919, p.301). Uma outra fonte de inquietante estranheza, segundo Freud, surge “quando se nos apresenta como real algo que até então havíamos considerado fantástico, quando um símbolo se reveste de toda a eficiência e toda a significação do simbolizado, e outras coisas do mesmo gênero” (FREUD, 1919, p.310). Sob esse ângulo, podemos dizer, com Lacan, que a inquietante estranheza da castração, tal como ela se atesta no relato de Hoffmann, é devida ao fato de que o significante da falta parece faltar, como se $-\phi$, esse ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos e que representa a ausência em que estamos, se revelasse enfim pelo que ela é: uma presença em outra parte, uma “libra de carne”. Assim é com a boneca Olympia, na medida em que devia ser contemplada com os próprios olhos do estudante Nathaniel, no relato de Hoffmann. Daí o sentimento de estranheza.

O termo castração tem três sentidos em Lacan: o da fratura que marca a imagem do corpo próprio; o da ameaça que se intensifica à medida que o sujeito tenta positivar essa fratura, isto é, reduzir a imagem ou a significação fálica à imagem do corpo próprio; enfim, o do próprio aparecimento do falo, ou de uma outra parte do corpo que o simboliza, no lugar mesmo da fratura ou da falta instalada no próprio seio do campo especular. É segundo Lacan, o caso da angústia por excelência.

Em *Inibição, sintoma e angústia* (1926), Freud diz que a angústia é a reação-sinal à perda de um objeto. Ele enumera a que se efetua desde o nascimento, a da mãe considerada

como objeto, a do pênis, a do amor do objeto e a do amor do superego. Ora, nota Lacan, não é a nostalgia do seio materno que engendra a angústia, é a sua iminência. O que provoca a angústia, diz ele, não é a alternância presença-ausência, e o que prova isso é que a criança se compraz em reproduzir essa alternância; essa possibilidade da ausência é a segurança da presença. Por outro lado, prossegue Lacan, o que há de mais angustiante para a criança é quando a mãe está o tempo todo às suas costas, e especialmente “limpando-lhe a bunda”, modelo da demanda que não pode falhar. No tempo seguinte interroga ele, o da pretensa perda do pênis, o que vemos no início da fobia do Pequeno Hans. A interdição pela mãe das práticas masturbatórias foi percebida pela criança como presença do desejo da mãe a seu respeito. O que é angústia em geral, em sua relação com o objeto do desejo, se não for tentação, não perda do objeto, mas justamente presença do fato de que os objetos podem não faltar? Passando à etapa seguinte, a do amor do Superego, o que isso significa senão que o que é temido é o êxito? É sempre, afirma Lacan, o “Isso não falta”.

Esse lugar do vazio, do branco onde reside o que não aparece na imagem especular e que atingimos pelo desvio da angústia, é, segundo Lacan, o que dá à angústia sua estrutura, ou, mais precisamente, sua moldura, comparável à do espelho. Lacan se refere aqui ao Homem dos lobos, caso por excelência em que se trata da relação da fantasia com o real: o sonho repetitivo do paciente de Freud (a janela que de repente se abre, deixando aparecer os lobos trepados na árvore) nos mostra que é por frestas que se apresenta o *Unheimlich*. São os próprios olhos do sonhador que o olham na cara dos lobos.

É esse surgimento do *Unheimlich* na moldura que constitui o fenômeno da angústia, segundo Lacan, e é por isso, diz ele, que é errado dizer que a angústia é sem objeto. A angústia não é a dúvida, mas sua causa. A dúvida só é feita para evitar o que a angústia comporta de terrível certeza.

Em Clarice o fenômeno do *estranho-familiar* como iniciador da angústia aparece em alguns de seus textos, a autora parece conduzir seus personagens a descoberta do horrível e do grotesco ao medo e à busca de uma nova identidade, a partir do desmoronamento do que parecia seguro e estabelecido. A angústia é um afeto que permeia boa parte de sua obra o que nos leva a pensar que possa ser presença constante no mundo da autora. Essa presença terminou por refletir-se de muitas formas em sua obra. Em um trecho de *Água Viva*, a autora afirma: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena” (LISPECTOR, 1973, p.9). No mesmo sentido, podemos observar o excerto de *A paixão segundo G.H.*: “Por que não tenho

coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada” (1964, p.12). Ou ainda nas palavras da narradora do conto *A legião estrangeira* a respeito da impressionante menina Ofélia: “Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo” (1964, p.111). Através desses excertos podemos observar na produção literária de Lispector a presença da angústia inúmeras vezes vividas pelos personagens e, no tênue limite autobiográfico da obra clariceana, vividos talvez pela própria autora. É um tema delicado – a relação que a partir da psicanálise podemos fazer entre vida e obra – em função da crítica aos excessos interpretativos que uma certa abordagem psicanalítica já realizou. Porém, não pretendo com este trabalho abordar o modo como a psicanálise pode se colocar na leitura da psicobiografia de um ator, devido à extensão que esta questão tomaria. Entretanto gostaria de citar a opinião do crítico Edgar César Nolasco que faz uma vasta pesquisa sobre esta questão em seu livro *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, sua opinião é que essa simbiose autor-personagem extrapolou as dimensões que a própria Clarice projetou para sua ficção:

No início de seu projeto literário, o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer deste projeto acontece justamente o oposto: agora é o ficcional que vai ficar “colado” ao vivido, confundindo-se com ele. Tudo isto porque a autora não fez da sua vida matéria para a ficção, como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional. (NOLASCO, 2004, p.79)

Com base nas premissas apresentadas sobre o *Unheimlich* e sua relação com a angústia, analisaremos como este afeto se relaciona com a trajetória narrativa da personagem Ana no conto *Amor*, em que busca a origem de seus medos e o impacto que isto tem em sua vida.

Amor é uma das histórias mais conhecida e estudada da autora. A estória foi publicada pela primeira vez em 1952, no volume *Alguns contos*. A protagonista é Ana, uma dona-de-casa que passa seus dias tomando conta do marido, dos filhos e das tarefas domésticas. Com esforço, aprendera a ocultar sua “íntima desordem”, apoiando-se em um cotidiano previsível e sem sustos. No entanto, a estabilidade cuidadosamente construída pela personagem entra em colapso a partir da visão de um cego que masca chicletes no meio da rua. Surpresa, a dona-de-casa entra em estado de choque. A partir daquele momento, Ana perde o equilíbrio de sua existência e mergulha em um inexplicável mal-estar, uma náusea sufocante. Seus sentimentos oscilam entre uma imensa piedade, um medo horrível da vida e uma estonteante fascinação pelo que vê ao seu redor. Ela vai do horror ao êxtase, da angústia ao gozo em sua epifania.

Sem rumo, Ana desce do bonde diante do Jardim Botânico. O “passeio” de Ana por

este lugar mostra-se extremamente importante para o desenvolvimento da narrativa que se segue; através dele percebemos algumas nuances do horror, estranho, com a ambiguidade do ambiente familiar. Neste sentido podemos apontar para o *Unheimlich*, presente na narrativa, pois os locais conhecidos pela dona-de-casa, a casa e o jardim botânico, em determinado momento passam a ser vistos de uma nova maneira.

Conduzida pela angústia desencadeada através da imagem do cego que mascava chicletes e o estalar dos ovos no bonde, Ana passa a ter uma nova percepção sobre o mundo. Veremos então um Jardim Botânico que, de início, parece conhecido, acolhedor e calmo, como a vida de Ana antes do choque, e que posteriormente se torna um aterrorizante retrato da beleza selvagem do mundo. A princípio, “a vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração” (1998, p.24). A natureza mostrava-se tranquila, “suave demais”: “os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra” (p.24). No entanto, de repente lhe vem a sensação de “ter caído numa emboscada”. Para ela, “fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a perceber” (p.24). A partir deste momento, os caroços secos de frutas no chão eram “pequenos cérebros apodrecidos”, no tronco de uma árvore estavam pregadas “as luxuosas patas de uma aranha”, as vitórias-régias do lago “boiavam monstruosas” e as pequenas flores na relva “não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates”. Seu novo entendimento da realidade a leva a temer a vida, sedutora e perigosa: “(...) a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (p.25).

Neste conto, Clarice confere grande importância à estrutura psicológica de seus protagonistas, construindo sua própria representação do mundo e do ser humano, onde a angústia é originada a partir da própria realidade. Ao lembrar-se dos filhos e do marido, Ana finalmente sai de seu devaneio e abandona às pressas o jardim. No entanto, a ilusão de que a volta para casa restauraria o equilíbrio de seu mundo logo se desfaz. A percepção anterior do local se choca agora com aquela nova forma de enxergar a vida: “a sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1998, p.26). Nesta cena, podemos observar o *Unheimlich*, pois o lugar mais familiar para um sujeito, como sua casa, de repente torna-se estranho, não por tornar-se um ambiente soturno ou abrigar entidades sobrenaturais, a estranheza surge ao apontar para uma “falsa realidade” ao descobrir-se uma nova existência, tanto na casa como no Jardim Botânico. Ao descobrir essa nova existência, Ana descobre também que sua tranquilidade é fabricada e irreal. Portanto, este ambiente não cria na

personagem o medo daquilo que não é deste mundo, mas sim o medo do próprio mundo. Assustada, a dona-de-casa percebe que não pertence mais àquele lugar. Porém seu “delírio” vai sendo abafado pela reunião da família em torno da mesa de jantar. O marido, condutor do círculo familiar, decide intervir com doçura e firmeza no processo que engolira sua mulher. Percebendo o estado de tensão em que ela se encontrava, ele toma sua mão e a leva consigo sem olhar para trás, “afastando-a do perigo de viver” (p.29). Porém, seria isto possível? A última frase do texto parece indicar uma desesperada tentativa de retornar ao sonambulismo que vivera: “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (p.29).

CAPÍTULO 2

PSICANÁLISE E LITERATURA

2.1 – Catando migalhas: uma travessia pela psicanálise e a literatura

Freud sempre reconheceu o quanto a arte e a literatura anteciparam e confirmavam as descobertas da clínica psicanalítica. A literatura pré-existe a psicanálise. Poderíamos dizer que esta trouxe importantes contribuições à psicanálise, pois o conceito chave do complexo de Édipo tem como pano de fundo a tragédia de Sófocles. Mas a referência literária da psicanálise não limita apenas ao autor grego, Shakespeare, Dostoiévski, Jensen, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Hoffmann, Diderot e outros povoaram a obra freudiana.

Lacan, seguindo os passos de Freud, interrogado pelos impasses gerados na experiência analítica e também como um pensador da cultura, volta sua atenção para diversas obras literárias como em “A Carta Roubada” de Edgar Poe, que abre os Escritos (1998), assim como os comentários sobre Hamlet, Antígona, a trilogia teatral de Claudel, feitos durante o seminário; a homenagem a Marguerite Duras acerca do livro *O arrebatamento de Lol. V. Stein*, o texto sobre *O despertar da primavera* de Wedekind presentes na coletânea *Outros escritos* (2003) e, é claro, o seminário sobre James Joyce, entre outros comentários e referências a autores literários.

Segundo Jean Starobinski em seu texto “La relation critique”, a entrada da psicanálise no campo literário não deve ser vista nem como a de uma “intrusa” - como se esse campo não fosse consistente o suficiente para precisar de guardiões – nem como o de uma “autoridade”, se considerarmos a perspectiva pela qual ela não visaria a “dominar” a obra, ou impor o seu ponto de vista, mas sim deixar-se invadir pelo que, da obra, resiste à sua interpretação. Sobre esse aspecto penso que a riqueza da leitura que Lacan faz das obras literárias que utiliza, reside no fato de pensar os conceitos e a prática psicanalítica como estando sempre sujeitos a constantes reelaborações. Quando Lacan aproxima-se de uma obra literária, não o faz como mero adorno a suas elaborações, mas como alguém que tem a plena consciência, transmitida por Freud, que a arte em geral, e a literatura em particular, participam da organização dos conceitos da psicanálise.

A leitura de *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960) sobre a ética da psicanálise, numa das disciplinas do mestrado me fez pensar sobre a importância da arte para a experiência psicanalítica, pois ambas desvelam o real e por isso são orientadas a partir deste

real. A arte, segundo Lacan, nos dá a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto. Saímos, 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. Sendo assim, minha pesquisa interessou-se menos sobre a caracterização de uma escrita como feminina e priorizou o modo como a escrita de Clarice Lispector nos permite pensar conceitos psicanalíticos como a angústia e o gozo presentes nos seres falantes.

A escrita de Clarice assinalando um além da palavra, um impossível a dizer, é passível de nos ensinar sobre a relação da criação literária com o real e o gozo. Sua escrita parece ser uma tentativa de circunscrever o vazio que ela, reiteradas vezes, denuncia em seus textos, por isso essa escrita parece ser menos uma escolha, do que a submissão a um processo, a resposta a um chamado imperativo e menos uma confissão pessoal, do que um percurso em direção ao impessoal. Menos que uma escrita do sujeito, trata-se de uma escrita do objeto e por isso a denomino como uma escrita gozante. O que não significa que os traços subjetivos não estejam impressos em seu texto. A obra de Clarice constitui-se como uma teia na qual ela mesma, seu ego, é tecido, porém não me proponho, com esta pesquisa, a falar sobre autobiografia, sobre a relação que podemos fazer entre vida e obra de um autor em virtude de ser um tema delicado em função de toda crítica aos excessos interpretativos que certa abordagem psicanalítica já realizou sobre este tema.

Somos marcados pela experiência da falta, somos atravessados pela parcialidade. Convivemos com uma dimensão da existência sem sentido, vazia. É isso que o conceito de Real representa e que a escrita de Clarice Lispector transmite. Uma obra de arte capaz de transmitir o real é aquela que nos leva a um novo lugar. Na escrita de Clarice somos retirados de nosso conforto, elevados “à quarta dimensão do instante-já que de tão fugidivo não é mais”, como a própria autora diz em *Água Viva* (1973, p.9). Para Lacan o Real é o impossível que “ex-siste” a toda simbolização, é o ponto radical de mal-entendido, esse real impossível de dizer, que o incita a falar de si mesmo enquanto falado pelo Outro. Em *A terceira* (1975) Lacan inventaria algumas definições para o registro do real. O “real é o choque”, “é o impossível de dizer”, “o real é o que retorna sempre ao mesmo lugar”, “não há a menor esperança de alcançar o real pela representação” (p.82). O real, impossível de ser dito, torna-se passível de ser reinventado. Em *RSI* (1974-1975) Lacan dirá: “O real, então, pode ser suportado por uma escritura? Sim, e digo mais: do real não há outra ideia sensível além daquela dada pela escritura, o traço do escrito (p.15). Foi pelo caminho científico, ou seja, das

equações que Lacan melhor conceituou o real, mesmo assim, ele sempre será o que nos falta por inteiro, sendo o impossível da relação sexual.

O seminário, livro 7, A ética da psicanálise (1959-1960), Lacan irá buscar uma orientação para referenciar o homem em relação ao real, ou seja, o que irá definir o humano é a Coisa, é por isso que justamente o humano nos escapa. Esta é a principal questão para a ética da psicanálise, ela aponta para a Coisa, para o vazio. Trata-se de saber qual é esse vazio. A Coisa situa-se entre o real e o significante. Revela-se então que o vazio não tem somente uma função de espaço, mas também simbólica. Ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente o real. O vazio estaria então entre o real e o significante

Para tratar dessas questões Lacan aborda o conceito de sublimação já teorizado por Freud desde os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1909) até *Moisés e o monoteísmo* (1939). Porém, no seminário citado acima, Lacan dá ao objeto de arte um papel, que talvez Freud não tenha levado tão longe. Ele define a sublimação como elevação de um objeto à dignidade da Coisa. Ao situar o campo da Coisa como o lugar onde se produz a sublimação, Lacan evidencia o quanto o processo de sublimação se estrutura a partir de um vazio que se forma simultaneamente ao advento do significante, que introduz no Real um furo que se chama a Coisa. Dóris Rinaldi em seu livro *A ética da diferença* esclarece esta questão dizendo:

A sublimação, assim, constitui-se como um processo de criação, criação ex-nihilo, como a do significante, que se presentifica numa Obra, onde o objeto exhibe esse vazio, ao definir-se como puro artifício, possuidor de uma função exclusivamente simbólica. Distintamente do processo identificatório, em que o objeto, apreendido nas redes da estrutura narcísica, procura tapar esse vazio, na sublimação é ele que se evidencia e por isso o objeto é elevado à dignidade da coisa. Trata-se de transformar a impotência do saber em uma Obra (RINALDI, 1996, p.122).

Para Freud a noção de sublimação apresenta algumas dificuldades, em parte decorrentes da pouca elaboração deste conceito ao longo de sua obra. O conceito de sublimação é a tentativa mais avançada de Freud (1915) para dar conta da relação do artista com a criação em termos de destino da pulsão. Exaltado por uns e criticado por outros, este conceito sempre foi objeto de polêmicas. Mesmo em Freud não se tem um grande desenvolvimento teórico a respeito e as contradições e problemas encontrados permanecem. Entretanto Freud mantém uma coerência em relação à sublimação – ela é um modo de satisfação da pulsão que não passa pelo recalçamento, a saber, é um dos destinos mais felizes da pulsão. A sublimação é a derivação da pulsão sexual em direção a um objeto não sexual

socialmente reconhecido. O conceito é frequentemente reduzido a uma vitória do intelecto sobre a sensação e levou a pensar em uma espécie de conciliação entre a pulsão e as exigências da cultura (Cf. Freud, 1908). Entretanto, encontramos no próprio Freud um limite a esse destino nobre da pulsão: de um lado, há um resto que resiste à sublimação e que demanda uma satisfação direta da pulsão, de outro, ela não fornece um escudo impenetrável contra o sofrimento. Alguns textos poderiam nos fazer pensar numa espécie de reconciliação do indivíduo com a civilização na medida em que a sublimação impede a renúncia pulsional, mas com a segunda tópica, a angústia de castração, a pulsão de morte, o Supereu – um limite interno é postulado ao princípio de prazer e uma sublimação sem conflito é inconcebível (Cf. Freud, 1930).

Em *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960) o vazio é colocado como determinante para toda sublimação, Lacan diz “toda arte caracteriza-se por um certo modo de organização em torno do vazio” (1959-1960, p.158). O vazio representa a Coisa e a sublimação será então definida na sua referência à Coisa. A sublimação consiste em substituir, ao vazio central de *das Ding*, objetos. Lacan procede, nesse seminário, à enumeração dos termos capazes de ocupar esse lugar do vazio que é *das Ding* – a mãe, as caixas de fósforos de Prévert, etc. A sublimação é então compreendida a partir de *das Ding*, o que significa situá-la além do princípio de prazer.

Quanto a atividade do artista, Lacan – Em *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960) – menciona um artigo de Melaine Klein “Situações infantis de angústia refletidas numa obra de arte no impulso criador” (1929), no qual é narrado um caso clínico de uma mulher em plena crise depressiva, que se queixa de um espaço vazio nela, que não consegue ser preenchido. Porém, ao defrontar-se com o espaço vazio deixado na parede de sua casa, pela retirada de uma obra de arte, ela decide pintar, preencher esse vazio com uma pintura. Este caso remeteu-me a Clarice Lispector e sua angústia frente ao ato de escrever, que ela descreve convulsiva e reiteradamente, em alguns textos, como sendo um assombro constante o ato de narrar a realidade, colocando-o sempre como impossível e inatingível pela palavra. Em uma de suas entrevistas ela diz: “Por que escrevo? Certa vez leram minha mão e eu perguntei o que significa um sinal ali. E me disseram: fatalidade. Escrever para mim é uma fatalidade” (LISPECTOR, 1961, p.97).

Assim sendo, podemos fazer uma articulação entre a angústia e a ética da psicanálise, como ambas apontando para um sujeito de desejo, fazendo o sujeito situar para si mesmo aquilo que é fundamental para sua existência. Como vimos no capítulo anterior, a angústia é a

ante sala do desejo, ou seja, o remédio para a angústia é o desejo. Já a ética da psicanálise seria uma forma de sustentação desse desejo.

A outra noção de sublimação é referente à certa forma de satisfação da pulsão, pela mudança de alvo, sem recalçamento, que tem relação com *das Ding*, enquanto distinta do objeto, na medida que é a Coisa que se posiciona no horizonte da pulsão. Nas palavras de Lacan: “entre o objeto, tal como é estruturado pela relação narcísica, e *das Ding* há uma diferença, e é justamente na vertente dessa diferença que se situa, para nós, o problema da sublimação” (LACAN, 1959-1960, p.124).

Isto nos mostra que o problema da sublimação trata não apenas de aproximar-se de *das Ding*, mas de seus efeitos se apresentarem no âmago da tramóia humana, ou como diz Lacan, de se ir vivendo no meio da floresta dos desejos. É nesse ponto que ele aproxima a arte literária do domínio ético. Quando o objeto é elevado à dignidade da Coisa, é preciso que algo tenha ocorrido no nível da relação do objeto com o desejo; Gérard Wajcman (1998), ao propor que a arte seria não a expressão do sujeito, como quer uma certa noção da sublimação, mas sua “redução” a objeto; grifo redução, pois penso que aqui há a elevação do objeto à dignidade da Coisa, pois teríamos um objeto que causa o sujeito em sua divisão. A obra seria “um objeto que realiza um ato, um produto que é uma causa. Assim, poderíamos relacionar um objeto de arte ao domínio da ética, a partir do efeito que ela possa vir a ter sobre os sujeitos. 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. Trabalharei melhor essa questão quando abordarmos a escrita gozante no próximo capítulo.

Retomando a noção de sublimação, ela nos diz que algo insiste na obra que não é o retorno do recalçado e que, sem ter sido recalçado está lá, algo do real. Vale dizer que não se trata de confundir inconsciente e recalçado, tudo o que é recalçado é inconsciente, mas tudo que é inconsciente não é recalçado. A escrita tem relação com esta zona do inconsciente que, sem ter sido recalçada, 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, como Clarice mesma diz:

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, 1984, p. 385).

Lacan em *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960), diz que em toda forma de sublimação o vazio será determinante, e para exemplificar isto utiliza a metáfora do oleiro. Mostrando-nos que ao mesmo tempo em que o objeto de arte presentifica a Coisa, também a tornar ausente, essa é a sua função de desvelar o real, ou seja, no mesmo movimento vela e também revela. Trabalho este que o psicanalista também faz, revelando o sujeito do inconsciente; o que nos levaria a pensar a psicanálise como uma arte, ou como Lacan (1959-1960, p.283) sugeriu seríamos “catadores de migalhas” nesse universo diverso, porém não tão distante da psicanálise.

Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio, já dizia Lacan, em seu Seminário sobre a ética. Ele indica que há três modos diferentes de se relacionar com o vazio: o da religião, da ciência e da arte. No caso da ciência é necessário não se incorrer na precipitação de simplesmente dizer que o que há é a *Verwerfung* (foraclusão) do vazio. Mesmo sabendo que isso não é uma inverdade. Em “A ciência e a verdade” (1966), Lacan faz uma proposta radical ao situar o mesmo sujeito que foi para a ciência, em sua concepção moderna, como sendo o da psicanálise. Ele afirma que “o sujeito sobre quem operamos em psicanálise só pode ser o sujeito da ciência” (LACAN, 1965-1966 [1998], p.873). Porém, para se afirmar como um saber, a ciência precisou concretizar conceitos matematizados, lógicos sobre o real e deixou de lado sua descoberta, trazendo para seu centro outros referentes. Assim, o furo real que fora denunciado pela ciência ficou externo a ela, como algo sabido, porém paralelo. A ciência deixa de fora de sua operação o sujeito que ela mesma gerou, de forma que se pode colocar que a psicanálise trabalha com o resto da ciência, incluindo-o em seu campo, como sujeito do inconsciente. Isto implica em dizer que é preciso ainda subverter o sujeito da ciência, ou seja, o sujeito dividido entre saber e verdade, destacando o inconsciente do qual se é sujeito para situar o sujeito da psicanálise.

No caso da religião, Lacan diz, inicialmente, que há algo da ordem da evitação do vazio. Porém, não se satisfaz com essa explicação e prefere dizer que o que ocorre é um “respeito” a esse vazio.

Quanto a arte, para Lacan, caracteriza-se por um certo modo de organização em torno do vazio, que no centro do vaso, a partir da função artística mais antiga – a do oleiro – é exemplo do mistério da criação. A arte tem como força motriz esse vazio. O mesmo que a ciência ejetou e a psicanálise colocou em seu centro, a arte tem no início, no antes dela, como também em seu final, pois que ela não faz nada além do que expô-lo. Há um nada antes da

criação artística. Um nada que incomoda, que pulsa, que insiste. Porém, ao terminar, a obra artística também não oferece consistência. Quando ela acaba, vira um resto, algo que não deu conta de dizer a que veio. A percepção de que a obra não diz tudo, que sempre falta algo, parece ser o motivo que leva o artista a nunca parar de criar. Clarice Lispector deixa isso bem claro em sua escritura: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1964, p.175).

Lacan não tem problemas em concordar que as obras de arte imitam os objetos que elas apresentam, porém, explica que elas imitam sem representá-los, elas fazem outra coisa do objeto. Para melhor explicar essa afirmação, lembra Cézanne e suas maçãs. Quando ele as pinta, faz bem mais do que imitar maçãs, não deixa de presentificá-las, mas ao mesmo tempo ausentificá-las como maçãs, as tornando outra coisa. O artista ao criar, renova a relação da arte com o real, faz surgir o objeto em uma nova dignidade. Isto é elevar o objeto à dignidade da Coisa.

Entretanto, no capítulo em que fala da função do belo, *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960), ele nos adverte para esta outra função que um obra de arte também pode exercer, como sendo o último véu que nos protege do real. Esta articulação o leva a pensar as relações do belo com o desejo, na qual a arte é vista para além do princípio do bem. E o belo sendo a segunda barreira ao desejo, pois a primeira é o bem, que perverte totalmente o desejo ao se propor como resposta. Na dimensão do belo, mesmo sendo uma última rede de proteção ao real, há, porém, uma exposição a ele. Nesta dimensão, a beleza da arte está em uma tênue fronteira, pois ao mesmo tempo em que ela ofusca o desejo com seu brilho, também indica que há algo além. Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice indica uma solução possível para esta questão, deixando sua definição para uma arte bela: “É como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito” (LISPECTOR, 1964, p.144).

Clarice que também pintou alguns quadros antes de morrer, trabalhava seguindo com o pincel as nervuras da madeira. Assim, ao mesmo tempo em que cobria o quadro de tinta, ela ressaltava sua textura original. Segundo o biógrafo Moser (2009), é uma maneira de pintar oposta ao *trompe-l'oeil*, recurso que dá ao espectador a impressão de estar diante de um objeto que não existe. Ou seja, também nos quadros de Clarice existe a tensão entre real e inventado, que marcou sua produção literária.



Pinturas de Clarice em nervuras da madeira: *Explosão*, (no alto), *Medo* e *Gruta* (em seguida).

2.2 – Clarice Lispector e a escrita do mal-estar

É notável ouvir algumas pessoas, seja na clínica ou na universidade, queixarem-se de uma severa dificuldade na produção textual. Freud, no texto *Inibição, sintoma e angústia* (1926), nos apresenta uma investigação a respeito do que gera tal dificuldade. Sustenta-se a hipótese de que há um receio, por parte do sujeito em revelar-se através da escrita, ele afirma que a atitude de angústia do Eu põe em movimento mecanismos de defesa como a inibição.

Outrossim, também é constatado em algumas pessoas, sejam autores literários ou não, uma via alternativa na qual a angústia os leva à necessidade da escrita. É por este viés que venho estudando de que angústia se trata, quando ao invés de paralisar o sujeito, o faz produzir uma escrita textual que se coloca como suporte para angústia e que visa o gozo.

Freud já nos advertia a entender o mistério da criação literária em seu artigo

“Escritores criativos e devaneios” (1908, p.135), em que aponta que sentimos uma intensa curiosidade em saber de que fontes o escritor criativo retira seu material e como consegue nos impressionar e despertar em nós emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. É nesta vertente que faço uso dos textos da escritora Clarice Lispector para trabalhar a relação que existe entre a angústia e a criação literária, pois a maioria deles aponta para a necessidade da escrita sempre como impossível e inatingível pela palavra, como sendo o seu “mal-estar real” (LISPECTOR, 1964, p.40)

A escrita para Clarice Lispector sempre foi uma das suas maiores inquietações. Basta percorrer alguns dos seus livros como *Coração Selvagem*, *A Descoberta do Mundo*, livro composto de crônicas, anotações e fragmentos de Clarice, para se verificar o quanto esses significantes, “escrita”, “escrever”, aparecem e merecem uma atenção especial da autora. Uma leitura mais atenta de alguns dos seus livros como *A paixão segundo G.H.*, *Água Viva* e *Um sopro de vida*, revela-nos um assombro constante do ato de narrar a realidade, colocando-o sempre como sendo da ordem do impossível.

Sua escrita, considerada por alguns como errante e até mesmo como uma “estética do fracasso”², alude ao inexprimível, à zona obscura que a palavra não pode expressar, como se lê nesta passagem do romance *Água Viva*: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, 1973, p. 30). Trata-se de uma literatura que explora a angústia, que prioriza a experiência interior e que chega a tocar a esfera metafísica, advindo de uma sondagem milimétrica da alma. Seu estilo literário foi apontado por alguns críticos como semelhante ao de Santa Tereza D’Ávila e também à força e criatividade de Katherine Mansfield e Virginia Woolf. Marco Antônio Coutinho Jorge e Nadiá Paulo Ferreira no livro *Lacan, o grande freudiano* (2005, p.56) pontuam o quanto a escrita de Clarice Lispector descreve experiências gozantes que não estão circunscritas ao gozo fálico, comparando-a, sobretudo ao testemunho escrito da experiência mística de Santa Tereza d’Ávila e São João da Cruz que narram sobre um gozo do Outro que se realiza no furo, tema que trabalharei mais a frente no terceiro capítulo da dissertação.

² Na visão de Plínio W. Prado Jr. Trata-se de uma “estética do fracasso”, ela não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado: ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado: ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva” Plínio W. Prado Jr., “O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime”. Em *Remate de Males*, 9. Campinas: Unicamp, 1989.

Marco Antônio Coutinho Jorge faz um percurso por várias obras de Clarice Lispector e em seu artigo *A iniciada sem seita* (1988) descreve seu texto como uma manifestação exemplar do discurso da mística:

O discurso da mística é, para Lacan, a manifestação princeps do gozo feminino, no que este se situa para além da referência fálica, masculina, do gozo do falante: os místicos são aqueles que experimentam a idéia de que deve haver um gozo que esteja mais além. O gozo feminino é, pois, o gozo do Outro, no que ele se referencia, para além da marcação significante de qualquer falante, à falta radical de um significante no campo do Outro, falta que é precisamente o que significa o Outro enquanto Outro (JORGE, 1988, p. 97).

Posteriormente, em “Clarice Lispector e a experiência do despertar” (1991), ele trata de sua escrita como sendo um exercício reiterado da experiência de despertar, comparando-a a experiência analítica, pois ambas almejam a produção do sentido novo para além dos sentidos já dados. Em “Clarice Lispector e o poder da palavra” (1997), ele propõe que se reflita se no discurso feminino o que se evoca mais facilmente seriam as lembranças de experiências originárias, da linguagem materna, linguagem pré-edipiana, linguagem caótica, que advém da relação com o Outro materno, cuja dualidade da relação com a criança é fechada, sufocante e pode ser mortífera, tendo em vista que seu caráter fundamental é o do entredevoramento.

Em Clarice, parece que não só sua escrita se faz pelo avesso, mas a própria versão que a autora traz de seu nascimento revela uma “falha” de origem, um desvio fundante de uma relação intrínseca com sua mãe antes mesmo de nascer. Em sua crônica “Pertencer” confessa:

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (LISPECTOR, 1999, p.111).

Chaya Pinkhasovna Lispector nasceu de mãe sífilítica, em 10 de dezembro de 1920. Imigrante Russa, judia, chega ao Brasil, em Maceió, em 1922, numa tentativa de escapar da perseguição aos judeus e dos conflitos que se seguiram à Revolução Russa, no final de 1918, época em que começou a grande onda de pogroms - uma série de ataques aos judeus da Ucrânia, com atos de extrema violência cobrindo os campos e as cidades com rios de sangue dos judeus, o que levou a família de Clarice a imigrar para o Brasil.

Em Maceió a família adotou nomes brasileiros e Chaya virou Clarice. Chaya, em hebraico quer dizer “vida”, nome este que já apontava para missão a qual seus pais esperavam dela. A questão dos nomes e da nomeação, processo pelo qual as coisas são trazidas à

existência, domina a obra de Clarice Lispector. Essa questão nos faz pensar na possível relação da necessidade de escrever, nomear as coisas, com a angústia que Clarice sentia de perder sua identidade, talvez por isto investisse de grande significação mística essas questões. Em *Um sopro de vida: pulsações*, ela põe as seguintes palavras na boca de sua personagem Ângela Pralini:

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 próprio nome. Ângela 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?” (LISPECTOR, 1978, p.32,33).

“Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim (LISPECTOR,1978, p.15).

Apesar de dizer-se brasileira, tendo adotado como língua materna o português, a identidade que tinha de si mesma parecia-lhe obscura, fugidia e sua escrita parecia ser uma tentativa de encontrar-se. E perder-se novamente. Uma das frases iniciais da crônica “Pertencer”, ela diz: “Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer” (LISPECTOR, 1984, p.110).

Para Marco Antônio Coutinho Jorge o âmago da perspectiva de sua escrita é o exercício reiterado da experiência do despertar. Segundo ele, o despertar restitui o anonimato que permite restaurar um lugar que o sujeito ocupava quando ainda não haviam limitado a um nome, uma língua materna, uma situação social, momento em que ele era livre e nem mesmo sabia disso. Correlato a esse anonimato, há uma renúncia a sua subjetividade, logo o modo de existir dessa subjetividade é o anonimato: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (LISPECTOR, Apud JORGE, 2010, p.221).

Num dos grandes romances do século XX, *A paixão segundo G.H.*, Clarice confessa em uma de suas entrevistas que, de todos os seus livros, esse era o que “correspondia melhor à sua exigência como escritora”. Trata de uma longa busca pessoal de uma mulher que mistura angústia e gozo, em que Clarice escreve na primeira pessoa, e onde gradual e penosamente se aproxima de Deus. Por isso considero esse romance o veículo motor de minha pesquisa para entender a angústia que leva a uma escrita gozante:

O medo grande me aprofundava toda. (...) E estremei de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu (LISPECTOR,1964, p.52).

Se no romance *A maçã no escuro*, sua primeira parte é “Como se faz um homem”. *A paixão segundo G.H.* conta como se desfaz uma mulher. E se o suposto assassinato da esposa por Martin leva-o a inventar Deus, G.H. de fato encontra Deus. Constatando o que Freud nos ensinou que o poeta frequentemente antecede o que a psicanálise demora a conceituar, em *A Paixão Segundo G.H.*, Clarice aproxima-se de conceitos que Lacan desenvolverá posteriormente, como o conceito de Real, aquilo que nos marca pela experiência da falta, experiência do sem-sentido, do vazio e do desamparo que culmina na dor e na angústia. A escrita de Clarice denuncia o Real como o que está para além dos nomes e da linguagem, fazendo contato com o inominável que o Real expõe:

Dor? Alegria? Só é simplesmente questão de opinião. Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É. Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala mas enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi porque tentei falá-la. E saber-tudo-sem-saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia (LISPECTOR, 1978, p.67).

Neste livro, a autora se utiliza do processo de eliminar a linguagem para descobrir uma verdade última, e necessariamente sem nome. Coutinho Jorge aponta para a redução do nome da personagem principal do livro à estrutura mínima de iniciais da sequência do alfabeto – AB, CD, EF, GH: “é a letra que designa a instância mínima que articula a linguagem real” (JORGE, 2010, p.224). Assim, verificamos com a autora:

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. É suficiente ver no couro das minhas valise as iniciais G.H., e eis-me.(...) Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de ser G.H. até nas valises (LISPECTOR, 1964, p. 24).

A história da personagem G.H., trata de uma dona-de-casa de classe média alta, escultora, que terminou recentemente um relacionamento e vive um enfrentamento com a solidão e o vazio e que busca incansavelmente o “núcleo da sua existência”. G.H., recém-saída do emprego, quando resolve limpar a casa, começando pelo quarto da empregada, não imagina que irá viver uma radical experiência de desorganização pessoal: “Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (LISPECTOR,1964, p.48). O que G.H. está prestes a viver transformará o ato doméstico de arrumar o lar em seu avesso: “O que vi arrebenta minha vida diária” (LISPECTOR,1964, p.51). A protagonista, G.H., resume sua biografia, antes de sua vida interior ser estilhaçada

por uma cegante visão da barata, um tanto paradoxal, pois algo tão insignificante quanto esse inseto a faz deparar-se com a “identidade de minha vida mais profunda”.

Esse romance, que se faz de avanços e recuos, repetições e adiamentos de narrativa, pois a frase de abertura do capítulo seguinte repete a última do anterior, exige do leitor um certo tipo de desaprendizagem, pois demonstra tanto a perda quanto a busca de um outro sentido. Ele mostra uma busca de sentido a partir de um corte com o mundo domesticado e familiar, do qual G.H. se vê expulsa, oscilando entre entregar-se a uma “aterrorizadora liberdade” ao ter sido arrastada para o espaço do desconhecido, e resistir ao contato com o que não tem forma, nem nome. “É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo” (LISPECTOR, 1964, p.55).

O romance descreve uma experiência de despersonalização absoluta da personagem que culmina com o confronto com um ser grotesco e ancestral da barata que faz G.H. tocar os extremos de uma experiência paradoxal de nojo e maravilhamento, sedução e loucura, sofrimento e êxtase, angústia e gozo. Maria Cristina Poli em seu artigo “Um estranho-feminino em Clarice Lispector”, descreve essa despersonalização assemelhando-a ao processo de *dessubjetivação* na análise:

Há, portanto, uma coincidência entre o tema do livro, que a narrativa põe em ato, e o tempo desse livro, seu lugar de passagem, e a transição que aí se opera na obra de Clarice. Ao final do romance, G.H., a narradora, designará seu percurso como uma *despersonalização* e, mais radicalmente ainda, como uma *deseroização*. Processo semelhante ao que, em psicanálise, denominamos de *dessubjetivação*, no final de um percurso de análise (POLI, 2009, p.343).

Num jogo de espelhos entre G.H. e a barata, identificações e estranhamentos se alternam; G.H. oscila entre a atração e a repulsa pela barata, que é a figuração do avesso de si mesma e a arrasta para uma viagem regressiva e primal rumo à natureza não humana. A percepção da vida como inumana era constante para Clarice. Assim como comparou G.H. com uma barata, outros personagens também foram comparados a animais: Joana era uma víbora, Lucrecia um cavalo, Martin uma vaca. Mas, para G.H. o encontro com a barata viva, leva-a a descoberta de que “o mundo não é humano, e de que não somos humanos”, isto lhe causa horror, angústia a ponto de querer morrer. E o que lhe ocorre nesse momento, é a tentativa de buscar uma palavra, uma escrita para o que experimentava.

É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. (LISPECTOR, 1964, p.74).

Após golpear com a porta o corpo da barata, a massa insossa de secreção do inseto lhe gera angústia e terror:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama (...) era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 1964, p.57).

Após esse “horrível mal-estar feliz” enfim, ela deságua na frase: “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (LISPECTOR, 1964, p.62). É inevitável pensarmos também novamente na imagem da mulher identificada ao achatamento da barata, nessa chegada ao nada, com o que Lacan diz que “A mulher não existe” (1972, p.79). Dizer que “A mulher não existe”, consiste em verificar que não há no Outro um significante que defina o feminino, o que se exprime pelo matema $S(\mathcal{A})$. Cada mulher está, portanto, referida ao falo, mas não toda, uma vez que também está referida a esta falta fundamental de um significante. É precisamente esta falta de simbolização que está na origem do medo, até mesmo do horror, que a feminilidade pode causar, tanto para as mulheres, quanto para os homens. É preciso ainda voltar à metamorfose vivida por G.H. e pensarmos no *Unheimlich*, tal como está no texto de Freud “O Estranho” (1919). Trata-se de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que vem à luz, ou seja, o retorno do recalcado, dos conteúdos antes conhecidos e familiares que foram recalçados no inconsciente.

Neste texto Freud faz uma crítica ao psicanalista por raramente se sentir impelido a pesquisar o tema da estética e esclarece que por estética não deve se entender simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades de sentir. Penso que a literatura possa caminhar junto com a psicanálise na elucidação desta temática e foi isto que Freud fez para elucidar o enigma do *Unheimlich*. Sua metodologia seguiu duas vias: uma do estudo filológico da evolução dessa palavra e a outra pelo estudo de obras literárias que evocam esse sentimento, como, por exemplo, o conto *O homem de areia* de E.T.A. Hoffmann. Freud menciona Hoffmann como o mestre incomparável em atribuir o efeito estranho em suas narrativas. Nesse sentido, podemos apontar como porta-voz contemporâneo deste discurso estético a obra literária de Clarice Lispector, cujo texto aponta sempre para o invisível e indizível núcleo de real, revelando uma impossibilidade da linguagem dar conta de dizer toda a verdade. Eis

então a questão para a qual ela nos aponta: se há esta impossibilidade, justamente por isso ela escreve. Desse modo, a escrita de Clarice é uma tentativa de escrever o que não cessa de não se escrever.

No romance antes abordado, Clarice também faz uma imersão na busca por Deus, o que se mostra um tanto paradoxal se recordarmos sua declaração de ateísmo religioso, feita aos 21 anos, de que “acima dos homens nada mais há”. Em *A paixão segundo G.H* ela fala da incursão no nada e descreve Deus como esse nada: “um nada que é o Deus”. Como diz G.H., “Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus, e por isso não O contradizem” (1964, p.160). Essa busca de Clarice por Deus parece ser diferente do encontro com o Deus humanizado das religiões. É uma procura por um Deus que se equivale ao nada, ao mesmo tempo um pedaço de coisa, um pedaço de ferro, uma antena de barata, o que nos remete à famosa afirmação de um filósofo que Clarice gostava muito, Spinoza, que apresentava Deus equivalente à Natureza:

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrarão escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco mas me cegando com a irradiação de sua existência simples, ali faiscando em glória que me doía nos olhos. Dentro do escrínio o segredo: Um pedaço de coisa. Um pedaço de ferro, uma antena de barata, uma calíça de parede (LISPECTOR, 1964, p.137/138).

Neste livro, ela apresenta uma mulher desesperada para conhecer Deus, a “própria coisa”, uma conexão com o divino, com um Deus neutro, que pode ser “um pedaço de ferro, uma antena de barata”, qualquer coisa, tudo ou nada, o Real, pois como escrevia “o divino para mim é o real” (1964, p.168). Acredito que isso a leva a ação brutal de horror e gozo ao comer uma barata, num ato desesperado de esperança, redenção, para unir-se à matéria fundamental do universo.

Neste ato, a angústia por um encontro com Deus funda-se num gozo, levando a uma atitude mística, por conta da dificuldade ou impossibilidade de falar deste gozo, logo ele só pode ser expressado pelo viés da poesia, da literatura e da arte. Considero importante distinguir “atitude mística” de “delírio místico”, como propõe Maleval, em seu livro *Logique du délire*. Na atitude mística, o sujeito faz um “apelo a Deus”; supõe um desejo do sujeito, ou uma vocação religiosa ou um encontro excepcional que faz com que o sujeito busque a mística como sua razão de viver, seguindo todas as vias para alcançar o amado. No delírio místico o sujeito recebe um “apelo de Deus”, ele se submete a esse encontro, como aconteceu com Schreber, mesmo sem querê-lo, sem esperá-lo. A atitude mística e o delírio místico têm

em comum o fato de o sujeito não poder dizer nada do gozo propriamente dito. Este fato é bem marcante e revelado pelos místicos: a dificuldade ou impossibilidade de falar do gozo, do êxtase. Porém, no caso de Clarice Lispector esta atitude mística parece ser menos uma atitude religiosa do que um aspecto epifânico, pois ao degustar a pasta branca que escorre da barata morta, a protagonista comunga com o real e o divino. Só depois desse ato, que desarruma toda a visão civilizada de G.H. é que ela pode enfim se reconstruir. Em outros textos, como o conto “Amor”, em que trabalharemos no próximo capítulo, há a presença de epifanias seguidas de uma desestruturação que se organiza quando esses momentos cessam. O que nos leva a questionar se essa escrita do mal-estar seria realmente uma escrita mística ou um outro tipo de escrita como a própria Clarice nos aponta como uma escrita de um “mal-estar feliz” (1964 p.85).

CAPÍTULO 3

O GOZO E A ESCRITA

3.1 – Os paradoxos do gozo

Desde a antiguidade, e porque não dizer do surgimento do ser humano, o homem cria. Penso que o faça não apenas por um sentimento de que o objeto de sua criação falta no mundo onde vive, mas é impulsionado a criar pela falta interior que o define como homem, o vazio impossível de suportar o faz criar. Foi a partir desta questão que comecei a pensar na relação que a angústia teria com a criação, mais especificamente a criação literária.

Durante meus estudos sobre a angústia – em *O seminário, livro 10, A Angústia* (1962-1963) - na tentativa de compreender melhor tal afeto, verificamos que o processo de criação literária não está envolvido apenas a angústia, mas também o gozo. Comecei a perceber em alguns autores, o quanto, através da escrita, eles conseguiam transmutar o sofrimento em gozo e a falta em plenitude. Na obra de Clarice Lispector, notamos que, na segunda fase, uma escrita gozante começa a predominar, este é o motivo que me levou a pesquisar de que gozo se trata quando Clarice escreve suas últimas obras.

Alguns críticos literários dividem a obra de Clarice em fases, tendências no estilo da ficção. Vilma Arêas (1997) compreende a obra de Clarice em dois estilos ou fases diferentes: a primeira compreende o intervalo que vai da publicação de *Perto do coração selvagem* (1944), *A paixão segundo G. H.* e *A legião estrangeira* (1964). A literatura produzida por Clarice nessa fase foi chamada por Vilma Arêas de “literatura das entranhas”, ou seja, uma literatura “profunda e séria”, comprometida com os grandes temas humanos e obedecendo a uma estética reconhecidamente de “bom gosto”, de alto valor literário. Aqui a escritora se apresenta como uma das mais altas expressões da literatura brasileira, em que a busca da expressão mais justa, da frase precisa e elegante, a forma perfeita parece ter sido um alvo perseguido por ela.

Já a segunda fase, que a estudiosa denomina de “literatura feita com a ponta dos dedos” de valor literário discutível segundo os padrões e critérios convencionais de “bom gosto”, apresenta uma ruptura no estilo da autora com esses padrões, tal fase corresponde à maior parte da obra derradeira de Clarice. Essa fase compreende as obras realizadas após o golpe militar de 1964, e nessa época percebe-se uma certa desilusão da autora em relação à literatura, ou pelo menos, em relação àquela que se considera a “grande literatura”, a qual

Clarice renega e assim pronuncia, na nota prévia da segunda parte de seu livro *Legião estrangeira*:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um vôo e cai sem graça no chão (LISPECTOR, 1964, p.56).

Essa é a opção de Clarice por uma literatura “malfeita”, predominante nos seus últimos escritos, que alguns críticos também denominaram de “desficcionalização da obra”, cujos textos não se definem no enredo, nem na construção dos personagens, mas numa desconstrução do discurso em busca de tentar dizer o indizível, no qual até a posição do narrador se confunde com o autor. Lucia Castello Branco (2004) também denominou esse tipo de escrita como sendo o “confinamento da escrita à vida”, ou, mais propriamente, da “bio” à letra. Se considerarmos a letra, conforme conceito criado por Lacan, a partir de seu contato com a obra de James Joyce, em sua dimensão de litoral; podemos compreender, nesta fase, um trabalho com a letra na produção de um texto que é diferente daqueles que se organizam pela narratividade. Ao entendermos a letra como aquilo que faz litoral, que faria borda ao real, apreendemos que nessa fase um outro tipo de escrita se constitui, uma escrita que circunscreve o gozo e por isso a chamo de escrita gozante.

Nesse sentido, parece que a angústia que emerge na primeira fase de sua obra, época em que Clarice estava fora do país, acompanhando seu marido nas viagens diplomáticas, é resultado da profunda tristeza decorrente da solidão que ela parecia sofrer, o que a levou a produzir uma escrita diferenciada daquela que irá surgir quando se divorcia e retorna para o Brasil, marcando o período em que inicia a segunda fase de sua obra.

É preciso, entretanto, esclarecer que não é possível estabelecer um corte determinado entre as fases de sua obra, nem dizer que Clarice não se angustiou, ou se angustiou menos, na segunda fase. Muito pelo contrário, pois segundo sua biografia, me parece que a angústia se fez presente em toda sua vida, e talvez tenha sido ela que a impulsionou a escrever. Porém, o que podemos perceber é que há uma passagem, uma mudança significativa ocorre em seus textos escritos com as “pontas dos dedos”. Sendo assim, o que proponho pensar, nessa travessia de sua produção, é a presença de uma escrita gozante, na qual poderíamos pensar o texto como lugar privilegiado de inscrição de um gozo, que se diferencia do gozo presente em todo texto que se escreve e da escrita mística.

Retornando para *O seminário, livro 10, A Angústia (1962-1963)*, Lacan, ao descrever o processo de subjetivação, diz que o sujeito se constitui no lugar do Outro. A partir deste

ponto, ele descreve os três tempos dessa operação de constituição do sujeito: o gozo, a angústia e o desejo, mostrando-nos que a angústia situa-se exatamente no caminho da busca do sujeito desejante, ou seja, é intermediário entre o gozo e o desejo, pois uma vez que a angústia é superada, o desejo se constitui.

Sendo assim, a impressão que fica, neste momento inicial que Lacan fala sobre o gozo, é como se fosse algo negativo que deve ser substituído pelo desejo, ou melhor, para do gozo advir o sujeito desejante, orientando-nos a conceber o gozo como profundamente independente da articulação do desejo (1962-1963, p.201). Neste seminário, Lacan retoma a referência do “campo do gozo” que trata em *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960) e que irá trabalhar posteriormente em *O seminário, livro 16, de um outro ao Outro* (1968-1969, p.218) inaugurando o campo do gozo como tudo o que decorre da distribuição do prazer no corpo. A questão que me ocorre quanto ao gozo nestes textos é qual seria então sua serventia? É nesta direção que caminho em minha pesquisa.

Em *O seminário, livro 10, A angústia* (1962-1963) Lacan utiliza o campo do Outro, como o campo do gozo, aonde inicialmente o sujeito se constitui a partir da divisão do sujeito S em relação ao A do Outro, cujo resto é o objeto *a*, vindo assumir a metáfora do sujeito. É justamente esse dejetivo (objeto *a*), essa queda, o que resiste à significantização e que vem mostrar-se como constitutivo do sujeito de desejo, sendo aí o local onde a angústia se situa nessa hiância entre desejo e gozo. Logo, o que aparenta é que a angústia, presente na constituição do sujeito, na verdade revela o gozo do Outro, questão que veremos mais a frente quando passarmos a conceituação do gozo após *O seminário, livro 20, Mais, ainda* (1972-1973) que representa o momento de virada deste conceito e conseqüentemente de novas contribuições para a psicanálise.

Ainda pensando a noção de gozo que Lacan apresenta em *O seminário, livro 7, A Ética da psicanálise* (1959-1960), que ele intitula como “Os paradoxos do gozo”, é importante apontar a relação que ele faz com a pulsão de morte, mostrando-nos o caráter paradoxal em Freud desde o *Mais além do princípio de prazer* (1920), onde o homem se depara com a inexistência da Coisa, o que o obriga a retornar, fazendo-o defrontar-se com sua finitude, com aquilo que a indica – a castração. Segundo Miller (1988), o seminário sobre a ética introduz um novo paradigma do gozo que pode ser chamado de paradigma do gozo impossível, dito de outro modo, do gozo real. *Das Ding* é um real mudo, vazio, fora do simbólico. A concepção de gozo desenvolvida nesse seminário acentua uma disjunção entre o significante e o gozo, sendo este último fora do sistema significante, absoluto, cujo acesso só

é possível por uma transgressão. Ora isolar a Coisa como fora do simbólico comporta um paradoxo: como pensar a relação entre o significante e o que é fora da simbolização?

O início da conceituação do objeto *a* que se dá em *O seminário, livro 4, a relação de objeto* (1956-1957) ajuda a responder essa questão. Se no seminário da ética, o gozo é apresentado como absoluto e acessível, no seminário dos quatro conceitos ele é fragmentado, o que viabiliza a construção do objeto *a*. Portanto, invés de um acesso ao gozo pela transgressão, como Lacan propõe em *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960) temos um caminho pela pulsão que pode ser pensada como um trajeto de ida e vinda em torno do objeto. Trata-se de um trajeto que vai de *das Ding*, como gozo impossível, disjunto do significante, ao objeto *a*, como possibilidade de inscrição do gozo, como delimitação e condensação do gozo fragmentado. Assim *das Ding* introduz o gozo enquanto real, significando que a satisfação pulsional não se encontra nem no simbólico, nem no imaginário, ela é da ordem do real. Tanto a ordem simbólica quanto a ordem imaginária são construídas contra o gozo real, para conter este gozo.

Por outro lado, o gozo possível que se tem acesso por uma transgressão à Lei, enquanto Lei da Castração, é um gozo também parcial, porém atrelado à agressividade e a pulsão de morte, pois o gozo em si é uma destruição. Segundo Dóris Rinaldi em *A ética da diferença*:

O fundamental do gozo é que em si é uma destruição, destruição de si mesmo, que, na medida em que não alcança o zero absoluto, impõe a repetição e, nesse sentido, a criação, na direção que dá ao conceito de pulsão de morte, como vontade de destruição e igualmente vontade de criação, vontade de recomeçar. (RINALDI, 1996, p.91)

Isto aponta para a questão do gozo fazendo parte do processo de criação. E porque não dizermos da criação literária também. Em nota a autora esclarece que Lacan (1969-70) vai afirmar que essa repetição inaugural, que tem por objetivo o gozo, é repetição de um significante, que ele chama de “traço unário”, e que podemos aproximar do que Freud indica ao falar de repetição de uma experiência primária de satisfação.

Em *O seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973) ao comentar sobre o seminário sobre a ética, Lacan afirma que o gozo é aquilo que não serve para nada, isto é, não tem o estatuto da utilidade, como um bem. Pois se em *O mal-estar na cultura* (1930) o gozo aparece como um mal, no sentido em que comporta o mal do próximo, a partir de *O seminário, livro 20, mais, ainda*; podemos pensar então numa ética do gozo, na qual o sujeito aprende a usufruir do seu gozo para além do seu sintoma. Desde a ética de Aristóteles, o homem deve perseguir o bem supremo, definido por Lacan como aquilo pelo que se faria a sublimação, que

é o corpo do Outro, logo o bem supremo seria o gozo do corpo do Outro, o mais-de-gozar, objeto do gozo. Mais-de-gozar é um termo utilizado por Lacan para metaforizar o excesso pulsional não absorvido nas malhas significantes. Lacan equipara este termo àquele utilizado por Marx para elaborar a noção de *mais valia*. Esta abordagem de excesso pulsional nos permitirá verificar a íntima relação do real do gozo, conceito desenvolvido por Lacan especialmente a partir dos anos 1967-1968, com o conceito de satisfação paradoxal da pulsão, abordada por Freud a partir dos anos 1920. O aspecto paradoxal da satisfação da pulsão é porque o sujeito pode satisfazer-se no desprazer.

Aqui há um resgate da posição ética da psicanálise, se retomarmos *O seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960), Lacan diz que o sujeito não deve abrir mão, não deve ceder de seu desejo, no sentido de que está condenado a procurá-lo sem cessar, penso que quanto ao gozo também teria algum bem a se extrair, principalmente pelo seu caráter paradoxal, ou seja, por não está atrelado apenas a pulsão de morte. Alberti trabalha essa questão em seu texto “O bem que se extrai do gozo” (2007), apontando para o saber como sendo o que é produzido como Bem que se extrai do gozo. Desta forma poderíamos pensar a escrita gozante como um certo tipo de “saber-fazer” que se extrai do gozo.

A escrita, enquanto “saber-fazer” de um sujeito possui um estilo, que pode ser a forma de compartilhar, de fazer laço social. O estilo é a forma de recortar o objeto, que dar prazer ao sujeito por ser uma criação sua. É com o estilo que se faz leitor, pois o estilo é como se fosse um estilete que recorta a letra. Porém, nem toda escrita faz laço social. Na psicose, percebemos que a escrita, exerce outra função. Em minha clínica com adolescentes psicóticos, percebi que a escrita não tinha esse endereçamento ao outro. Certa vez, ao escrever histórias, juntamente com meu paciente, sugeri que arrumássemos em forma de um livro, fizemos capa, capítulos e escrevemos diversas histórias. Meu paciente expressou o desejo de colocar meu nome junto ao seu na autoria do livro, na capa, porém deixou bem claro que queria que aquelas histórias ficassem comigo e nunca fossem publicadas. Ele dizia temer que as pessoas o conhecessem e que ele se tornasse famoso. Nesse caso, especificamente, a escrita para ele tinha outra função, penso que lhe proporcionava alguma organização, mas não fazia leitor. Então, qual gozo estaria presente na escrita que faz laço social? Para isto, é preciso delinear melhor o conceito de gozo na teoria lacanianiana.

A partir de *O seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973) percebemos uma mudança, uma virada na teoria do gozo, Lacan passa a dizer que o sujeito goza de alguma coisa. Neste seminário, Lacan faz uma relação entre o gozo para a psicanálise e o usufruto para o direito, logo, ele toma o termo no jurídico para dialogar sobre o tema do gozo. É assim que ele inicia

o seminário 20, apontando a relação do direito com o gozo, sendo do usufruto. Usufruto é a palavra que define a relação do direito com o gozo. Usufruto é o direito que se confere a alguém para retirar de coisa alheia todos os frutos e utilidades, desde que não lhe altere a substância ou o destino. Pode haver, por exemplo, usufruto da terra ou do corpo do outro. O usufruto exige a diferença entre o útil e o gozo. O usufruto significa que podemos gozar sem enxovalhar o meio. Podemos gozar de uma herança sem, contudo, gastá-la demais. O direito assim, tenta regulamentar o gozar limitando-o às fronteiras do útil. O gozo, do ponto de vista da psicanálise, se define, ao contrário, como aquilo que se opõe ao útil. Lacan diz que é aquilo que não serve para nada. O gozo se coloca assim como algo que não se deixa reduzir nem às leis do princípio do prazer, nem às dos direito, nem ao cuidado da autoconservação, nem à necessidade de descarregar a excitação.

No campo jurídico, distingue-se dever e direito. O dever é a interdição. O direito é o gozo. Gozar não é dever. Nada força ninguém a gozar. Porém, para a psicanálise, há um imperativo do gozo que é o superego. O Superego não diz: É proibido gozar! O Superego diz: Goza!

Há um outro modo de pensar o gozo antes de *O Seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973) que é pensá-lo pela adjetivação. Há o gozo clitoridiano, gozo masturbatório, gozo masoquista, gozo da coisa, gozo perverso, gozo da mulher, gozo de Deus. Lacan refere-se a vários tipos de gozo, porém eles não se encontram articulados entre si.

A partir de *O Seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973) Lacan irá estabelecer um marco de diferença ao conceito de gozo escrevendo a seguinte frase “O gozo do Outro, do Outro com A maiúsculo, do corpo do Outro que o simboliza, não é o signo do amor” (1972-1973, p.11).

A expressão – o corpo do Outro – que simboliza o gozo do Outro, não é signo de amor, pode ter alguns equívocos se, de antemão, não esclarecermos em primeiro lugar que corpo aqui não significa indivíduo e que Outro não é outra pessoa, o semelhante. É o Outro da linguagem, do significante. Por isso Lacan diz que o registro do significante institui-se pelo fato de um significante representar um sujeito para outro significante. Portanto, é pelo fato da operação de constituição do sujeito se iniciar no Outro que faz com que o Outro seja para o sujeito o lugar de sua causa significante. Mais a frente, nesse mesmo seminário, Lacan dirá: “O Outro não é simplesmente esse lugar onde a verdade balbucia. [...] O Outro, esse lugar onde vem se inscrever tudo que se pode articular de significante, é, em seu fundamento, radicalmente Outro” (1972-1973, p.87).

Para entender a frase o corpo do Outro, é importante tratar aqui o corpo não como consistência material e sim como consistência lógica, isto é, alguma coisa que se pode conceber, mas que não pode ser atingido. Logo, esta frase indica que o sujeito \$ em sua relação ao Outro A (que corresponde ao inconsciente enquanto recalque originário), quer indicar que, na dimensão do inconsciente, gozar do corpo do Outro só se pode fazer através do objeto *a*.

Para entender esta frase, é preciso retomarmos, no interior do campo psicanalítico, delimitado por Lacan, como o corpo pode ser pensado a partir dos três registros fundamentais (Real, Simbólico e Imaginário). Os registros lacanianos são definidos por ele como as três dimensões do espaço habitado pelos seres falantes. E por mais que Lacan articule gradativamente os três registros em sua teoria, passando a concebê-los no quadro de uma tópica, os conceitos de Imaginário, Simbólico e Real são inseparáveis e devem ser pensados formando uma estrutura. Nessa perspectiva, o corpo foi pensado por Lacan, por meio de três pontos de vista complementares: do ponto de vista do imaginário (o corpo como imagem), do ponto de vista do simbólico (o corpo marcado pelo significante) e do ponto de vista do Real (o corpo como sinônimo de gozo).

Pensar o corpo do ponto de vista do Imaginário implica em levar em conta os primeiros momentos da teoria lacaniana e a forma como a imagem do corpo próprio a partir do outro marca a constituição subjetiva e a imagem assumida pelo sujeito.

O corpo do ponto de vista do Simbólico aponta para a relação que se estabelece entre fala-linguagem-corpo. Tendo como referência o texto “Função e Campo da Fala e da Linguagem”, escrito por Lacan em 1953, e sua concepção do primado da linguagem, ele diz respeito ao corpo marcado pelo simbólico, no qual as diversas partes podem servir de significantes, isto é, ir além de sua função do corpo biológico.

O corpo do ponto de vista do Real seria sinônimo de gozo, definido não como organismo, mas como pura energia psíquica.

Desde a teoria do estágio do espelho, Lacan mostra o lugar do corpo com relação ao psiquismo, demonstrando a antecipação das funções psicológicas em relação às biológicas como fonte de integração da unidade corporal, pois antes que a coordenação motora seja neurologicamente possível, a criança já se reconhece no espelho. Essa idéia permite Lacan fundamentar de outra maneira a descoberta de que o eu, enquanto corpo próprio, não se reduz ao biológico, já que Lacan, tanto quanto Freud demonstrou que existe um corpo que não pode ser reduzido ao orgânico e formalizou o chamado corpo erógeno freudiano. Com a introdução do registro Simbólico (a partir de 1953), Lacan relativiza o estágio do espelho, submetendo-o

à ordem simbólica. A alienação na imagem é substituída pela alienação estrutural ao Outro da cadeia significante, que é, na verdade, a primeira operação de causação do sujeito. Nos anos 1960, o estádio do espelho se articula ao registro do Real e Lacan introduz o olhar como objeto *a* no lugar do Outro.

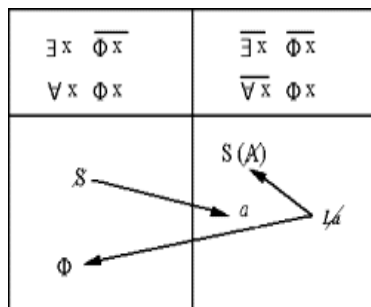
Na experiência do espelho, olhar é esse objeto que escapa do corpo do Outro materno que observa o sujeito diante do espelho em estado de jubilação. Nesse sentido, é através do outro que a criança aprende a se reconhecer. Isto implica em pensar que seu desejo, tal como seu corpo, não é inicialmente vivido como seu, mas projetado e alienado no outro. A criança inicialmente é o desejo da mãe. Assim, o grande impasse da relação dual imaginária se localiza no fato de não há o reconhecimento de dois desejos, dois sujeitos, mas de um desejo alienado no desejo do outro. A saída para essa alienação é a entrada no Simbólico, pois é por meio dele que há o advento do sujeito, sujeito do próprio desejo, ali onde antes havia apenas o desejo da mãe. De fato, o Imaginário como registro da identificação especular interpela e surpreende o sujeito a todo o momento, evocando uma articulação com o registro Simbólico.

Lacan nos incita a pensar que lá onde se condensa a economia de gozo, está o real indizível. Lacan (1975) inventaria algumas definições para o registro real. O “real é o choque”, “é o impossível de dizer”, “o real é o que retorna para sempre ao mesmo lugar”, “não há a menor esperança de alcançar o real pela representação” (1975, p.82). O real, impossível de ser dito, tornar-se passível de ser reinventado. A partir de Lacan, falar em gozo implica que este esteja ligado à própria ação do significante sobre o corpo. O gozo é pulsão à deriva em busca de satisfação no corpo. Efeito do significante no corpo, o gozo se furta ao simbólico, é sem sentido. O encadeamento significante apenas dita o modo peculiar de gozar de cada um.

O Real como substantivo, o impossível de simbolizar, provoca remanejamentos nas concepções lacanianas. Assim, como vimos, o corpo, além de ser afetado pela linguagem, goza. Miller retoma as afirmações de Lacan de que “é preciso que haja um corpo para gozar, somente um corpo pode gozar” (1998, p. 93), lembrando que a consequência dessa evidência é que o corpo não deve ser só pensado como simbolizado, “significatizado e (...) simbolizado quer dizer mortificado” (Idem, p. 95). Para gozar, é necessário o corpo vivo. Assim, amplia-se o lugar do corpo na teoria lacaniana na medida em que ele é repensado à luz do Real e do gozo.

É importante, então, pensar uma noção mais ampla do gozo do que aquela limitada ao gozo sexual. A idéia que Lacan traz é que o gozo sexual é em si mesmo uma limitação do gozo em geral. Logo, em *O seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973); Lacan vai propor

outras formas de gozo e exemplificá-las através das fórmulas quânticas da sexuação e do conceito de Real. Vejamos como elas são descritas por Lacan:



A partir deste quadro, Lacan vai delimitar o campo do gozo, usando e reescrevendo a lógica aristotélica. Mais a frente, veremos que Lacan seguirá conceituando sobre o gozo através da topologia e ele vai considerar a topologia como a forma encontrada por ele para tentar escrever o que não cessa de não se escrever.

Vejamos, no quadro da sexuação, as modalidades de gozo. Temos de um lado o gozo fálico e, do outro lado, o gozo não-todo, que não se escreve, pois não cessa de não se escrever. Primeiramente, precisamos entender que neste quadro, Lacan reinterpreta a noção freudiana de bissexualidade, para reformular a diferença entre uma posição masculina e uma posição feminina a respeito do sexo.

A coluna da esquerda do quadro descreve a estrutura da posição dita masculina e a coluna da direita tenta dar conta da posição dita feminina. É importante precisar desde o início que esta divisão não corresponde absolutamente à diferença anatômica entre os sexos, mas uma posição subjetiva determinada no próprio discurso do sujeito, às vezes contra a sua anatomia. Lacan vai dizer que “quem quer que seja falante se inscreve de um lado ou de outro” (LACAN, 1972-1973, p. 85). A diferença de posição ou de identificação sexuada só se institui nos falantes, pela maneira na qual se inserem como sujeitos na função fálica.

No quadrante superior da coluna da esquerda, onde Lacan utiliza-se dos quantificadores existenciais e universais, ele nos dirá que existe pelo menos um que não está submetido à norma fálica. Logo, se existe uma exceção, todos deste lado estão submetidos à norma fálica, pois é a exceção que confirma a regra. Toda declaração universal está baseada na ex-sistência de uma exceção que confirma a regra. Isto nos remete ao texto *Totem e Tabu* (1913) de Freud no qual ele nos mostra que houve o pai originário da horda, que não sucumbiu à castração e supostamente gozava de todas as mulheres da horda, esse pai marca o limite da masculinidade do homem. O homem só pode ser considerado como um todo, porque

existe algo que o delimita. Nunca saberíamos o que é o preto se só houvesse escuridão, é porque aparece algo diferente do preto que ele ganha significado. Assim, é pela função fálica que o homem como *todo* toma inscrição. O sujeito nessa posição pode ser considerado como um todo, porque existe algo que o delimita.

Na parte de baixo da barra transversal, temos o que Lacan chama humanidade, ou seja, temos a partilha dos sexos. Do lado masculino temos o \$ (sujeito barrado, dividido) e o Φ (falo) que o suporta como significante. Lacan diz:

Esse \$ assim duplicado desse significante do qual em suma ele nem mesmo depende, esse S só tem a ver, enquanto parceiro, como o objeto *a* inscrito do outro lado da barra. Só lhe é dado atingir seu parceiro sexual, que é o Outro, por intermédio disto, de ele ser a causa de seu desejo. A este título, como o indica alhures em meus gráficos a conjunção apontada desse S e desse *a*, isto não é outra coisa senão a fantasia. Essa fantasia, em que o sujeito é preso, é, como tal, o suporte do que se chama expressamente, na teoria freudiana, o princípio da realidade. (Idem, p. 86).

Então, o sujeito dividido se dirige ao objeto *a* e aí vemos o matema da fantasia e todas as relações possíveis do sujeito com o objeto *a*. Do lado feminino, não existe um *x* para quem a função fálica não funcione, em outras palavras, desse lado da fórmula, não há a exceção, ou seja, não há misticamente uma mulher que escape à castração. E para não-todo *x* é verdadeiro que o falo funcione; ou seja, a mulher é não-toda submetida à castração. Isto nos mostra que não existe, do lado feminino, um mito fundador das mulheres: nenhuma mulher faz exceção à regra, inscrevendo-se fora da castração. Já que nenhuma mulher se inscreve fora da castração, falta à exceção, falta igualmente a regra, daí não existe clã de mulheres, não há conjunto fechado que se atribua uma lei comum desse lado. Elas não fazem Um, no sentido em que os homens se agrupam. Além disso, cada uma só se inscreve parcialmente, *não-toda*, na função fálica. O que também não significa dizer que todas sejam loucas. Está do lado do não-todo da fórmula da sexuação, abre, aos sujeitos que ali se encontram, a possibilidade de uma outra forma de gozo, para além do gozo fálico. Desse modo, o quadro da sexuação nos remete para além de uma questão de identificação sexual, nos remete ao gozo. Pois se de um lado temos \$ e Φ e do outro lado, $S(\mathbb{A})$, \mathbb{A} e *a*, logo, de um lado temos o gozo fálico e do outro o gozo não-todo.

A questão fundamental da sexuação reside no fato de que Φ é o referente de um gozo, o gozo fálico, mas não temos a possibilidade de escrever o Outro gozo. Assim, há um gozo que tem referente e o sujeito pode nomeá-lo, ou seja, temos o significante do falo ou o significante mestre para escrever o gozo fálico, mas não temos um significante para escrever o Outro gozo, o que temos deste lado são três ícones ou três matemas: $S(\mathbb{A})$ o significante que

falta no Outro, \mathbb{A} que quer dizer que \mathbb{A} mulher não existe e o objeto a que significa que é puramente lógica a consistência do ser. Isto nos permite entender, no que diz respeito ao sujeito do inconsciente, o axioma proposto por Lacan que “a relação sexual não existe” (Idem, p. 77), por conta da impossibilidade da unificação dos gozos. Isto nos remete que para o inconsciente o que está em jogo não é o corpo do homem ou da mulher e sim a relação do sujeito do inconsciente com o seu gozo, seja ele o gozo fálico ou o gozo do Outro.

Há, então, um gozo que tem referente e o sujeito pode nomeá-lo. Por isso é possível encontrar outro significante que o substitua, e, se quisermos dar outro nome a essa significação, a esse referente, usaríamos a palavra “metafórico” para o gozo fálico. Desse modo, o gozo fálico pode ser substituído, pode ser trocado por outro gozo, já que ele se escreve. Quanto ao outro lado, não podemos dizer as mesmas coisas. A principal impossibilidade é o fato da *Bedeutung* - o referente é a - distinguir-se completamente do referente fálico, dado que a é um referente que podemos chamá-lo vazio ou “sem consistência material”, como prefere Lacan.

Portanto, há um gozo cujo problema é não ter um referente, ou ter como referente o objeto a . No capítulo em que tratamos da angústia, mencionamos o que Lacan colocou em *O seminário, livro 10, A angústia* (1962-1963) sobre Kierkegaard acreditar que ela é sem objeto, enquanto Lacan discorda dizendo que ela não é sem objeto. Parece que ambos não estejam totalmente em discordância porque o objeto indicado por Lacan como sendo o objeto da angústia é um objeto sem referente, sem consistência material, cuja máxima aproximação que podemos fazer quando queremos declinar as espécies do objeto a , é indicar os objetos da pulsão de Freud e de Lacan, que nomeou a voz e o olhar.

Retomando a frase que Lacan inicia *O seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973), “gozar do corpo do Outro não é signo de amor”, significa que seria preciso que, além do referente do falo, escrito Φ de um lado da fórmula da sexuação, tivéssemos do outro lado da fórmula o referente material do Outro gozo para haver a relação biunívoca dos gozos e assim obter a união, o Um, o amor. Para Aristófanes, o amor significa de dois fazer Um, enquanto para Lacan, de dois cada um fica Um.

Entendemos que, para Lacan, o que está em jogo nesta frase é a relação do sujeito do inconsciente com o seu gozo e, neste caso, o recurso que Lacan utiliza, para melhor definir o que é o gozo fálico e o Outro gozo, é o nó borromeano. Para isto, recorreremos a pelo menos dois desenhos da cadeia borromeana, do *RSI* (1974-1975) e de *A Terceira* (1974), mostrando a localização do gozo do Outro e do gozo fálico.

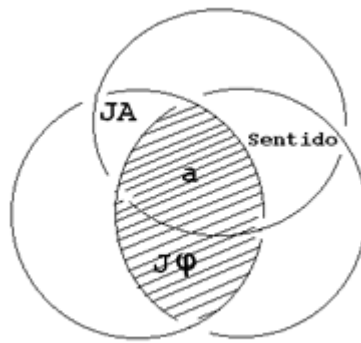


Fig. 2

JA = Jouissance de l'Autre (GO = Gozo do Outro)

JΦ = Jouissance phallique (GΦ = Gozo fálico)

Estes três círculos amarrados consistem no que Lacan denominou em *RSI* como o nó borromeano. Essas três rodelas de barbantes foram utilizadas por Lacan para explicar os três registros: real, simbólico e imaginário. Amarrar os três registros em um nó borromeano consiste em algumas questões importantes para a psicanálise. A primeira delas é que seu mínimo é de três e se dos três elos um se romper, ficarão soltos todos os três, ou seja, e colocar um número indefinido de anéis, e um deles se romperem, todos os outros, por mais numerosos que sejam, ficarão livres. Isto quer dizer que eles estão amarrados de tal maneira que quando um se rompe, todos se soltam. Porém, a essência do nó borromeano é que ele só pode existir a partir de três. Por isso, Lacan interroga qual registro do nó borromeano pertence e ele responde como sendo do imaginário, pois a tríade real, simbólico e imaginário só existe pela adição do imaginário como terceiro. No imaginário e no simbólico, ele inscreve a função dita do sentido, as outras duas funções são os dois gozos. Na intersecção do imaginário e do real se localiza o gozo do Outro, na do real e do simbólico o gozo fálico e na do simbólico e do imaginário se localiza o sentido.

Na próxima figura (figura7), Lacan acrescenta outra tríade ao nó borromeano, também que já havia sido trabalhada por Freud, a saber, inibição, sintoma e angústia. Esta tríade também foi trabalhada por Lacan em *O seminário, livro 10, A Angústia* (1962-1963) como vimos no capítulo anterior. Porém, aqui ressalto a importância de relacioná-la ao gozo.

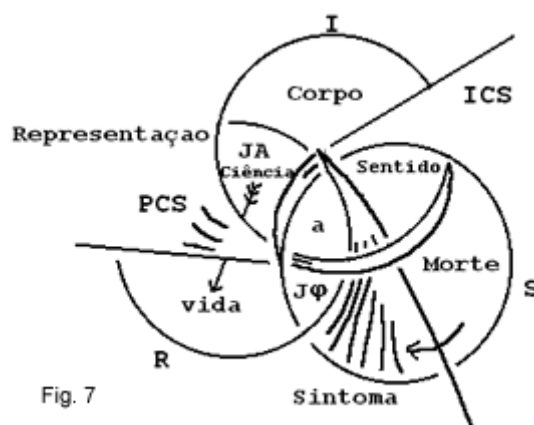
A inibição, como Freud mesmo articula, é sempre assunto de corpo, ou seja, de função. Por isto Lacan a coloca entre os registros do imaginário e do simbólico, dizendo que é aquilo que em algum lugar cessa de se imiscuir numa figura de furo do simbólico.

A angústia, enquanto partindo do real é o que vai dar sentido à natureza do gozo. É justamente alguma coisa que se situa alhures em nosso corpo, é o sentimento que surge dessa suspeita que nos vem de nos reduzirmos ao nosso corpo. Freud já nos alertava que é do mal-estar na civilização, que procede toda nossa experiência de angústia. O que há de impressionante é que o corpo, para esse mal-estar, contribui de um modo que sabemos muito bem, ou seja, despertando o nosso medo. E do que temos medo? Lacan responde que é do nosso corpo e, por esta razão, se percebeu que a angústia não é o medo de qualquer coisa da qual o corpo pudesse se motivar – é um medo do medo.

O sintoma, como sendo aquilo que vem do real, se produz no campo do real e é efeito do simbólico no real. Lacan nos adverte, em *RSI* que a noção de sintoma foi introduzida bem antes de Freud, por Marx, como sinal do que não vai bem no real e se somos capazes de operar sobre o sintoma é porque ele é efeito do simbólico no real, sendo assim é o inconsciente que responde pelo sintoma. Na figura 7, o sintoma é uma espécie de invaginação entre os dois gozos, o gozo fálico e o gozo do Outro. Freud, em seu texto *Fantasia histérica e sua relação com a bissexualidade* (1908), apresenta, entre muitas fórmulas, um enunciado sobre o sintoma histérico, considerado por ele como o sintoma mais bem formado porque realiza ao mesmo tempo o gozo fálico e o outro gozo. O neurótico não recua diante da castração, nos ensina Lacan, mas sim se furta a fazer de sua castração a garantia que falta ao Outro. A histeria furta-se do objeto fazendo com aquele que encarna o Outro deseje sem que a governe. Assim, pensando no exemplo da histeria, ou seja, no sintoma histérico, como uma formação de compromisso ou sintomática mais desenvolvida por realizar ao mesmo tempo o gozo que é simbólico e o gozo que é real, poderíamos considerar o sintoma como um aparelho utilizado pelo sujeito do inconsciente para dar uma certa solidariedade ao nó borromeano.

Quanto a escrita de Clarice Lispector, objeto de nossa pesquisa, poderíamos pensá-la como uma depuração do sintoma, numa tentativa de fazer passar o gozo que vem do real, o gozo do Outro, ao simbólico. Esse tipo de escrita, denomino como escrita gozante, pois, ao meu ver, ela não apenas leva o escritor a gozar com sua escritura, como faz todo aquele que escreve algum texto, mas encontra-se num exercício exaurido, angustiante de tentar nomear o inominável, numa tentativa de escrever/falar desse gozo que não se pode dizer, tentando

transformá-lo em gozo dizível, em gozo fálico. Desta forma, a escrita gozante estaria na via da ética da psicanálise, numa tentativa de levar o sujeito ao bem-dizer, não cedendo do seu desejo. É isto que Clarice faz com sua escrita gozante, uma tentativa de transpor o gozo que é real para o gozo que é simbólico, por isto ela faz leitor e necessita dele. Algumas vezes chega a declarar a necessidade de que a leiam, mas do que a compreendam. Daí ser uma escrita que faz laço social e se difere da escrita mística. Diferença esta que abordaremos no próximo item deste capítulo.



Na figura acima estão os modos de gozos pensados por Lacan a partir da articulação dos registros entre si, propostos pela primeira vez em 1974 no texto *A Terceira*. Nele, Lacan reapresenta a concepção do sujeito transformado em *parlêtre* e seus modos de gozo.

Na interseção entre o imaginário e o simbólico Lacan coloca o sentido, nomeado como gozo através de uma homofonia: *jouis-sens*, o sentido gozado. Com isto, parece que Lacan quer dizer que há um gozo em se dizer algumas palavras, algumas frases ou discursos. As palavras têm uma carga que dizemos afetiva, que é libidinal, uma carga de gozo. Isso nos dá a impressão de uma extraordinária plasticidade do sentido, que parece depender da maneira como cada um o toma. Porém, isolar em cada um sua maneira de dar sentido, oferta uma demasiada potência ao sentido, mas nem tudo é apenas sentido. A noção do real impõe-se como um resíduo sobre o sentido, um resíduo das operações do semblante, o que podemos chamar de fantasia. Mas, se subtrairmos o que é do registro do semblante na fantasia, ou seja, a cena, o que resta é um modo de gozar. Por isso, ao dizermos modos de gozar, tentamos de alguma forma desfazer esse enodamento entre o gozo e o sentido, que é secundário e não satura inteiramente o que se trata no gozo. Na escrita Clariciana isto se torna exemplar, pois o sentido parece ser tomado exaustivamente em seus textos, como também o encontro dele com

o real e penso que produz um resto, um modo de gozar particular de sua escrita, não a reduzindo ao sentido que se torna secundário em sua obra.

Na interseção do real com o simbólico, Lacan coloca o gozo fálico, apesar de ter sido citado antes, mas não com essa característica que ele adquire nesse momento.

Neste momento de seu ensino, Lacan está reintroduzindo o corpo na psicanálise. A crítica anterior é de que a psicanálise lacaniana se dedicava a dar conta dos modos de produção de sentido, do metabolismo da significação e a função do analista era produzir um saber baseado na combinatória dos significantes sendo que em nenhum momento o corpo participava da significação.

A essa crítica, Lacan responde introduzindo o objeto *a*, a partir de *O Seminário, livro 4, a relação de objeto* (1956-1957) e que culmina em *Encore* (mais, ainda) cujo título em francês, é homofônico a "no corpo". Assim, Lacan restitui a função do corpo na produção da significação.

O espantoso é que Lacan vai citar o gozo fálico como gozo do órgão, quase como gozo sexual, posição que retorna com toda força a partir de *O Seminário, livro 18, De um discurso que seria de semblante* (1970-1971). Para falar em gozo sexual como gozo do órgão, Lacan situava o gozo fálico na detumescência do pênis depois do orgasmo. Com essas questões Lacan ratifica que o gozo é do corpo, embora sustentado pela linguagem. E como é que o corpo e a linguagem juntam-se para fazer gozo? Lacan vai propor que para fazer gozo, o corpo e a linguagem juntam-se no *sinthoma*. Não é à toa que Lacan escolheu a palavra "sinthoma", que é uma modificação justificada pela etimologia da palavra "sintoma", na qual ele irá qualificar o ápice da relação com o gozo que veremos mais a frente.

Na interseção do Real e o do Imaginário Lacan situa o gozo do Outro. Esse gozo do Outro não é o gozo do Outro pensado como na relação amo - escravo. Gozo do Outro é o que está fora do simbólico, fora da palavra, já o gozo fálico é o que está fora do imaginário, do sentido.

Articulando todos esses modos de gozo, no centro, temos o objeto *a*, pensado enquanto lugar do mais-gozar, que liga todos os gozos e também os separa, o objeto definido por Lacan em *O seminário, livro 10, A Angústia* (1962-1963) como objeto causa de desejo. Como se visa ao objeto *a*, causa do desejo?

Num segundo momento de sua obra, Lacan se deu conta de que não podia reduzir a libido, tal qual nomeada por Freud, ao desejo, razão pela qual, a fim de traduzir a libido, acrescentou um segundo termo: o gozo. Ele, então, parece ter feito do objeto *a* – que dizia ser sua invenção – o religador, mediatizador entre a verdade e o gozo, entre a ordem simbólica e

o real. Por isso cuidou muitos anos de sua construção. Visar à causa deste objeto é o que o trabalho analítico impõe, ou seja, há um obstáculo que se deve ultrapassar, levantar, o que Lacan chamava de fantasia, que é necessário atravessar, ou a causa do desejo, para isto este objeto deve fazer cair.

No círculo do real, Lacan escreve a palavra "vida", no do simbólico "morte" e no do imaginário "corpo". Quanto ao corpo, já mostramos sua importância e utilização. Quanto à vida Lacan nos diz que é um termo vago que consiste em anunciar o gozo da vida, que a ciência nos induz a ver que não há nada de mais real, o que quer dizer nada de mais impossível, que a vida mesma se estrutura de um nó. Quanto à morte, Lacan a menciona que se há algo que faz o um é o sentido do que tem a ver com a morte. Pois, quanto ao gozo do Outro, todos sabem a que ponto é impossível, e mesmo contrariamente ao mito que Freud evoca, a saber, que o Eros, isso seria fazer um, justamente é isso que mata, é que em nenhum caso dois corpos podem fazer um.

Para finalizar, nos elementos presentes na figura 7, temos a representação, até e inclusive o pré-consciente de Freud, separados completamente do gozo do Outro (JA), Gozo do Outro enquanto parassexuado, que não existe, e que não poderia mesmo existir senão por intermédio da fala, fala de amor. Há um gozo em falar de amor, há um gozo em dar provas de amor, há um gozo em escrever cartas de amor, ou e-mails. E esse gozo é o que está a um só tempo, o mais longe e o mais perto, topologicamente falando, da relação sexual que não existe. Pois se o amor dá a ilusão da relação sexual, isso é o que faz a distinção, com propriedade, entre o gozo e o amor.

É a partir daqui que se mostra que tanto o gozo fálico é fora do corpo quanto o gozo do Outro é fora da linguagem, fora do simbólico, pois é a partir do momento em que se capta o que há - como dizer - de mais vivo ou de mais morto na linguagem, ou seja, a letra, é que temos acesso ao real. Para Lacan, tal acesso somente se dá a partir do momento em que alguma coisa se decepe da alíngua, é aí que se pode achar um princípio de identidade de si para si e não alguma coisa que se produza no nível do Outro, mas no nível da lógica. Em suas palavras "É na medida em que se chega a reduzir toda espécie de sentido, que se chega a essa sublime fórmula matemática da identidade de si para si, que se escreve: $x=x$ " (1974/75, p.46).

As elaborações de Lacan nos levam a pensar na escrita de Clarice, principalmente na segunda fase de sua obra, na qual seus textos sem enredo, aparentemente sem seqüência

lógica, vislumbrando uma nova lógica; como uma escrita que aponta para a redução dos sentidos. Não seria este o motivo do nome do livro *Água viva*, uma obra sem trama, sem história, sem espinha dorsal, como dizia a amiga e estruturadora de seus textos, Olga Borelli. *Água Viva*, mas do que nos remeter a uma nascente ou fonte, é uma medusa marinha, algo invertebrado e flutuante. Como Borelli percebeu, essa escrita “invertebrada” não é aleatória, e tão pouca abstrata. Em vez disso, sua consistência possui uma lógica própria que pertence ao território dos pensamentos, dos sonhos e porque não dizermos do inconsciente. Um dos aspectos mais intrigantes deste livro, que pode ser aberto em qualquer página, assim como uma pintura pode ser observada de qualquer ângulo – ressaltado que nesta época Clarice se aventurava pela pintura – é sua capacidade de parar o tempo, que transmite a experiência real de se estar vivo, movendo-se pelo tempo através da leitura, ela nos faz ficar atentos a cada instante que se passa e que ela descreve de forma pulsante e fragmentária, semelhante à lógica do inconsciente que sabemos que funciona de forma atemporal. Neste livro, o tempo pertence a uma força oculta que Clarice confere ao pronome neutro inglês “it”, o impronunciável e incognoscível nome: “o Deus” ou em outros lugares, “X”.

A transcendência dentro de mim é o ‘it’ vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, ANP da obra: 35).

3.2 – Escrita gozante versus escrita mística

A primeira virada do ensino de Lacan instala e explora a subordinação do gozo ao primado da linguagem e sua estrutura. A passagem para o avesso, indicada por ele, consistiu exatamente na subordinação da linguagem e sua estrutura, ao gozo.

Esse deslocamento, denominado por ele como o primado do gozo, no que concerne a prática analítica, consiste em situar os fenômenos que nela aparecem, como por exemplo, a fala do analisando, aquilo de que ela testemunha, sob a égide da pergunta “a que isso satisfaz?” ao invés “o que isso significa?”. Essa passagem vai da significação à satisfação e nos convida para outra dimensão do dizer, levando a procurar *ali onde isso goza*.

Assim vemos um Lacan que transforma sua própria teoria. O corpo, segundo ele, é substância gozante, mas esta não é a última palavra, não há apenas o corpo que goza. Há gozo da fala, do pensamento, da escrita. O gozo está por toda a parte no significante e não há nada que entre na esfera do interesse do falasser no qual não se possa identificar um gozo. A

própria linguagem é considerada por Lacan como aparelho de gozo, não apenas aparelho para produzir significação, pois o significante não é somente causa do significado, causa do sujeito, mas também causa de gozo. A partir daí, chega-se a um estado do significante anterior à linguagem, a um estado do significante que se pode dizer pré-linguístico, é nessa linha que penso que Lacan inventou a *lalíngua* que é tecida de significantes, mas anterior à estrutura da linguagem.

Como já mencionado anteriormente, o momento de passagem para o avesso da teoria Lacaniana sobre o gozo acontece em *O seminário livro 20, Mais, ainda* (1972-1973) e isso prosseguiu nos seminários seguintes. Na página 119, do citado seminário, ele nos fala sobre a “inércia da linguagem”. Lacan esclarece que a linguagem comporta uma inércia considerável. E ele opõe essa inércia da linguagem à velocidade dos signos matemáticos, ou seja, os signos matemáticos são aliviados do significado exatamente por não terem a inércia apresentada pela linguagem. A virada que Lacan começa a dar, é não mais limitar o aparelho do gozo à linguagem. Para tanto, começa a utilizar-se da topologia e por isso pode dizer: “o que parece melhor para suportar a inércia da linguagem... [é] a idéia de cadeia, de pedaços de barbantes, dito de outro modo, de pedaços de barbante que fazem rodinhas” (LACAN, 1972-1973, p. 119).

Um passo a mais, parece ser dado quando conceitua *lalíngua*, um significante despojado da estrutura da linguagem. A partir daí ele conceitua o sinthoma, como um tipo de funcionamento atado ao simbólico, imaginário e o real, numa relação fundamental com o gozo.

Segundo Miller (2011), o sinthoma persiste no valor de substituição que havia sido atribuído por Freud em 1916/1917 em “Conferências introdutórias à psicanálise: fixação aos traumas. O inconsciente”. Freud diz: “A construção de um sintoma é o substituto de alguma outra coisa que não aconteceu” (p. 328). Para Miller, do ponto de vista do sinthoma, há um gozo substitutivo nas neuroses e na perversão. É exatamente pensando em Freud, para quem a relação sexual parece existir que se medem as constantes substituições do gozo, a partir da teoria da libido e de toda a sua teoria das pulsões.

Na perversão, o sujeito, longe de satisfazer-se gozando de outro corpo do sexo oposto, goza de certas partes do corpo, ou de partes em contato com esse corpo, como por exemplos as roupas, ou ainda passando por cenários e ações complexas distantes do coito normal. Através desses objetos, dessas ações, os sujeitos dessa estrutura obtêm uma satisfação que virá no lugar da satisfação sexual normal. No caso da neurose e notadamente da histeria, apesar de ser outra estrutura, também há um gozo substitutivo. O sujeito histérico pode ligar

seus sintomas a todos os órgãos do corpo, por exemplo, nas paralisias histéricas, nas hiperestésias histéricas, que são também satisfações sexuais substitutivas.

A diferença que se apresenta entre a perversão e a histeria é que naquela a substituição joga de modo direto, ela se mostra por completo e é de certa forma consciente: o sujeito sabe o que busca, sabe a ação necessária e o objeto de que precisa para gozar. Ao passo que na histeria, para encontrar a função de significação sexual é preciso passar pelo contorno da interpretação do sintoma, que é inconsciente. Entretanto, nos dois casos o sujeito tem de haver-se com o gozo substitutivo.

Pensando na teoria lacaniana dos gozos, especificamente a partir de *O Seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973) em que ele descreve as fórmulas quânticas da sexuação, ele diz: “Quem quer que seja ser falante se inscreve de um lado ou de outro” (LACAN, 1972-1973: 85). Assim, o gozo pode ser acossado em todas as manifestações que interessam ao falasser e que nada subsiste sem o seu coeficiente de gozo. É nesse sentido que poderíamos propor uma relação entre os gozos presentes neste quadro e as estruturas clínicas. Do lado dito masculino em que opera o gozo fálico poderíamos pensar as estruturas perversas e neuróticas e do lado dito feminino em que opera o gozo do Outro poderíamos pensar a psicose. A partir desta divisão, comecei a pensar se não haveria escritas regidas pelo gozo fálico e outras pelo gozo do Outro.

Jacques Alain-Miller (1998) propõe algumas linhas gerais sobre a criação neurótica e a criação psicótica. A primeira se constituiria sob fundo da castração, toda criação nascendo da falta a ser que caracteriza o sujeito dividido pela linguagem. Ela é feita assim a partir do vazio para contê-lo, penso que a de Clarice estaria aí. A segunda faz-se sob fundo da forclusão, seu paradigma sendo James Joyce cuja arte funcionaria como sinthoma capaz de manter enodados o real, o simbólico e o imaginário. Sendo assim, haveria uma criação que se faz sob o fundo o vazio (criação neurótica), e uma outra que se faz sob fundo do nada (criação psicótica).

Quanto à criação perversa, Catherine Millot em seu livro *Gide, Genet, Mishima: inteligência da perversão* (1996 [2004]), descreve como esses três homens (escritores de estrutura perversa) obedecem, tanto no pensamento como na vida, o imperativo que lhe impôs transmutar o sofrimento em gozo e a falta em plenitude, através da arte escrita. A autora propõe que no caso desses escritores, a transmutação e polarização articuladas ao desabono e à clivagem do eu encontram seu fundamento primitivo na erotização da pulsão de morte, ou seja, eles utilizaram do sexo para exercer um domínio sobre a morte. Para a autora, a inteligência perversa deles consiste naquilo que Freud designou como masoquismo originário, dito erógeno, que consiste em ligar ao sofrimento a graça de um gozo, que como nos místicos

oscila entre a derrelição e o arrebatamento. Assim a posição perversa se exprime a um só tempo numa lógica, liberada do princípio de contradição, numa topologia das superfícies, em que o avesso e o direito afiguram-se idênticos, numa ética que consiste em vencer a falta pelo gozo. É assim que também sucede a escrita desses sujeitos perversos. Assim como há a exigência do sexo, para transmutar a morte, há a exigência também da escrita “escrever sem cessar”, dizia Gide.

Porém, a meu ver a escrita do perverso difere-se da escrita mística e da escrita gozante, pois como propõe Millot, na estrutura perversa, o eu, por ser dois, é definitivamente descentrado, ou seja, pela clivagem do eu, ou uma dupla personalidade, o sujeito acaba representando, até mesmo pondo em cena sua dupla posição, consistindo em sustentar ao mesmo tempo duas proposições logicamente contraditórias – confissão de um lado, desabono do outro. E por não quererem a nada renunciar, comportam a pretensão de não conhecer nem a falta, nem a perda. Isto se apresenta também em sua escrita pela escolha de figuras de retóricas privilegiadas, como a ambigüidade e a ironia.

Desta forma, Gide, Genet e Mishima tentam unir esses pólos contrários fazendo com que se juntem aos extremos, o que torna sua experiência mais próxima da devastação do que do arrebatamento relatado pelos místicos em seus textos.

Lacan, em *O seminário, livro 21, Le non-dupes errent* (1973-1974) aponta para uma diferença da clínica da devastação para a clínica do arrebatamento. Na primeira há um excesso de demanda de amor e a própria devastação pode ser considerada como a outra face do amor. Já o arrebatamento é da dimensão do excesso, regida pela lógica do gozo feminino ou gozo Outro, aproximando-se do gozo experimentado pelos místicos, cujo amor dirigido ao divino parece proteger do amor materno devastador.

Lacan, em 1973, no *Seminário, livro 20, mais, ainda* (1972-1973), utiliza a mística para ilustrar o gozo feminino, ou seja, o “lado do não-todo” (LACAN, 1972-1973, pag. 102), no qual se posicionam algumas mulheres e, inclusive, alguns homens na sexuação. Ele formula que os místicos, tanto o homem quanto a mulher, estão do lado feminino, ou não-todo, nas fórmulas da sexuação. Segundo ele, a mística “é algo sério, sobre o qual nos informa algumas pessoas, e mais freqüentemente mulheres” (Idem, pag. 102). Ele diz que os místicos são justamente os sujeitos que têm um modo de gozo para além do falo.

Na mística, não se trata, para Lacan, de uma questão de crer ou não em Deus, mas de crer no gozo da mulher, “no que ele é a mais” (Idem, p.103) do gozo fálico. E ele diz ainda: “E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?” (Ibidem).

Com a pessoa mística “não é o Outro que exige dela um estado de gozo” (*Ibid.*, p.76), ela vivencia o êxtase com inenarrável felicidade. No caso da psicose, temos o empuxo-à-mulher, como no exemplo das volúpias de Schreber, quando o gozo se impõe. Mas, o empuxo-à-mulher não é o êxtase místico. A relação erotômana dos místicos com Deus, não é a erotomania mortífera do sujeito delirante, quando o amor se transforma em ódio e, muitas vezes, desencadeia idéias persecutórias, como apontamos no capítulo 2 desta dissertação, em que diferenciamos a atitude mística do delírio místico.

A atitude mística e o delírio místico têm em comum o fato de o sujeito não pode dizer nada do gozo propriamente dito. Jacques-Alain Miller diz que “o gozo não pode se dizer”, é inarticulável, visto que ele é gozo do corpo (MILLER, 2009, aula de 8 de abril, p.15). Este fato é bem marcante e revelado pelos místicos: a dificuldade ou impossibilidade de falar do gozo, do êxtase. Por isso, muitos deles, recorrem ao texto escrito na tentativa de descrever esses momentos.

Para compreender a complexidade da linguagem mística é preciso, antes de tudo, entender que esta linguagem tenta transmitir o que foi vivido na complexa experiência mística. Experiência esta que diz respeito ao encontro com o “transcendente mistério de Deus”. É uma experiência muito particular, visto que cada místico a experimenta de forma única, mas que compreende alguns aspectos comuns a todas elas. Assim, a maneira como João da Cruz concebe, formaliza e relata sua experiência de encontro com o “Amado” é diferente da maneira como Marie de la Trinité vivencia esta experiência. Contudo, apesar da intimidade inefável de cada um com o Real, intimidade por vezes indescritível, os místicos de todas as tradições tentam transmiti-la. Desse esforço de transmissão, pode-se falar de uma linguagem e de um discurso místicos.

O místico é o esotérico, pois o místico não fala de Deus como o teólogo, mas como alguém que fez a experiência inefável de encontro com Deus. A expressão do místico diante do inefável é tão forte, tão intensa, que ela, por vezes, só se faz através do balbúcio, do silêncio ou de uma linguagem muito própria. Isso não significa que os místicos estejam fora da tradição e dos rituais de suas respectivas religiões, mas significa que suas experiências excedem a isto. Devido a tal experiência, penso que a escrita de Clarice Lispector se diferencia da escrita mística, mesmo referenciando-a ao gozo feminino ou gozo Outro, seu apelo não parece ser direcionado a Deus, mesmo quando o cita em seus textos. Se há um apelo em Clarice, este é feito ao leitor, para que o leitor lhe acompanhe e lhe dê a mão quando descreve a angústia e o gozo de um encontro realizado. Com *A paixão segundo G.H.* (1964),

ela testemunha o encontro com a carência fundamental humana e a personagem diz que não se deve temê-la segurando nossa mão.

Proponho pensarmos a escrita de Clarice, como uma escrita gozante, se pudermos conceber uma obra de arte não apenas como lugar de afirmação do eu, mas como lugar de potência e de existência própria. Essa nova concepção de pensar a arte foi desenvolvida em alguns trabalhos de Gerard Wajcman e Maurice Blanchot.

Segundo Maurice Blanchot em seu livro *L'espace littéraire* (1995a), a escrita como lugar de existência é um lugar no qual reina a ambigüidade, ela é essencial, ao mesmo tempo em que parece fútil e vazia. A obra é uma potência e uma exigência que conduz o sujeito para fora de si, ele é despossuído. Quando ele entra no espaço literário, ele está em um espaço no qual ele não vive, nem morre, não começa, nem cessa. Ele se apaga na escrita. O escritor parece ser um ser separado do mundo de si mesmo. Nela o autor tende o desaparecer diante da potência que é a obra. Trata-se mais de um raptó 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, 1981, pag. 79).

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 um processo sublimatório do que um fracasso do simbólico para dar conta do real.

Gérard Wajcman em seu livro *L'objet u siècle* (1998), propõe pensarmos a obra de arte não pela via do significante, mas pela via do objeto, e mesmo do objeto *a*. Ele toma duas obras de arte, *Roda de bicicleta* e *Quadrado negro sob fundo branco*, como paradigmas da tese segundo a qual a obra de arte contemporânea deve ser pensada não como coisa a interpretar, mas como objeto pensante. O autor propõe falar em “obras da arte”, acentuando o múltiplo, ao invés de “obra de arte”, expressão que enfatiza a arte como conjunto. Ele descreve duas razões para isto: a primeira é que nenhuma obra tem valor de exemplo, toda obra sempre deve ser considerada nela mesma, a segunda é que na arte só há teoria de uma a uma obra, como a lógica dos casos clínicos, um a um. Para Wajcman, 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, mas o que faz também ver e ouvir. Essas obras implicam o sujeito que as vêem ou lêem, ou seja, a noção de sublimação onde a contemplação passiva de nossos fantasmas são transformados em arte parece mais distante, pois aqui o sujeito parece ser causado pela arte. A arte seria não a expressão do sujeito, como quer uma

certa noção da sublimação, mas sua redução ao objeto. Teríamos então um objeto que causa o sujeito em sua divisão. A obra seria “um objeto que realiza um ato, um produto que é uma causa” (Wajcman, 1998, p.23). Nesse caso, poderíamos pensar a obra como inscrição do objeto *a*, ou seja, o gozo inscrevendo-se em algum lugar. O que poderia nos levar a uma aproximação do discurso da arte com o discurso do analista, na medida em que eles situam o objeto *a* no lugar de agente e a divisão do sujeito como efeito do discurso.

Para este autor, a arte parece trabalhar hoje por um esvaziamento, por uma depuração da palavra e do objeto, ao invés da sua idealização ou elevação. Trata-se de uma arte que nada quer dizer nem representar, que desconforta, incomoda e inquieta, distanciando-se do que seria consolação ou apaziguamento. Esta arte inaugura uma nova dimensão da arte distanciada daquela da representação, sendo mais bem descrita como uma apresentação na qual se trataria simplesmente de tornar presente. Wajcman nos propõe então um outro modo de interrogação da obra de arte: não mais “o que isto significa?”, mas “o que eu vejo?”. Sendo assim, parece que o sujeito é causado pela arte, pois o efeito produzido consiste na substituição da interpretação e da significação por uma interrogação sobre a posição do sujeito, escritor ou leitor, diante da obra. Nesta perspectiva se pensarmos em uma obra literária, podemos perceber um excesso de real e a insuficiência do simbólico para dar conta dela, em contrapartida a arte escrita nos ensina modos de subjetivação que nos fazem pensar a clínica, nos dando a ver o que de outro modo não se veria, mantendo o que há de inapreensível no objeto. Assim, enquanto psicanalistas, podemos sair da posição de decifrador da arte para pensá-la como aquela que coloca questões para a psicanálise. É a obra que interroga e não o psicanalista. Sendo assim, interessa-nos menos a caracterização de uma escrita como feminina do que o modo como a escrita de Clarice nos permite pensar temas importantes para a clínica como angústia e gozo, presentes nos seres falantes.

Situar a obra do lado do objeto e não do lado do significante, para Wajcman, é levar a psicanálise a interrogar-se não mais sobre o artista e a significação da obra, mas sobre o sujeito, o artista e o amante da arte, e sobre a obra ela mesma. Este modo de interrogação seria mais pertinente às artes visuais, porém ele diz que talvez uma certa literatura poderia ser aí situada. Penso que a de Clarice caberia muito bem, não apenas pela busca de uma significação feminina da obra, mas o olhar atento às questões colocadas por suas obras em relação ao feminino, ao modo de relação destes sujeitos com a criação artística e a escrita por si própria, pois há que se assinalar que a escrita de Clarice é faltosa no sentido de que ela não diz tudo o que quer dizer. Sua escrita parece ser menos uma escolha, do que a submissão a um processo, a uma resposta a um chamado imperativo, imperativo de gozo, e menos uma confissão

peçoal, do que um percurso em direção ao impessoal. Menos uma escrita do sujeito, trata-se de uma escrita do objeto. O que não significa que os traços subjetivos não estejam impressos em seu texto, por isso em seus textos, deflagra-se uma confusão entre autor e narrador. Sobre sua atividade de escrita ela 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 permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada (LISPECTOR, 1999, p. 134).

Esse trecho nos fala de uma existência que se faz na e pela escrita. Não só a escrita é uma forma de compreensão do mundo, mas ela é, sobretudo, um modo de existir, de abençoar uma vida que não foi abençoada e que, sem a escrita, morreria. É em razão disto que utilizo o termo escrita gozante para o texto de Clarice, pois para ela a escrita seria o que salva e apesar do par de oposições maldição e bênção, a escrita é “uma maldição que salva”. Poderíamos então defini-la como uma escrita que anseia pelo seu fim, pelo silêncio que habita as palavras, cuja função primeira é menos a constituição do eu do escritor do que sua perda no texto e a inscrição de um gozo.

CONCLUSÃO

É chegado o momento de concluir, para isto proponho pensarmos as possíveis relações que este trabalho tentou estabelecer entre a angústia, o gozo e a escrita.

Como vimos a angústia é esse corte sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, sua entrada, seu sulco no real é impensável. Por um lado, a angústia fixa o âmago do ser – que não é outro senão o ser de gozo – em um ponto do curso do desejo ao qual o sujeito sempre retorna. Por outro lado, conota o desejo enigmático por uma suspensão. Esta suspensão é nomeada pela psicanálise de castração do Outro.

Assim, entendendo a angústia a partir de uma falta postulada como estrutural para o sujeito, podemos defini-la como uma presença que escapa a qualquer saber. A qualquer saber suposto, já que não se trata de algo do terreno de uma verdade. A meu ver, isso marca do início ao fim, a teorização de Lacan sobre a angústia como o único afeto que não engana. Abordar a questão da angústia busca circunscrever suas relações com o real. Lacan de início o faz sob a égide do objeto *a*, que toma como objeto do desejo, configurando-o, em seguida como objeto causa do desejo o que o leva a afirmar que a angústia “não é sem objeto”. Lacan ao conceituar o objeto *a*, vai além de Freud, pois este afirma que é a ameaça da perda de um objeto – amado – que está na base da angústia, já para Lacan o que está em jogo é que a falta pode faltar. Refere-se aí a iminência de que o próprio sujeito se torne o objeto que virá preencher a falta do Outro. Fazer o sacrifício de sua própria castração para o Outro; é assim que a angústia não engana, ela é certeza, afirmação. Quando ela atua como sinal, avisa ao sujeito que é hora de recuar, correr em debandada. Ela é a única subjetivação possível do real, aquilo que do corpo e do sexo está no lugar do resto da operação do significante.

É o sujeito do desejo que ocupa Lacan ao circunscrever a angústia como o afeto-sinal do desejo do Outro. É por essa razão que ele diz que *o desejo do homem é o desejo do Outro*. Nesse contexto, a angústia entende-se melhor como o sinal do que se situa num mais-além, como o gozo, do lado do excesso, de um a-mais de gozo. Nesse modelo, a intimidade da angústia como o real impõe-se de tal forma que poderíamos dizer que o real seria o outro nome da angústia.

A angústia, como “transbordamento do real no imaginário” (LACAN, 1975, p.102), visa o âmago do ser que apenas se *a-presenta* e se manifesta fortuitamente na contingência do real do sexo. Neste momento, o objeto *a* é correlato a um vazio da cadeia associativa. Nos buracos abertos do corpo – zonas erógenas – o gozo é fogo e fumaça. Ora ecoa

insistentemente retornando, contornando o oco simbólico e fixando os modos de gozo em instantes marcados pela fantasia. Ora escoa pelas frestas por onde percorre a deriva da pulsão, lugar onde o ser de gozo é falta-a-gozar devido à falta do significante para representar o gozo sentido – melhor dizendo, “sem sentido”.

O sujeito da experiência analítica, esse sujeito que padece e habita a linguagem, muitas vezes não sabe como lidar com o que “incendeia” seu corpo. Isso porque não encontra, no campo do Outro, representante para o seu gozo, exceto no momento em que manifesta no corpo a fixidez do gozo-sentido que faz o desejo “retornar repetidamente ao mesmo lugar” (LACAN, 1975, p.81). Nesse momento de impasse em que ressoa algo que é da ordem do real e do traumático, o sujeito se indaga “o que ele próprio é em seu desejo e em seu ser”. Podemos dizer que nestes instantes, contingentes, fortuitos e furtivos de suspensão subjetiva, a angústia é baliza para a direção do tratamento porque é manifestação do “sintoma tipo de todo acontecimento do real” (LACAN, 1972-1973, p.87). A que estratégias um sujeito recorre para lidar com seus temores, sua angústia e com o desamparo decorrente da opacidade e da inconsistência do Outro? Penso que o sintoma pode ser uma dessas respostas, pois segundo Lacan, ele definiu-se pelo “modo como o sujeito goza do inconsciente na medida em que este o determina” (LACAN, 1972-1973, p.37), mas também penso que o artista saiba fazer algo diferente com isto e tenha algo a nos ensinar.

O artista nos ensina sobre a sua relação com a arte, sobre a sua resposta à falta e à castração, sobre a verdade do seu modo de gozo. Clarice Lispector nos ensina sobre a sua verdade que não é outra coisa senão o que insiste e se repete ao longo de sua obra, uma questão que 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” (LISPECTOR, 1999, p.134).

Como vimos no decorrer desta dissertação uma das razões dadas por Clarice a seu ato de escrever é: “porque eu não posso ficar muda” (LISPECTOR, 1999, p.414). Algo em sua escrita aparece como ordem, obrigação, muito mais do que prazer. O que nos remete a pensar que alguns escritores estão longe da suposta satisfação da sublimação. Confesso que ao iniciar esse trabalho, pensei que Clarice escrevesse como forma de atravessar a angústia que lhe afetava enquanto sujeito. Não descarto que em alguns momentos, possa ter tido esta função para ela ou para outros escritores. Porém, após uma leitura mais atenciosa de seus textos percebi que além do estado de contentamento e êxtase de seus personagens, há algo também presente neles do incômodo e do desconcertante o que parece que estamos longe da suposta satisfação da sublimação. Porque a sublimação nos deixa sem recurso para pensarmos

a posição subjetiva de Clarice Lispector diante da criação? Diz-se do artista que ele é aquele capaz de dar existência ao que se tem de mais singular, seu modo de satisfação. Podemos dizer, e hoje ninguém duvidaria, que não há destino feliz da pulsão e menos ainda uma satisfação garantida para o artista. Como podemos então falar da função consoladora da arte, apaziguadora do mal-estar e compensadora do sacrifício ao qual o homem deve se submeter para viver em sociedade? A arte parece menos acalmar e adormecer do que incomodar e desconcertar, como nos diz Barthes (1973) a propósito dos textos de gozo que nos colocam em estado de perda e não em estado de contentamento. Parece-me que a noção de sublimação só pode nos ser útil se for redimensionada e relativizada.

Que a psicanálise falando de arte se refira a um sistema clássico não significa que os conceitos psicanalíticos sejam inoperantes para se pensar as obras de arte em nosso século. Porém, o caráter precário, se podemos assim dizer, do conceito de sublimação para dar conta da criação me parece vir da redução que ele opera buscando por um lado, explicar o enigma da arte pela psicanálise e pelos fenômenos psíquicos e, por outro, de uma idealização do artista como ser capaz de transformar seus sintomas e seus fantasmas em gozo compartilhado. O que permanece é o fato de que o gozo é também desprazer e pulsão de morte e que a arte pode ser algo a se situar mais do lado do além do princípio do prazer, do excesso, do que não serve para nada, modo como definimos o gozo. É isto que a obra de Clarice testemunha.

Em diversos momentos de sua obra, Clarice declara que a escrita não lhe trouxe a paz tão procurada. Podemos encontrar diversas declarações em que 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.

Ler a noção freudiana de sublimação a partir de Clarice é perceber o espaço literário como espaço de existência que, longe de ser lugar do Eu, é lugar do não-Eu, lugar da ausência, da presença ausente, do apagamento. A escrita cria este espaço não espaço, esta vida fora da vida, este Eu fora do Eu. Seria este o lugar de existência de Clarice? Por isso faço essa crítica ao conceito de sublimação, a menos que continue sendo repensado, só pode nos ajudar parcialmente a abordar a relação de Clarice Lispector com a escrita. Permanece uma zona de sombra, de apagamento, de raptos, de algo que assinala um além do princípio do prazer que mesmo introduzido na noção de sublimação depois da formulação de pulsão de morte, mantém-se como acessório e não essencial no conjunto teórico que define o conceito.

Porém, nesse lugar de ausência, algo do gozo se inscreve. Por isso penso que sua 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 (1955 a), 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.

Isto 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 de subjetivação ou de apropriação do Eu, mas de exibição da falta a ser do sujeito. A função primeira desse tipo de escrita, que chamei de escrita gozante é menos a constituição do Eu do escritor do que sua perda no texto e a inscrição de um gozo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Sonia. *O bem que se extrai do gozo*. In: Amor, desejo e gozo, Stylus, revista de psicanálise, n.14, 2007.
- ARÊAS, Vilma. *Com la punta de los dedos*. In Anthropos, extra 1 e 2, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard Folio essais, 1955a.
- BRANCO, Lucia. BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro – “O homem de areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- COSTA, Ana. RINALDI, Dóris. *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Rascunho B – A etiologia das neuroses* (1893). ESB, v.I.
- _____. *Carta 18* (1894). ESB, v.I.
- _____. *Rascunho E – Como se origina a angústia* (1894). ESB, v.I.
- _____. *Rascunho K – As neuroses de defesa* (1896). ESB, v.I.
- _____. *Projeto para uma psicologia para neurólogo* (1895). ESB, v.I.
- _____. *Casos Clínicos* (1893). ESB, v.II.
- _____. *As neuropsicoses de defesa*. (1894). ESB, v.III.
- _____. *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia* (1894/95). ESB, v.III.
- _____. *A interpretação dos sonhos* (1900). ESB, v.IV.
- _____. *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). ESB, v.I.
- _____. *Escritores criativos e devaneios* (1907b). ESB, v. IX.
- _____. *Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna* (1908). ESB, v.IX.
- _____. *As pulsões e suas vicissitudes* (1915). ESB, v.XIV.
- _____. *Conferências introdutórias à psicanálise: fixação aos traumas – O inconsciente* (1916/17). ESB, v. XVI.
- _____. *A Angústia* (1917). ESB, v. XVI.
- _____. *O Estranho* (1919). ESB, v.XVII.
- _____. *Inibições, sintomas e angústia* (1926). ESB, v.XX.
- _____. *O mal-estar na civilização* (1930). ESB, v.XXI.
- _____. *A angústia e a vida pulsional* (1933). ESB, v.XXII.

- _____. *Moisés e o monoteísmo* (1939). ESB, v.XXIII.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- JORGE, Coutinho. *A iniciada sem seita*. In *Sexo e Discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Clarice Lispector e a Experiência do Despertar*. In *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- _____. *Clarice Lispector e o Poder da Palavra*. In Didier-Weil, Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- _____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 3ª Ed., 2002. vol.1.
- _____. *Testemunhos do inconsciente*. Em: *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.
- _____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. vol. 2.
- JORGE, Coutinho. e FERREIRA, Nadiá. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KIERKEGAARD, S. *Le concept de l'angoisse*. Paris: Gallimard, 1935.
- MANDIL, Marcos Moreira. *Para que serve a escrita?* In: *Para que serve a escrita*. São Paulo: EDUC, 1997.
- LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise* (1953). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *O seminário sobre "A carta roubada"* (1955). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *A direção do tratamento e os princípios de seu poder* (1958). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise* (1954-1955). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Seminário, livro 4: A relação de objeto* (1956-1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *Seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

- _____. *O Seminário, livro 10 – A angústia* (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *O Seminário, livro 11 – Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- _____. *A ciência e a verdade* (1965-1966). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *O Seminário, livro 16 – De um Outro ao outro* (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Le Séminaire, livre XVIII - D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1970-1971). Inédito.
- _____. *Lituraterra* (1971). In *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *O Seminário, livro 20 - Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- _____. *Le Séminaire, livre XXI – Lê non-dupes errent* (1973). Inédito.
- _____. *O Seminário, livro 22 – RSI* (1974-1975). Inédito.
- _____. *La troisième*. *Lettres de L'École Freudienne*. Nº16. Novembre, 1975.
- LACAN, Jacques. *Maurice Merleau-Ponty*. *Temps Modernes*. Paris, nº 184-185, p. 245-254, 1961.
- LAURENT, E. “*Posiciones femeninas del ser*”. In *Sexualidad Femenina*. Buenos Aires: Edita E. O. L., 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.
- _____. *A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Só para mulheres* (1961). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. *A Paixão Segundo G.H.* (1964). Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.
- _____. *A Legião Estrangeira*. (1964). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- _____. *Água Viva* (1973). Rio de Janeiro: Arte Nova, 1993.
- _____. *Um sopro de vida: Pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Pertencer*. In: *A Descoberta do Mundo* (1984). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MALEVAL, Jean-Claude. *Logique du delire*. 2 Ed. Paris: Masson, 2000.

MILLER, Jacques-Alain. *Sept remarques sur la création*. In: La lettre mensuelle, Paris, n.68, 1988, p.9-13.

_____. *O osso de uma análise*. In: Revista da Escola Brasileira de Psicanálise – Bahia (nº especial, 131 pp.). Salvador, 1998.

_____. *O que fazer com o gozo?* In: O desejo é o diabo. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1999, p.163-165.

_____. *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan: Entre desejo e gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

NASIO, J. D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

POLI, Maria Cristina. *Um estranho-feminino em Clarice Lispector*. In Saber fazer com o Real: diálogo entre psicanálise e arte. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

PRADO, Junior. *O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime*. In: Remate de Males, n. 9. Campinas: Unicamp, 1989.

RINALDI, Dóris. *A ética da diferença: um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfozes do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/fapesp, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. In: Psychanalyse et connaissance littéraire. Paris: Gallimard, 1970, p.255-285.

WAJCMAN, Gerard. *L'objet du siècle*. Paris: Veridie, 1998.