

# OBJECTO TEXTUAL

Raul Antelo



Fundação Memorial da América Latina

## OBJECTO TEXTUAL

Raul Antelo

Raul Antelo é ensaísta  
e professor de  
literatura brasileira  
na Universidade Federal  
de Santa Catarina.  
Autor de diversos artigos  
sobre poetas brasileiros,  
como Cruz e Souza e  
Oswald de Andrade,  
entre outros.

# OBJECTO TEXTUAL

Raul Antão



Xilogravura de **Rubem Grilo**  
cedida à coleção *Memo*, publicação do Centro  
Brasileiro de Estudos da América Latina (CREAL)

"Das Ding é alguma coisa alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa."

Jacques Lacan - *Seminário 7*.

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo - diz Blanchot - e o crítico, ao se propor a ler a gênese de uma escritura, não faz outra coisa a não ser desdobrar esse fascínio em dois planos: o imaterial, da experiência escriturária ela mesma e o dos traços materiais remanescentes dessa experiência. São estes que nos permitem reconstruir retrospectivamente aquela. São

estes que dão conta de um processo de produção. São eles, enfim, que nos permitem a reinserção no tempo, a redefinição do texto. Vemos, então, que o poder da leitura repousa, portanto, em dois outros poderes complementares e paralelos ao da escritura: poder sobre o tempo, poder sobre o espaço. Poder sobre o tempo porque a interpretação exige do leitor memória estável, porém, maleável, capaz de fixar uma dicção mas, no entanto, também de modificá-la. Poder sobre o espaço porque a leitura permite atribuir uma pluralidade de lugares a uma série de registros tidos como elementos textuais, metatextuais, paratextuais. Uma leitura genética pratica assim uma dupla apropriação: uma apropriação exterior à escritura mas que dispõe de dados objetivos sobre o ato da escrita e uma apropriação histórica que no entanto está regulada por uma visão individual e específica. Poderíamos dizer que a leitura genética prioriza, portanto, como diz Louis Hay, os

contrastes e as confluências que definem o campo da produção como instâncias de negociação entre sujeito e objeto.<sup>1</sup>

Toda leitura parte da ausência de tempo, mas não menos da presença do tempo. Lemos para redefinir um texto e com ele redefinimos um tempo, o que implica associar leitura e solidão. A ausência de tempo, argumenta Blanchot, não configura um dado negativo. Antes, pelo contrário, é o tempo em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação, antes do lugar da oposição já se afigura o lugar nenhum, sem negação nem decisão, onde a identidade recua ao tropeçar no neutro sem rosto.

O tempo da ausência de tempo - o tempo da escritura, tempo de uma leitura reconstrutiva, mesmo que não teleológica - é um presente sem presença que, sem nos restaurar no passado, nos libera pela lembrança. Nela vive a liberdade do passado, diz Blanchot. "Mas o que é sem presente

tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro.<sup>2</sup>

Marcado por esse raciocínio, Roland Barthes definiu o grau zero da literatura como um estado que contém, simultaneamente, todos os sentidos possíveis, estado que só se encontra no dicionário ou na poesia, na biblioteca ou no arquivo, estado neutro, porém, preñado de todas as especificações passadas e futuras. O Barthes de *O grau zero da escritura* nos diz, aliás, borgeanamente, que o texto é enciclopédico, plenamente irresponsável por todos os contextos cabíveis e se aproxima, assim, de uma epifania cuja

opacidade afirma solidão e inocência.

Na agrafia terminal de Rimbaud, que desdá, desintegra e desdiz a noite, ou na agrafia tipográfica de Mallarmé, cujo caráter enigmático deriva de pensar alto e escrever sem acessórios, vemos uma busca, como mais tarde mostrariam Yves Bonnefoy ou Alejandra Pizarnik, próxima do suicídio. “Nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade”<sup>3</sup>. Trata-se de uma escritura órfica, que só pode salvar seu objeto renunciando a ele mas que, mesmo assim, sempre olha para trás com relativa esperança. Escritura de terceiro termo, termo neutro ou vazio, oscilando entre singular e plural, entre passado e presente; escritura amodal ou jornalística, “se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas patéticas, optativas ou imperativas”. Em suma,

um estilo de ausência que aponta à ausência quase completa de estilo, e revela uma negatividade em que os traços auráticos da norma foram abolidos em benefício da inércia da forma e onde o pensamento, isento de todo compromisso deliberado ou consciente, redefine a relação entre forma e norma como relação experimental de novo tipo. A escritura é uma forma da experiência, um modo de conceber a prática, um uso social da forma literária; enfim, uma construção do inteligível contemporâneo que resiste à leitura e é, portanto, autoconsciente da transgressão de seus próprios limites.

\* \* \*

Em 19 de agosto de 1972, Clarice Lispector publica no Jornal do Brasil “Um anticonto” narrativa que, para facilidade de análise designaremos, daqui para frente, como A2. Precede o texto de uma nota em que

esclarece que “este relatório mistério, este anti-conto geométrico foi publicado na revista Senhor de São Paulo. Na sua apresentação, Nelson Coelho diz que tento matar em mim a escritora. Cita vários escritores que tentaram o suicídio da palavra escrita. Nenhum deles conseguiu. Como Clarice não conseguirá, escreve Nelson Coelho” e escreve ainda Clarice Lispector, quem continua, “o que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um anti-conto, uma anti-literatura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado. Chama-se “Objecto” (sic).

Um ano antes, então, Clarice assina a primitiva versão de um texto onde se busca o outro absoluto, esse outro pré-histórico impossível de esquecer porque fadado a um reencontro impossível<sup>4</sup>. À guisa de constelação, o texto declara-se “Objecto-Relatório-Mistério” e, aos efeitos

da análise, será identificado como A1:

“Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Vou falar de uma coisa que aos outros parece óbvia. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. Ou o TEMPO? “Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer. Esse relógio é eletrônico e tem despertador. A marca é Sveglia, quer dizer, acorda. Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. Esse relógio não é meu. Mas é como se fosse. Não é de pulso: é solto, portanto. Tem dois centímetros. Eu queria que ele se chamasse Sveglia. Mas a dona do relógio quer que se chame Horácio. Pouco importa. Pois o principal é que ele é o Tempo.”

Clarice trabalhou ainda sobre esse texto, dele produzindo mais uma versão, “O relatório da coisa”, incluído em *Onde estivestes de noite* (1974), para nós, A3.

Em todas as três versões, o jogo é aberto e até óbvio. Por isso a narradora recusa a pergunta de A1 (“ou o TEMPO?”) em A3, texto onde também qualifica a literatura como rodeio e escamoteação, preferindo, no entanto, a escavação solitária:

“digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a anti-literatura da coisa”.

Em A2 essa instância metatextual é, a rigor, paratextual. Em nota, o texto é definido como relatório-mistério, anti-conto geométrico, anti-literatura. Em A3, porém, aceitando a idéia de ficção auto-irônica, a narradora decide incluir esses gestos como instâncias textuais.

Mas já em A1 temos *in nuce* essa discussão quando declara:

“Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance ou o que seja. Mal admite que chame isto de relatório. Faço o possível de fazer um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes, me desculpem, fica molhado. O telefone é Sveglia”.

Em A2, o *objecto* assume sua função de tu absoluto a partir de um mínimo acréscimo, o de vírgulas vocativas, e graças à definição do indefinido, “o que seja”, como algo específico: poesia.

“Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance, ou poesia. Mal admite que chame isto de relatório. Faço o possível para escrever

um relatório, seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes, me desculpe, Sveglia, fica molhado. O telefone é Sveglia”.

A3 insiste na intolerância da coisa e a ela opõe um símile: a nomeação.

“Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance, ou que o quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para fazer um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes - me desculpem - fica molhado”.

A coisa é interferência e intermitência. É forma histórica e tradução. Possibilidade de transporte no tempo (metáfora) ou deslocamento no espaço (transmissão). É elaboração ou processo, daí o fato de ser não só *objecto* mas também *obvia*. É interessante notar que *óbvio* remete ao desvio ou extravio, tanto local como moral, e que, em sua origem, *obviare* é vir ao encontro de algo e, portanto, chegar. Mas sendo saída oblíqua, o óbvio supõe o caminho torto ou, como se dizia antigamente, viaraz, isto é, de mau agouro, adjetivo que se forma também a partir da *via* ou caminho e qualificava aves de rapina tais

como cotre, bulhastre, açor, viaraz, cujos dejetos, abundantes, passaram por contiguidade a ter esse nome.

Assim, de uma ação inopinada ou de uma sujeira indesejada o Cancioneiro da Vaticana ou de Baena diziam ser *viaraz*, palavra, como se vê, emparentada com o vocábulo de caça (*veado*) e daí com práticas desviantes, porém, óbvias. Menos óbvio seria lembrar que, em francês, uma ave como o *butor*, abutre ou alcaravão, acaba figurando o indivíduo torpe ou apalermado. Mas essa intertextualidade cultural nos levaria longe demais.

Voltemos, porém, ao ritmo do texto. Disse acima que A3 define o tipo de relatório: *relatório do mistério*. É assim que se depreende da leitura:

“Já queria poder escrever uma história: um conto, um romance ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios?

E agora vou terminar este relatório do mistério”.



A2 opta contudo por uma versão mais mundana:

“Já queria poder escrever uma história, pouco importa se Sveglia ou não. Qual vai ser o meu futuro literário? Desconfio que não escreverei mais. Ou talvez - só talvez - escreva. O que porém hei de escrever, meu Deus?  
O mais formidável do Sveglia, comigo, eu não quero contar. Envolve outra pessoa, e mais outras.  
E agora vou definitivamente terminar este relatório-mistério”.

No advérbio acrescentado a esta última frase - *definitivamente* - emerge a pungência da coisa enquanto mercadoria. Não esqueçamos que “Um anticonto” se escande em três partes, publicadas a 19 e 26 de agosto e 2 de setembro de 1972. Se aceitamos o argumento do narrador de A1 (“e com este relatório eu quero que me paguem. E me paguem muito bem. Acho que vai sair na revista Senhor de São Paulo e também no Jornal do Brasil, caderno B”) devemos, em consequência, aceitar a lógica implacável do mercado: o tempo é dinheiro e não dá para demorar e delongar o fim da coisa. Observe-se, porém, que a própria premência dos tempos contábeis

obriga a um arranjo paratático, *relatório-mistério*, que, na versão definida como “conto”, aspira a outra condição genérica: a de *relatório do mistério*. Mas, em contrapartida, na versão jornalística concentra-se o tônus de uma ficção. Com efeito, A3, ao definir a ficção como transmissão, desloca uma frase de A1 e A2 (“o telefone é Sveglia”) e a *transmite*, isto é, a transporta como o outro dessa anti-literatura apregoada por A3, como metáfora hiper-ficcional.

Esse gesto ou energia gera, por sua vez, uma nova narrativa [A4], que Clarice publica simultaneamente a *Onde estivestes de noite*. Ei-la:

#### História de coisa<sup>5</sup>

O telefone pertence ao mundo das coisas. É um objecto vivo - faço questão de que seja “objecto” e não “objeto”. O “c” é o osso duro do telefone. Ele é um ser doido. É valsa de Mefistófeles. A autópsia do telefone dá pedaços de coisas.

Às vezes, quando disco um número, toca, toca, toca sem parar e ninguém atende: comunico-me pálida com o silêncio de uma casa oca. Até que não aguento a tensão e, nervosa, de súbito desligo, nós dois com taquicardia.

O telefone é insolúvel. O telefone é sempre emergente. As palavras não são coisas, são espírito. O telefone não fala objectos,

fala espírito. Mas eu duvido da minha própria dúvida - e não sei mais o que é coisa e o que é eu diante da coisa. Ou se trata de tirania das palavras? Tomo cuidado para não pensar demais. Faz mal às palavras.

Mas o telefone obedece a uma lei inalterável e a um princípio eterno e dinâmico. Eu me ajusto à minha incerteza, certa da certeza do telefone.

Apesar de tantas conversas e palavras - o telefone é solitário. E mantém segredo. Indiscrição? Solitude.

O telefone é uma estrela. Ele se estrela todo estridente em gritos ao soar de repente em casa. Atendo, digo "Alô" - e ninguém fala. Fico ouvindo a respiração de quem me ama e não tem coragem de falar comigo.

E quando o telefone nunca toca? A grande solidão: eu olho para ele e ele olha para mim. Ambos em estado de alerta. Até que não aguento mais e disco o número de um amigo. Para quebrar o silêncio grande.

E quando eu me comunico com o sinal de comunicação? É um enigma: eu me comunico com um "não". Quando disco e dá sinal de ocupado, estou me comunicando com o sinal de comunicação. Com o próprio enigma, pois estou me comunicando com "não, não, não, não, não, não". E espero angustiada que o "não, não, não" se transforme em "sim, sim e sim". O sinal abençoado da chamada positiva de repente é: alô? de onde fala?

Eu queria saber se existe o número 777-7777. Se existe comunico-me com o além. O telefone é como a girafa: nunca se deita. E, apesar de ser usual, é como a girafa: inusitado. Sinto o telefone me esperar quando ele não estabelece logo uma ligação. Ouço uma respiração contida, contida, contida.

O telefone é um ser infeliz. Ele pode se desesperar e de repente transmitir uma notícia ruim que pega a gente desprevenida. Mas quando pode, dá notícia alegre. Eu então rio baixinho. Não adianta me explicarem como funciona o telefone. Como é que eu disco um número em casa e outra casa responde? Raio laser? Não. Astronauta, sim. Como é que na Idade Média e na Renascença as pessoas se comunicavam?

Na Suíça a gente pede à telefonista para nos acordar a tal e tal hora. E também tem um serviço ótimo: a gente pergunta uma

pergunta que só uma boa enciclopédia responderia. A telefonista pede para aguardar um prazo e depois telefona informando.

No Brasil demora meses ou até anos para a gente conseguir obter um telefone. Em New York um brasileiro pediu à telefonista para adquirir um telefone com muita urgência. Ela disse que não podia dar com urgência. O brasileiro desanimado perguntou quando conseguiria. Para seu pasmo, ela disse: só daqui a três dias. Não digo o número de meu telefone porque é de grande segredo.

Meu telefone é vermelho.

Eu sou vermelha.

Tenho que interromper porque o telefone está tocando.

Em A1 e A3 lemos que o tempo "é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo". Em A2, porém, o tempo "é sempre imutável. Mas só precisamos dividi-lo". Duas razões aqui colidem. Em A2, a razão instrumental. O tempo é estanque e a administração desse recurso se traduz em eficiência. É só isso que importa. Em A1 e A3, entretanto, o tempo, redundantemente qualificado de constante e permanente, é inconsistente e volátil porque nós o somos. Como subjetividades históricas, somos tempo; como objetividades sociais, somos distintos. Logo é a divisão que nos constitui como seres históricos ou agentes sociais. É na

segmentação e no hiato que se constrói nossa identidade. Essa tensão reaparece em A4, cifrada como paradoxo do moderno:

“o telefone obedece a uma lei inalterável e a um princípio eterno e dinâmico”.

Há, aliás, no enunciado, dois paradoxos: o outro é o mesmo (dimensão tópica) e o constante é contingente (dimensão temporal). Mas nessa tensão se concentra a energia da transmissão: “eu me ajusto à minha incerteza, certa da certeza do telefone”. Dobrada em si mesma, certa da certeza, identificada com a coisa e alienada no objeto, adapto-me ao incerto ou movimento-me nos discursos - simples transmissões - como puros efeitos de poder sobre mim que, mais do que indiscreta, sou indistinta e neutra: solitária. A dupla sujeito-objeto produz, portanto, *solitude*, isto é, reversão especular ou ilusão imaginária, em que “eu olho para ele e ele olha para mim. Ambos em estado de alerta”, frase de A4 que

é mera reescritura de outra do corpus A1 A2 A3: “A marca é Sveglia, o que quer dizer ‘acorda’”. Não se trata, apenas, de duplicar o nome como significante e significado. Trata-se de dobrar o significante para atingir um para além do significado, o significado neutro ou grau zero da ficção:

“Acorda-me, Sveglia, eu quero ver a realidade. Mas é que a realidade parece um sonho. Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo”.

É. É assim. *Amise-en-abyme* discursiva (acorda-me, acorda) encavalga significantes, à maneira de Joana, a francesa (acorda, *d'accord*, de cor) que por sua vez desovam mais significantes a cada tentativa de limitar os sentidos. A partir de uma frase de A1,

“Era um enigma, como Sveglia (pronuncia-se esvélia)”.

duas leituras se impõem. O mundo é desconhecido e a máquina também o é, leitura que nos consola porque o campo do

desconhecido se estreita fazendo com que o saber não seja maior do que o poder; ou, segunda alternativa, todo conhecimento acarreta novas dúvidas pois se *sveglia* (o que se lê) não coincide com *esvélia* (o que se diz) a brecha prolifera distâncias entre saber e poder que traduzem o ato discursivo como prática política infinita. *Sveglia*, *esvélia*, és velha, és coisa. “Parece que eu não sou eu, de tanto eu que sou” (A3).

Constatamos, assim, que o enigma do enigma é que não há enigma, ou antes, que o enigma nada esconde. Para além da linguagem, há a forma, que é já silêncio e morte, forma que redefine a própria linguagem como interstício ou intermitência, entre-lugar dela mesma e seu outro, onde, simultaneamente, associam e dissociam-se a linguagem e seu duplo. Esse caráter híbrido do discurso ficcional moderno nos permite falar de uma *linguagem-enigma* ou, como dirá Foucault, um *rebus*, instância hesitante das palavras-

coisas, onde totalidade, verdade, transcendência estão mortas. Em A2:

“*Sveglia* não tem na verdade um nome: conserva o anonimato cósmico”.

e em A3:

“*Sveglia* não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro”.

A escritura neutra, *Sveglia*, (acorda, acorda, sem cor) verdadeiro raio de luz que desvenda o segredo, aspira a uma felicidade impossível que se confunde com abjeção onírica.

“Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o Encontro. *Sveglia*: acorda, mulher, para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. É também importante dormir para poder sonhar?”(A1).

“Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o encontro. Se bem que sua dona o descreveu com todos os detalhes. *Sveglia*: acorda, mulher, para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. Embora também seja importante dormir para poder sonhar com as realidades nas quais não acreditamos”(A2).

“Dormir para sonhar com a falta de

tempo”(A3), o estranho do encontro sugere uma experiência onírica, um tanto quanto difusa em A1, pois “estão me acontecendo coisas que mais parecem um sonho”, e bem mais precisa em A3, onde “estão me acontecendo coisas, depois que soube do Sveglia, que mais me parecem um sonho”. Nessa relação de dois que sonharam<sup>6</sup>, a ficção se impõe através das palavras porque o enigmático, aquilo que se coloca para além da simples comunicação, desdobra-se como representação de uma representação. O acréscimo epifânico em A3 (“depois que soube do Sveglia”) compensa a supressão de uma passagem elucidativa de A1. Ambos, acréscimo e supressão, são o “mesmo” texto e têm o mesmo valor em sua lógica de aparecimento/desaparecimento:

“Eu já disse que sonhei que sonhava? Já escrevi isso no meu livro *Atrás do pensamento*, com uma subscrição: monólogo com a vida. Para orientar o leitor que não sabe o que está comprando. A capa, eu queria que fosse bem vermelha, apenas gráfica, com as letras em preto. Acho que os meus editores (Sabiá) vão concordar”(A1).

A citação errônea de um livro ainda inexistente redefine essa escritura como leitura e afirma, além do mais, que a palavra, situada *atrás do pensamento*, não tem retorno nem objeto, daí que sua relação com a vida seja de mão única, um monólogo. A palavra, a rigor, é, à maneira de Cocteau, uma voz humana falando ao belo indiferente. Em todo caso, a auto-atribuição ficcional de uma leitura alterna funciona aqui como indício paratextual, além de “orientar o leitor que não sabe o que está comprando”. Todavia, o que se oferece enquanto mercadoria, sequestra-se como enigma pois só uma reconstrução *a posteriori* nos permite ler que a capa do relatório deveria ser vermelha, como vermelho era o telefone e a própria narradora de A4, “História de coisa”, do mesmo modo que só uma leitura *après-coup* nos define o Encontro. *Atrás do pensamento*, diz A1, carrega muito *it*. “It, em inglês, é”. “Atrás do pensamento - diz *Água viva* - não há palavras: é-se”. O mesmo

estranhamento, aliás, verifica-se em “Objecto-Relatório-Mistério”, onde a grafia desmente o *dictum*: “Sveglia é o objeto, o com letra maiúscula.”, instâncias reconciliadas em A3 (“Sveglia é o Objeto, é a Coisa, com letra maiúscula”) mas só devidamente destacadas em A2, talvez para desconcertar o leitor que não sabe o que está comprando:

“Sveglia é objecto (sic)  
Será que Sveglia me vê? Vê, sim, como se eu fosse outro  
objecto (sic)”.

Nesta ocorrência a palavra *objecto* nomeia a coisa e codefine a função da escritura: um anticonto ou uma antiliteratura, máquina do mesmo naipe que A4: “um objecto vivo - faço questão de que seja objecto e não objeto. O ‘c’ é o osso duro” da modernidade - “ele é um ser doido”, um magma de magmas. *Atrás do pensamento, Objeto, Objeto gritante*: eis o processo de verdade do *objecto*, o processo de verdade de um texto lançado.

\* \* \*

Ora, o que é um *objecto*? “Escrever é”. “Morrer é”. O *objecto* é precário porque a realidade o é. Mas o *objecto* só se apresenta a nós através da palavra, ferindo-a como uma faísca. Uma iluminação. O *objecto* é um encontro inusitado e muito arcaico (*ct*) sem esquecer que, além do aspecto criativo ou inventivo (*in venire*), esse encontro está vinculado ao lance e ao bom augúrio. “Ser feliz é Sveglia”. Mas lembremos também do caráter clandestino ou estranho dessa felicidade, beatitude ou transporte.

*Túxn* é acaso mas também fortuna; *Happiness* é um encontro, algo que acontece, *it happens*; mas mesmo quando o acontecimento é um entrave ou um obstáculo poderá, no entanto, conceder a felicidade de ultrapassar o óbvio e encontrar uma saída *embora*, em boa hora, meio por acaso mas também por deliberação. Diríamos que a

relação com *objecto*, além de precária, jamais é unívoca, porque lidar com a Coisa implica uma relação de desejo, isto é, uma relação de desejo de um desejo ou de um desejo elevado ao segundo grau. *Objecto* é, portanto, sempre secreto, aliás o único e verdadeiro segredo, o da elaboração secundária, sempre ansiado como Outro absoluto do sujeito mas, no entanto, sempre esquivo e removente, reencontrado, na melhor das hipóteses, como saudade e base de uma ordem moral. Sem *objecto* alucinado pela ficção, entretanto, nenhuma percepção se organizaria de forma válida ou eficiente. Lembre-se a esse respeito a observação de Valéry no prefácio às *Lettres persanes*: a barbárie é a era do *fato*; a era da ordem é o império das ficções porque não há poder capaz de fundar a ordem apenas com a repressão de corpo sobre corpo. É necessária para tanto a força da ficção.

Nesse sentido, diríamos que o *objecto* é fora-do-significado, mera passagem em que o

sujeito se define como distância ou diferença prévia à simbolização, como lugar ou posição que, contendo as palavras, sustenta ao mesmo tempo a tensão essencial, “aquela em que o outro pode encontrar-se como Outro de um Outro”. Define-se, assim, o programa de uma ética em que, para conceber qual a função da realidade torna-se necessário, previamente, definir “que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico, que aquilo que o princípio do prazer faz o homem buscar seja o retorno de um signo, que o que há de distração naquilo que conduz o homem, sem que ele saiba, em seu comportamento, seja aquilo que lhe dá prazer por ser de alguma forma uma eufonia que aquilo que o homem busca e reencontra seja seu rastro em detrimento da pista”; por tudo isso, conclui Lacan, o grande passo dado por Freud em direção a uma ética foi postular que não existe *Objecto* porque um tal objeto do desejo (a mãe, o objeto do incesto) é um bem proibido

ou perdido e não existe outro bem para por no lugar dele<sup>7</sup>. Trata-se, como vemos, de inverter, e até mesmo derrubar, o fundamento da lei moral idealista impulsionando, entretanto, a ficção porque, no lugar desse *objecto* impossível, o que se encontra sempre é um objeto que se apresenta de forma obscura e enigmática, como coisa ou mercadoria, como signo equívoco e, ao mesmo tempo, esquivo. A ciência admite diversos valores para o objeto. Ele é aquilo que, pensado ou representado, distingue-se de quem o pensa de forma especular (*Anschauung des Anschauenden*, visão de quem vê, como diz Schopenhauer). Mas ele é, na linguagem mais descompromissada ou pragmática, o objetivo, a meta, o fim de uma ação.

Objeto é, ainda, o auto-suficiente, aquilo que existe autonomamente. Johannes Erígena ou Scotus, isto é, João o irlandês, mais conhecido como Duns Scot, Escoto Erígena, ou seja, Irlandês Irlandês<sup>8</sup> escreve que

“objectum non potest secundum se esse praesens intellectui nostro, et ideo requiritur species quae est praesens et supplet vicem objecti”. Em outras palavras, o objeto ele próprio não pode se apresentar a nosso intelecto porque é necessário que haja um espelho (*species*) que esteja presente e ocupe o lugar do objeto. Mas caberia perguntar, à maneira da pintora de *Agua viva*, afinal de contas,

“o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos pois um único é uma infinidade de espelhos (...) Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa”.

Como a esfera de Pascal, ou as criações de Vera Mindlin também o espelho é um “campo de silêncios e silêncios”, um tempo desdobrado em outros tempos. Borges, lembrando que o Irlandês Irlandês decidiu chamar esse *objecto* de Deus ou *nihilum*, porque só Deus é a criação primordial, a



*creatio ex nihilo*, argumenta que ser algo é, inexoravelmente, não ser o resto, falsa verdade que leva a imaginar que não ser seja de algum modo superior a ser alguma coisa e, em última análise, equivalente a ser tudo.

A partir dessa falácia, chega-se, com Schopenhauer, a postular que a história é um sonho infundável e perplexo em que há formas que retornam e talvez não haja nada além de formas que se repetem e que incluem, por lógica consequência, a mesma escritura que as desconstrói. O ponto de divergência com as concepções miméticas aí reside, no fato destas sustentarem o eu, afastado como identidade distanciada, na relação empírica, relação que, ao ser objetivada pela consciência, se constitui como dado estável de uma interioridade exteriorizada. Ao contrário, uma concepção diferencial, como a que elaboramos a partir de Clarice, postula o espelho como o instante em que se combinam o narcisismo (exterioridade do outro visível para mim

enquanto mesmo) e a violência (investimento no outro do próprio desejo arcaico de auto-destruição). Define-se, dessa maneira, exasperada e híbrida, uma ética dos processos de verdade que recusa todo objeto ideal ou universal.

Como sabemos, a História, entretanto, está implicada (dobrada) no *objecto*. Não é fortuito (mas talvez seja feliz) pensar que uma semana após concluir a publicação de A2 no *Jornal do Brasil*, Clarice resgate da gaveta (como, aliás, resgatara o próprio “Objecto”) uma entrevista com um psiquiatra onde a questão recorrente é definir a fronteira entre psicanálise e psiquiatria<sup>10</sup>. Porém, talvez seja mais feliz (embora não menos fortuito) reparar que, três semanas antes de iniciar a série “Um anticonto”, a escritora nos ilustre até que ponto sua prática é releitura não apenas de si mesma mas de outros que são seu espelho.

O outro de Clarice Lispector, nessa ocasião, é Paul Klee. É provável que em sua

obra veja o traço de um duplo movimento: a degradação do espiritual, que ao se tornar fenômeno, alia-se ao princípio material e, em contrapartida, a sublimação dessa premissa para unir-se ao transcendente. A energia, essencialmente dionisíaca, da arte moderna adviria então não só da imagem, dúplice do objeto estético, misto de sagrado e demoníaco, mas também do próprio artista, concebido como mediador exclusivo entre os dois planos. Valéry via o *Discours de la méthode* como um monólogo, um romance político. Clarice, através de Giovanni di San Lazzaro, lê *Ueber die moderne Kunst* (1924/1945), como o discurso do método expressivo. “Os quadros nos olham”, afirma Klee em sua palestra; “eu olho para ele e ele olha para mim”, ecoa A4, ele também sujeito à harmonia secreta da desarmonia, paródia ou tradução, que se justifica na medida em que a arte não reproduz o visível, mas torna visível.

Em “Paul Klee e o processo de criação”,

Clarice traduz uma passagem da conferência de Iêna que ilumina, particularmente, a questão da escritura neutra ou amodal.

Trata-se da alegoria da árvore. A versão italiana (*Teoria della forma e della figurazione*, 1959) fala de “un’immagine, l’immagine dell’albero”; Clarice, que diz ter traduzido do italiano, escreve:

“Permitam-me recorrer a uma parábola, a parábola da árvore. Tomemos um artista bastante bem orientado no mundo e na vida, à altura de organizar fenômenos e experiências. Esta orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização complexa, de múltiplas ramificações, eu gostaria de compará-la às raízes da árvore. De lá sobe a seiva para o artista a fim de atravessá-lo e ao seu olho: ele assume portanto a função do tronco. Pressionado e agitado por esse fluxo poderoso, ele transmite à sua obra o que viu. E a obra, como a copa da árvore, se desdobra no tempo e no espaço. Ninguém exigiria da árvore que ela formasse sua copa à imagem de suas raízes (...) Ora, como a árvore, ele não faz senão recolher e transmitir as forças surgidas das profundezas. Nem servir, nem dominar, somente transmitir. Ele tem pois, uma função verdadeiramente modesta. Ele próprio não é a beleza da copa, ela só faz é passar por ele”.

Tanto quanto Klee, Clarice compreende que objetivar o subjetivo não revela materialidade; antes, pelo contrário, desmonta convenções para resgatar delas a imagem

pura, a imagem em seu estado de imagem. Isto implica substituir a imagem, cuja matéria é mental, por outra matéria que, situada *atrás do pensamento*, seja água-viva, aquilo em que a imagem pode consistir quase como um mistério, suporte (*subjectile*, dirá Derrida, aludindo também às camadas de pintura) ou referência ao Outro.

“It é mole e é ostra e é placenta”, confessa a pintora sem presente. Porém, em sua escritura neutra, antes da afirmação, antes de ela ser *Atrás do pensamento*, sua fala é o retorno de outra afirmação. É o recurso de “A geléia viva”, fundo de gaveta de *A legião estrangeira* (o livro de capa vermelha) e cujo início é “Este sonho foi de uma assombração triste. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia? o silêncio”, o informe, onde os olhos do escuro espreitam, e que ainda reaparece nas páginas do *Jornal do Brasil*: “Este sonho foi de uma assombração triste. Começa como pelo meio. Havia uma

geléia que estava viva”. Dessa vez chama-se “A geléia viva como placenta”<sup>12</sup>. Mas é o retorno diferido e, diríamos, se não fosse um abuso, definitivo, de *Água viva*, que fixa a noite como “o sonho de um sonho de um sonho de um sonho”. Fruto dessa disseminação, a pintora do abstrato crê, enfim, que o verdadeiro pensamento parece sem autor. Por sua vez, a narradora de “Objecto”, sintomaticamente, queria construir sua obra como “um anti-conto geométrico”, uma alegoria da seiva-placenta primordial, uma eufonia de traços geométricos se entrecruzando no ar para expressar o silêncio. Aliás, a leitura aqui proposta poderia também reivindicar para si o estatuto de *objecto* inventado e, ao mesmo tempo, natural. O *objecto* é espelho. “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado e ele cresce assim como água se derrama”<sup>13</sup>. Não por acaso uma das leitoras de Clarice, Cristina Peri Rossi, optou, ao traduzir *Onde estivestes de noite*,

por um novo título, uma imagem pura, uma imagem que decorre do relatório da coisa, e que restaura a agrafia como criptograma. A tradução é *Silêncio*.

Silêncio para a tradutora, transporte para a pintora ou transmissão para a narradora, o *objecto* postula o grande vazio, a cisão entre ler e dizer. Sabemos que as palavras não são coisas. São pontes que tendemos às coisas. “As palavras não são coisas, são espírito. O telefone não fala *objectos*, fala espírito”(A4). Vento, imaterialidade. E do que se trata aqui é de encontrar um princípio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real se fixa sempre no mesmo lugar, isto é, no lugar do Mesmo. Sua inflexão, como argumenta Lacan, a partir de Kant mas também com Sade, *son semblable, son frère*, procede de tornar a norma uma pura e simples aplicação da lei universal ou um puro e simples objeto. Para o imperativo categórico, apenas *é-se, it,*

é o que importa. Poder-se-ia, entretanto, contrastar a Lei (do *objecto*) às leis (dos objetos). Assim sendo, a própria leitura, como ética da diferença, através de um processo que não pretende restaurar a verdade mas reconstruir uma ação ou energia agente, essa *écriture vive*, enfim, nos levaria, contudo, a liberar, na memória dessa mesma escritura, o objeto que com afinco se buscou como objeto inencontrável e que, no entanto, retornou, implacavelmente, na realidade, enquanto Outro do Outro, quer dizer, enquanto *objecto*. Derrida, que tanto insiste no caráter postal da diferença - carta, telefone -, define a escritura como marca, uma marca que, por sua vez, cria uma máquina produtiva indiferente à finitude de quem assina e de quem lê na medida em que sua função é dar, se dar, desdar e desdizer a pura negatividade.

“Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a ‘agir’ e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer seja morto ou que em geral

não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual ou presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito "em seu nome".<sup>14</sup>

1. HAY, Louis - "L'écriture vive" in *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Hachette, CNRS, 1993, p. 23-24.
2. BLANCHOT, Maurice - *O espaço literário*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 20-21.
3. BARTHES, Roland - *O grau zero da escritura*. Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971, p. 90.
4. LISPECTOR, Clarice - "Objecto-Relatório-Mistério" in *Senhor*, 9, São Paulo, 1971, p. 107-112. apud HAHN, Sandra - *O texto concreto*. Florianópolis, UFSC, 1995 (mimeo).
5. LISPECTOR, Clarice - "História da coisa" in VARIOS AUTORES - *Contos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1970, p. 1-2. Agradeço a Cláudia Rio Doce a cópia desse relato.
6. Clarice traduziu um dos relatos da *História universal da infância*, a "História dos dois que sonharam", *Jornal do Brasil*, 27 dez 1969.
7. LACAN, Jacques - *O Seminário 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, p. 9-107.
8. Cf. BORGES, Jorge Luis - "De alguien a nadie" in *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 739.
9. LISPECTOR, Clarice - *Água viva*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976, p. 94.
10. IDEM - "Psicanálise e psicoterapia" in *Jornal do Brasil*, 16 set 1972.
11. IDEM - "Paul Klee e o processo de criação" in *Jornal do Brasil*, 22 jul 1972. Em "Medo da libertação" (*A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 296-7), crônica de 31 de maio de 1967, a autora analisa o quadro *Paysage aux oiseaux jaunes, sorte de angelus novus* em que "coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante". Clarice deve basear-se em *Klee, a vida e a obra* cuja tradução francesa, segundo me informa Annaterea Fabris, pela Hazan, é de 1957.
12. IDEM - *A descoberta do Mundo*. op. cit., p. 634-5. A crônica

é de 29 de janeiro de 1972.

13. IDEM - *Água viva*. op. cit., p. 93.

14. DERRIDA, Jacques - *Margens da filosofia*. Trad. J. T. Costa e A. Magalhães. Porto. Rés, s. d., p. 412.

## COLEÇÃO MEMO

- Achille Bonito Oliva - *Teoria de Sistemas - Arte?*
- Aracy Amaral - *Damian Bayón: Um olhar sobre a América*
- Brito Broca - *Natureza Americana: Duas Visões*
- Eduardo Heras León - *Balada para um Amor Possível*
- Eric Nepomuceno - *Quarta-feira*
- Fábio Lucas - *Presença de Cortázar*
- Gerardo Mosquera - *Cozido e cru*
- Gilberto Dupas - *Alca e os interesses do Mercosul*
- Gustavo Beyhaut - *Caldeirão Cultural*
- Haroldo de Campos - *Três(re)inscrições para Severo Sarduy*
- Hugo Achugar - *Imagens da Integração*
- Ignácio de Loyola Brandão - *Strip-tease de Gilda*
- João Almino - *Balanço Poético*
- João Batista de Brito - *Leituras Poéticas*
- Jorge Glusberg - *Museus no Futuro*
- Jorge Schwartz - *Monos e Antropófagos*
- Nelson Ascher - *O Lado Obscuro*
- Nicolau Sevcenko - *Arte Moderna: Os desencontros de dois Continentes*
- Raul Antelo - *Objecto Textual*
- Ricardo Araújo - *Mistério de Huidobro*
- Ruy Coelho - *Diário de Honduras*
- Stuart Hall - *Identidade Cultural*
- Sylvio Back - *It's all Brasil*

*Este livro foi impresso no  
mês de dezembro de 1997  
na gráfica da Fundação  
Memorial da América  
Latina e do Parlamento  
Latino Americano.*

*Governador  
Mário Covas  
Secretário de Cultura  
Marcos Mendonça*

**FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA  
CONSELHO CURADOR**

*Secretário de Cultura (Presidente): Marcos Mendonça  
Secretário de Ciência, Tecnologia Desenvolvimento  
Econômico: Emerson Kapaz, Reitor USP:  
Flávio Fava de Moraes, Reitor UNICAMP: José  
Martins Filho, Reitor UNESP: Antonio Manoel dos Santos Silva,  
Presidente FAPESP: Carlos Henrique de Brito Cruz,  
Antonio Sérgio Ribeiro, Eugenio A. Franco Montoro.*

**DIRETORIA**

*Diretor Presidente: Fábio Magalhães.  
Chefe de Gabinete: Maria Cristina Mariz Masagão,  
Diretora do Centro Brasileiro de Estudos  
da América Latina: Marina Heck,  
Diretor de Atividades Culturais: José Fernando  
de Carvalho Severino, Diretor Administrativo  
e Financeiro: Antonio Celso Agune.*



*Direção geral da coleção  
Fábio Magalhães  
Editora executiva  
Leonor Amarante  
Editor Adjunto  
Reynaldo Damazio  
Editoração gráfica  
Ricardo Botelho  
Gráfico responsável  
Rovilson Vicente*



FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA  
Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664 - 01154-060 - São Paulo/SP  
Telefone: (011) 3823 9611 Fax: (011) 825 7545  
e-mail: [editor@memorial.org.br](mailto:editor@memorial.org.br)  
<http://www.memorial.org.br>



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA