

LISPECTOR OU O ESTILO¹

Aparentemente, *A Hora da Estrela* é de uma banalidade confrangedora.² É *simples demais*, no dizer do narrador.³ Como se, em tempo de balanço, a autora visasse desfazer-se de todo o artifício e complexidade literárias, a ponto de dizer, pela voz do narrador, que está cansada de literatura.⁴ Ela deseja, aparentemente, libertar-se de toda e qualquer técnica ou estilo literários,⁵ de modo que, ao deus dará, vá desenhando uma espécie de fotografia muda,⁶ um silêncio sem palavras,⁷ uma pura e simples meditação sobre o nada.⁸ Daí que, desde o início, o seu objetivo seja claramente expresso: *pretendo escrever de modo cada vez mais simples.*⁹

Na verdade, esta é uma questão recorrente em Clarice: a busca de uma escrita por fora do estilo, para alguém ou além dele. Daí que ela afirme, num outro livro, que escrever sem estilo é o máximo que pode chegar a desejar aquele que escreve.¹⁰ Da mesma forma, a própria literatura parece cansá-la a certa altura, a ponto de afirmar: «...prêmio é fora da literatura – aliás, literatura é uma palavra detestável -, é fora do ato de escrever.»¹¹ Mas nem mesmo o ato de escrever parece evadir-se a este movimento literofágico, se me é permitida expressão. Escrever, como diz numa entrevista, «é um fardo».¹²

Pois bem! Tal como lembra ela própria, não devemos deixar-nos enganar por esta aparente simplicidade e ausência de estilo. Com efeito, a simplicidade só é conseguida através de muito trabalho.¹³ É o mais difícil, por assim dizer. Longe de ser um dado de partida, ele resulta de um trabalho do estilo. A história de Macabéia, por exemplo, é efeito ou a expressão de semelhante estilo. Ela só é verdadeira, como sublinha Clarice, porque é inventada.¹⁴ *É uma mentira que convence mais do que a verdade.*¹⁵ Ou, parafraseando Lacan, uma verdade com estrutura de ficção.

Eis uma primeira grande ironia do título: *A Hora da Estrela*. Efectivamente, a verdadeira estrela que acende e faz brilhar a história de Macabéia é, sem dúvida, o próprio estilo de Clarice. Por meio dele, a partir de nada (sobre o qual a autora diz que gosta de meditar),¹⁶ ela traz à claridade algo que, em si mesmo, não tem brilho. O que não tem brilho não é apenas a protagonista, Macabéia, mas também a personagem predileta do narrador, a própria morte,¹⁷ da qual Macabéia, arriscar-me-ia a dizer, é uma espécie de máscara, de metonímia.

¹ Uma versão deste texto foi publicada em Jacinto Nelson de Miranda Coutinho (Org.), *Direito e Psicanálise – Intersecções e Interloquções a partir de “A Hora da estrela” de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Editora Lumen Juris, 2010 e PEREIRINHA, F., *Passagens: da literatura à psicanálise, via direito*. Florianópolis: Empório do Direito, 2016.

² Cf. LISPECTOR, C., *A hora da estrela*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

³ Cf. *Ibid.*, p. 21: “(...) a história me desespera por ser simples demais”.

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 76

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 40.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 19.

⁷ Cf. *ibid.*, p. 19.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 10.

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ LISPECTOR, C., *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 155.

¹¹ LISPECTOR, C., *Outros escritos*, op. cit., p. 168.

¹² *Ibidem*, p. 170.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 10: “Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.”

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 91

Eis, porventura, um dos modos de entender a contração a que é sujeito, por vezes, o nome de Macabéia: *Maca*. *Qual foi a verdade de minha Maca?* - pergunta o narrador quase no fim do livro.¹⁸ Maca não é apenas a contração do nome de Macabéia, mas também o leito, a cama portátil para conduzir feridos e doentes, no limite aqueles que se aproximam do limiar entre a vida e a morte. *A Hora da Estrela* é esse momento explosivo, brilhante, esse clarão de estilo que nos aproxima do fio de água, do limiar entre o belo e o horrível, a vida e a morte.

A palavra “estilo” provém do latim “*stilu*”, o qual designava originariamente o ponteiro de metal com que os antigos escreviam em pequenas tábuas enceradas. Algumas línguas, como o francês, por exemplo, ainda conservam este eco semântico, ao denominarem um dos instrumentos com que se escreve - a saber, a caneta - com o termo “*stylo*”. Por deslocamento metonímico, o estilo passou a designar não apenas o instrumento com que se escreve (*stylo*), mas também - e cada vez mais - o jeito ou o modo peculiar de escrever (*style*). A tal ponto que a escrita se tornou numa autêntica arte, onde o traço, o desenho, como mostra, por exemplo, a escrita chinesa, passaram a desempenhar um papel crucial.¹⁹

Por extensão, a palavra estilo passou a designar não apenas os diversos efeitos da escrita ou as diferentes maneiras de escrever, mas também o *traço*, a *marca* de originalidade ou o *gesto* que anima e singulariza, de forma mais ou menos perceptível, toda e qualquer forma de arte, seja ou não literária. Pelo contrário, na arte contemporânea, nomeadamente ao nível do que se convencionou chamar de *performance*, a ligação entre o estilo e o instrumento com que se escreve parece já não ser evidente. Neste caso, poderíamos dizer, é todo o corpo que deve o instrumento, gesto, traço. Ou, em alternativa, superfície de inscrição, como acontece nas diversas formas de tatuagem, por exemplo. Seja como for, o primitivo elo entre o estilo e a escrita é inegável. A hora do estilo é, antes de mais, a hora da escrita.

Nessa medida, o lugar de Macabéia, a nordestina, é, como diria Lacan, a *instância da letra*. *Apesar de não ter nada a ver com a moça, terei de me escrever através dela*, diz o narrador.²⁰ Macabéia é, portanto, um *álibi*, como se diz na linguagem jurídica, uma desculpa ou justificação para o escritor se interrogar sobre o ato de escrever ou a função da escrita. É um nome da inquietação que o move, da sua busca.

Clarice, aliás, não o denega, de tal forma que, a certa altura, se pergunta: *por que escrevo?*²¹ Ou, numa outra versão, *para que escrevo?*²² Estas são perguntas que ela se coloca, e que nos coloca a nós, por meio de um livro que ilumina retroativamente toda a sua obra, de um modo singular. Ela interroga-se aqui sobre o próprio ato de escrever: o que tende geralmente a ficar esquecido sob o que se escreve ou que se lê. Como se ela, finalmente, perguntasse: o que é *esta coisa* que eu tenho andado a fazer, a repetir durante toda a vida?

Mas por que se escreve, então? Qual ou quais as funções da escrita? Eis uma pergunta que o próprio Lacan não deixou de colocar no início dos anos setenta, um pouco antes de vir a lume o livro de Clarice.²³

Longe de pretender esgotar o leque das possíveis respostas a tais questões, interessa-me aqui, sobretudo, desenvolver algumas linhas de força em torno delas. E a primeira é a seguinte: escreve-se porque existe a escrita. Deixo para outros a questão de saber se a escrita é primária

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ Lacan não deixou de dar atenção a este fenómeno. Cf. J. LACAN (1971). *Le Séminaire*, Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

²⁰ Cf. C. LISPECTOR, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 20.

²² Cf. *Ibid.*, p. 40.

²³ Cf. J. LACAN, J (1971). *Le Séminaire*, Livre XVIII, *op. cit.*

ou secundária em relação à fala; controvérsia que opôs, como se sabe, Derrida a Lacan. Também não visou entrar na discussão sobre a origem ou origens da escrita. Pretendo apenas, pela minha parte, destacar o facto, incontroverso, de que há a escrita. Clarice, tal como todos nós, que escrevemos, herdou esse facto.

Mas se há a escrita, como um facto, é porque há linguagem. Sem esta não haveria escrita. Se o homem, animal falado e falante, não tivesse como primeira morada a linguagem, não haveria escrita. É no campo da linguagem que radica o facto da escrita. Escreve-se a partir deste lugar, dom ou herança primordiais. Eis a verdadeira “força de lei” a que estamos subjugados e temos de obedecer. Antes de existir a força (ou a fraqueza) desta ou daquela lei em particular, domínio ou competência dos nossos colegas e amigos do direito, é a “força maior” da linguagem – materializada nas diversas línguas efetivas – que nos constrange ou obriga. Todo o ser falante está sujeito, antes de mais, à força desta lei. Daí que o narrador d’ *A Hora da Estrela*, em resposta à pergunta *por que escrevo*, diga o seguinte: *antes de tudo porque captei o espírito da língua (...) Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”*.²⁴ Diríamos nós: da lei da linguagem. Aquilo a que os gregos davam o nome de *logos* e os romanos *verbum*: a Palavra. O material básico da escrita, para escrever não importa o quê, como relembra Clarice, é a palavra.²⁵ E a palavra, como se sabe desde Moisés, é divina.²⁶ No princípio, era a Palavra, a ação da palavra, visto que *a palavra é ação*, como recorda o narrador.²⁷

Acontece, porém, que a linguagem, longe de ser uma estrutura fechada e completa, implica um buraco estrutural. Esse buraco pode ser ilustrado de múltiplas maneiras. O escritor português Gonçalo M. Tavares, num livro recente, deu-nos dele uma bela ilustração: *a vida inteira encontra-se, assim, coberta por palavras. Apenas com vinte e seis letras se dá o nome a todas as coisas do mundo e se explicam os inteiros movimentos de todas as coisas do mundo. O que se conseguiria, então, se o alfabeto tivesse vinte e sete letras? Há quem considere, aliás, que o brutal desconhecimento de Deus se deve precisamente à ausência desta última letra do alfabeto e a qualquer língua falta uma última letra*.²⁸

Eis o traumatismo (ou *troumatisme*, como diz Lacan, algures) de que todo o sujeito padece. Escreve-se a partir deste buraco, deste tra(u)matismo fundamental. É por isso que o encontro com uma língua, com qualquer língua, e não apenas com uma língua estrangeira, é de alguma forma sempre traumático, na medida em que toda a língua é, para um sujeito, uma espécie de língua estrangeira.²⁹ Clarice, que viajou de longe, de um outro lugar e de uma outra língua, foi de tal forma *marcada* pelo *encontro trumático* – se me permitem dizê-lo assim – com a língua portuguesa, que não cessou jamais de escrever, de escrever-se por meio dela. Mesmo se escrever não é fácil, se é duro como rochas.³⁰ Como se não houvesse para ela, na vida, um outro lugar senão o da *instância da letra*. *Escrevo* – diz ela – *porque não há lugar para mim: sobrei*.³¹

O sujeito entra no campo da linguagem com o preço de uma *sobra*. Mesmo se a vida inteira é coberta por palavras, como escreve Gonçalo M. Tavares, a lei da Palavra, da linguagem não recobre todo o *real*, deixando estruturalmente uma *sobra*, um resto. À pergunta *por que se escreve*, poderia aqui dar-se uma nova resposta: escreve-se porque há esse resto, impossível de

²⁴ Cf. LISPECTOR, C., op. cit., p. 20.

²⁵ Cf. Ibidem, p. 17

²⁶ Cf. Ibid., p. 85.

²⁷ Cf. Ibid., p. 17.

²⁸ Cf. G. M. TAVARES, *O Senhor Breton*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 23.

²⁹ Como diz Deleuze, retomando Proust. Cf. G. DELEUZE, *Critique et Clinique*. Paris : Éditions Minuit, 1993, pp. 9.

³⁰ Cf. C. LISPECTOR, op. cit., p. 21

³¹ Cf. Ibidem, p. 23.

dizer, irreduzível, que causa em nós o desejo de dar conta, de acercarmo-nos dele, movidos pela insistência de uma pergunta de que não há resposta. *Enquanto houver perguntas e não houver resposta* – diz Clarice, pela voz do narrador – *continuarei a escrever*.³² Eis um modo, possível, de lidar com o resto, com o buraco estrutural de uma língua, de qualquer língua.

Mas nem sempre foi assim. A escrita não é a única *Via*, mas apenas um caminho entre outros. O mestre antigo, por exemplo, não escrevia. Desconfiava da escrita. Sócrates ou Diógenes o Cínico, para referir apenas dois nomes, nada escreveram. É ao discípulo que cabe o papel de escrever sobre a vida do mestre. Platão é um bom exemplo relativamente a Sócrates. Como dirá Hegel, anos mais tarde, na dialéctica do senhor e do escravo, o trabalho está do lado do escravo. Mais do que o *Inferno da liberdade*,³³ que o consome, o escritor parece atormentado pelas duras penas do trabalho da escrita, pois escrever não é fácil, é duro como quebrar rochas. Ele é *escravo* de um discurso que o impele a escrever. *O que escrevo* – diz o narrador – *é mais do que invenção, é minha obrigação...é dever meu*.³⁴

Para além de radicar no campo da linguagem, a escrita é, assim, igualmente, um efeito de *discurso*. Entendo aqui *discurso*, à maneira de Lacan, não tanto a fala ou a exposição de um raciocínio ou pensamento, mas uma certa configuração de elementos e lugares, implicando cada um deles um modo específico de lidar, de haver-se com o buraco, com o que resta (que Lacan nomeia com a primeira letra do alfabeto: *a*), que sobra, estruturalmente, do campo da linguagem.³⁵ Se Clarice e nós próprios escrevemos, se a nossa civilização é, por excelência, uma civilização da escrita, isso deve-se, antes de mais, a tais efeitos de discurso. De um certo lugar, e à sua maneira, também Clarice procura dar conta, acercar-se do que resta, irreduzível, do campo da linguagem e que aí marca ou assinala, de forma indelével, irremediável, o nascimento do sujeito. A escrita de Clarice, com o estilo singular que lhe é próprio, tecido de instantes, clarões e fragmentos,³⁶ feita ao correr das palavras,³⁷ é também um modo de acercar-se, de assediar, de contornar isso que resta, essa coisa. *Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a palavra, ao morder a isca, incorporou-a*.³⁸

O resto, de que falamos aqui, pode ser nomeado de múltiplas maneiras. Além disso, há personagens que, circunstancialmente, por uma razão ou outra, podem encarná-lo, aproximar-se ou ser identificadas com ele. Até certo ponto, o *judeu*, no *Mercador de Veneza*, despojado até do próprio ser, ou o *hazara*, no *Caçador de Pipas*, desprezado por uns e por outros, podem funcionar como nomes ou figurações desse resto.³⁹

Proponho que também Macabéia seja concebida como um dos nomes do resto. A forma como ela nos é apresentada fala por si: ninguém a quer nem faz falta a ninguém.⁴⁰ É desprovida de *aura*, como diria W. Benjamin, ou de um qualquer atributo fálico que a torne desejável, *pois até mesmo o facto de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação*.⁴¹ *Não tinha*

³² Cf. *Ibid.*, p. 13.

³³ Cf. *Ibid.*, p. 40.

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 15.

³⁵ Cf. J. LACAN (1969-1970), *Le Séminaire*, Livre XVII, *L'Envers de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991.

³⁶ Cf. LISPECTOR, C., *Água Viva*, op. Cit., p. 73.

³⁷ *Ibidem*, p. 35.

³⁸ *Ibidem*, pp. 21-22.

³⁹ Cf. Retomo aqui as obras que presidiram às duas últimas jornadas de *Direito e Psicanálise*.

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Cf. C. LISPECTOR, op. cit., p. 31.

*aquela coisa delicada a que se chama encanto.*⁴² No mundo, não havia lugar para ela: mero parafuso dispensável numa sociedade técnica.⁴³

É esta *feiura e anonimato total* que fazem dela um *ser para ninguém*.⁴⁴ A sua hora é crepuscular, pois também o crepúsculo, segundo a bela expressão de Clarice, *é a hora de ninguém*.⁴⁵ Ela é um dos nomes daquilo que ninguém quer reclamar e todos pretendem excluir: um sujeito reduzido, rebaixado ao estatuto de *objeto*. De abjeto?

A Hora da Estrela consiste na elevação deste objeto, sem aura e sem brilho, à dignidade da *Coisa*.⁴⁶ Macabéia está, desde o princípio, condenada a morrer, pois é esta a única via que lhe resta de encontrar a sua dignidade, o brilho *estelar* que a vida não lhe concedeu. Tal como Antígona, que não é igualmente deste mundo e não pertence a ninguém, ela parece tornar-se mais bela, mais brilhante à medida que se aproxima da morte: a sua hora, *a hora da estrela*, o momento de encontrar-se, finalmente, consigo mesma, pois *a morte é um encontro consigo*;⁴⁷ o único encontro que resta, aliás, ao sujeito falante: um ser irremediável e eternamente desencontrado e dividido de si mesmo.

Mas *a morte*, como diz o narrador, *é um instante, passa logo*.⁴⁸ Não tem brilho, não tem história nem dignidade. Só o estilo confere algum brilho ou dignidade a esse *átimo de tempo*,⁴⁹ transfigurando a hora da morte em hora da estrela. É assim com Antígona, cintilando graças ao estilo de Sófocles; é assim, também, com Macabéia, por obra e graça do estilo de Clarice.

“O estilo é o homem”, dizia Buffon.⁵⁰ No caso de *A hora da estrela*, o homem em questão é Rodrigo S.M, o narrador. Porquê um homem no lugar da enunciação? Segundo Clarice, pela voz do próprio narrador, *teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas*.⁵¹ Um homem não chora tão facilmente, portanto. É, pelo menos, o que se diz.

Mas talvez a questão seja ainda outra. Se é verdade que a letra produz no sujeito, como afirma Lacan, um certo *efeito de feminização*,⁵² quer este seja homem ou mulher, então o narrador, enquanto homem, tem aqui um estatuto paradoxal, e até irónico: ele está lá para questionar toda a lógica que se pretenda totalizadora, universal, fechada e completa. A lógica que diz, por exemplo, que *todos os homens são mortais*.⁵³

Pelo contrário, Rodrigo S. M., o narrador, testemunha de uma falha estrutural e irredutível, de um buraco ao nível do saber e da linguagem, em particular para dar conta do *gozo* (jouissance), de *todo* o gozo, e nomeadamente do gozo que concerne a cada mulher, uma por uma, na medida em que esta não é apenas o *Outro sexo* para um homem, mas também *Outra* para si mesma,

⁴² Cf. C. LISPECTOR, op. cit., p. 30.

⁴³ Cf. Ibid., p. 32.

⁴⁴ Cf. Ibid., p. 74.

⁴⁵ Cf. Ibid., p. 85.

⁴⁶ Segundo a fórmula de Lacan para a sublimação: esta consiste, segundo ele, em elevar o objecto à dignidade da coisa (Das Ding). Cf. J. LACAN, (1959-1960), *Le Séminaire*, Livre VII, *L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

⁴⁷ Cf. Ibid., p. 92.

⁴⁸ Cf. Ibid., p. 93.

⁴⁹ Cf. Ibid., p. 93.

⁵⁰ Segundo uma frase retomada por Lacan na introdução dos *Escritos*. Cf. J. LACAN, *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

⁵¹ Cf. C. LISPECTOR, op. cit., p. 16.

⁵² Cf. J. Lacan, (1971) - *Le Séminaire*, Livre XVIII, *D'Un Discours qui ne Serait pas du Semblant*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

⁵³ Lacan subverte a lógica aristotélica, no seminário XX, para dar conta da “sexuação” e, em particular, do lado feminino da mesma. Cf. J. LACAN, (1972-1973), *Le Séminaire*, Livre XX, *Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

como Lacan desenvolveu no início dos anos setenta.⁵⁴ Rodrigo S. M. não é, deste modo, uma espécie de olho neutro, de realizador ou espectador omnividente, que dirige exteriormente a cena, mas alguém que sofre uma transformação em *outrem*, que se vai transmutando, materializando, à medida que narra, no próprio objeto da narração.⁵⁵

Daí que entre a história de Macabéa e a constante reflexão do narrador em torno da escrita da mesma, não haja propriamente uma relação de linguagem a metalinguagem - a segunda clarificando, fechando, totalizando a primeira -, mas antes a estrutura de uma *Banda de Moebius*, a qual, como sabemos, tem apenas uma única face contínua. Por onde quer que se caminhe, se avance, é sempre a mesma falha estrutural que ressalta.

Se a escrita *feminiza* é porque ela confronta aquele que escreve, seja homem ou mulher, com uma falha irremediável, impossível de dizer, de escrever, de encerrar num todo. Impossível, este, assinalado no texto de Clarice graças a uma série de *explosões*, segundo a letra ou o significante paradoxal que vai desenhando uma espécie de *litoral entre o saber e o gozo*: o saber das palavras, do significante, da fala e da linguagem e o gozo sem o qual a vida seria vã.⁵⁶ Um gozo que pode traduzir-se ou manifestar-se por meio de uma estranha felicidade: *Macabéa começou (explosão) a tremelicar toda por causa do lado penoso que há na excessiva felicidade.*⁵⁷

É este gozo, impossível de dizer e de escrever, que é elevado, graças à arte, ao saber-fazer de Clarice Lispector, à dignidade de um estilo. O que não cessa de não se escrever, porque é impossível, leva a que o gesto de escrever se repita sem cessar, mesmo se a escrita, como diz a autora, lhe atrapalha a vida.⁵⁸ A escrita é o seu modo, *sinthomático*, de se haver com o resto, o buraco da linguagem frente ao gozo.⁵⁹ A sua forma de o aparelhar, de lhe pôr um freio, mas de tal modo que nunca chegue a (querer) freá-lo por completo, pois é dele, na verdade, que lhe vem o estilo. Um estilo que palpita, que ondeia como *água viva*. Um estilo que abomina o «estilo» porque abomina a fixidez da vida, o congelamento da água, a água morta, a água estagnada. Um estilo vivo.

Termino, lembrando o que dizia Clarice na Dedicatória do Autor: *trata-se de livro inacabado* porque lhe falta a resposta. Mas não é essa, pergunto, já uma resposta à altura da vida e da morte, do buraco da fala e da linguagem?

⁵⁴ Cf. LACAN, J. (1972-1973), *Le Séminaire*, Livre XX, *Encore*. Paris: Éditions du Seuil (Points-Essais), 1999.

⁵⁵ Cf. C. LISPECTOR, p. 23.

⁵⁶ Cf. J. LACAN, *Le Séminaire*, Livre XVIII, op. cit.

⁵⁷ Cf. C. LISPECTOR, op., cit., p. 83.

⁵⁸ Cf. *Ibidem.*, p. 10.

⁵⁹ O “Sinthoma” (Sinthome), diferentemente do “Sintoma” (Symptôme) não é (apenas) aquilo de que o sujeito se queixa, que lhe atrapalha a vida, mas (também) o que permite *atá-la* de um modo singular. Cf. J. LACAN, (1975-1976), *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Le Sinthome*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.