LUCIANA K. P. SALUM

Sobre o que se escreve de uma psicanálise
(Isto não é uma Tese)
(versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo, como parte dos
requisitos para a obtenção do grau de Doutor em
Psicologia

Área de concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Prof. Dr. Christian I. L. Dunker

São Paulo

2015

Luciana K P Salum

Sobre o que se escreve de uma psicanálise.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Aprovado em

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

A nós.
(*This is us!*)

AGRADECIMENTOS

Enfim chegou a hora de escrever minha gratidão. Confesso que essa página, como tende a ser a mais lida de uma tese, tomou-me boa parte do tempo. Desejei ser justa em meu afeto. Já a especulei diversas vezes em voz alta (principalmente enquanto dirigia) e precisei conter aquelas lágrimas que sempre denunciavam que eu choro com facilidade. Que me inquietavam porque, mesmo nessas situações, elas permanecem salgadas. Quisera eu poder chorar doce ao dizer da importância de algumas pessoas para o desenvolvimento desta escrita.

* * *

Agradeço, primeiramente, ao Christian Dunker. Creio que desde o primeiro dia agradeço ao Christian. Soa-me redundante meus inúmeros *obrigados*. Queria poder me lembrar de todos eles para falar minha gratidão.

Agradeço pela aposta que ele fez, pela companhia e por pegar na minha mão quando percebia que a minha valentia era puro semblante. Obrigada! Foi uma alegria trabalhar ao seu lado.

* * *

Agradeço ao Ricardo Goldenberg porque além de me apresentar à minha própria escrita, foi determinante em sustentar e suportar o meu desejo que me carregou, mesmo que despedaçada, até aqui. Enfim, pelo encontro que me faz história.

* * *

Agradeço ao Contardo Calligaris por nunca tirar o *corpo* fora e, assim, me fazer crer que está por perto. Obrigada por estar por perto! Agradeço pela escuta delicada e atenciosa a recolher meus restos e me garantir que o acaso que me levou ao *jardim* não foi nada além do que bom gosto.

* * *

Agradeço aos meus pais, Rubens Pinheiro e Janete Pinheiro, tanto pelo amor que me deram como por suas impossibilidades. Ao meu irmão Leandro Pinheiro e a amigairmã Adriana Rocha. Afinal, vocês quatro fazem parte de quem eu sou.

Agradeço, também, à minha amada Vó Cela que ainda me relembra o sentido da saudade, e ao meu querido Vô Rubens, sua maior herança. Sinto sorte pelo tempo compartilhado e um azar doído pela efemeridade de algumas sintonias.

* * *

Ao CNPQ, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

* * *

No quesito amizade, reconheço-me uma pessoa de sorte. Tenho uma riqueza peculiar referenciada por aqueles que chamo de “meus”. Agradeço a eles, por terem me aguentado nos anos desta empreitada, por terem lido uma vez ou outra meus rabiscos e, com carinho, me darem suas opiniões mesmo quando não dominam a teoria abordada. Mas, dentre eles, resolvo nomear alguns. Alguns que não só me aguentaram como aguentaram *meu texto*. Estiveram, portanto, perto desta escrita.

Wesley Peres, porque a vida, às vezes, também nos diz ‘sim’.

Ronan Nascimento, por ser o único que tem um abraço apertado que não me sufoca.

Daniele Sanches, que, compartilhando lutos e alegrias, entrou na minha vida de maneira irreversível e me fez, inesperadamente, sentir em casa em São Paulo.

Luiz Eduardo De Vasconcelos Moreira, pela sintonia dos gostos que não me deixa só em meios universitários (e, claro, pela generosa presença nas últimas semanas).

Roberto Profeta que, pela amizade, mostrou ser uma *carta* dentro do baralho.

E Maria Letícia Reis, que, com seu sorriso largo, me convida para um almoço em meio ao Latesfip, dando início a esses tantos encontros (quando eu não era nada além de uma *anomia*).

* * *

Também incluo nesta lista de agradecimentos alguns que, por gestos precisos, merecem saber do meu carinho: Tatiana Assadi, Wael Oliveira e, claro, Ângela Lobato.

Para escrever descobri que precisei de minhas mãos; mãos que evocam corpo, e corpo que existe e deve um muito obrigado ao Rodrigo Mena Barreto — aquele que me ensina a dançar ao reparar em cada um dos meus retalhos corporais e, assim, me faz inteira.

* * *

E, por fim, um agradecimento especial ao Christiano Salum. Tanto pelo encontro que produz inúmeras reinvenções como pelos sinônimos que desencadeiam metáforas e metonímias dando-me a esperança de um futuro. Obrigada por me fazer rara ao compartilhar desse bonito desejo comigo e me suportar nessa jornada que chamam de vida.

RESUMO

SALUM. L. K. P. (2015). *Sobre o que se escreve de uma psicanálise*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sobre o que se escreve de uma psicanálise discorre, como o próprio título indica, sobre as (im)possibilidades de transmissão do escrito por uma análise. Haveria uma escritura que compartilhe o saber adquirido por tal percurso? Valorizar e destacar a forma de apresentação pareceu-nos o início do trabalho. Afinal, o meio de transmitir faz parte do que é transmitido (chegando até ao extremo de que a forma seria a própria mensagem). Escrever sobre a escrita, em alguns momentos, nada mais é do que escrever. Mais do que relatar a experiência descontínua de uma análise, a tese objetiva demonstrar o efeito-escrito, através de uma escritura, de minha análise. Uma descrição linear amparada em anedotas e diálogos não sustentaria a transmissão do atravessamento de uma análise em um sujeito. Visamos, assim, a compartilhar um saber inédito, resultado de um trabalho singular, que exige, por sua própria construção, diferentes formatos. Trabalho que resulta numa apresentação intransitiva que vá além de uma comunicação; que, pela própria experiência, convide o leitor a um fazer com os rumores da língua.

Palavras-chave: Psicanálise, transmissão, escritura, casos clínicos.

ABSTRACT

SALUM. L. K. P. (2015). *On what is written of a psychoanalysis*. Doctoral Thesis, Institute of Psychology, University of Sao Paulo, Sao Paulo.

On what is written of a psychoanalysis deals with, as the title itself hints, the (im)possibilities of transmitting what in a psychoanalytic experience, is in itself written. Is there a way of writing that allows to share the knowledge that is acquired during the process? To foreground and highlight the form, the mode of presenting that process was the starting point of this essay. After all, the means of transmission are included in what is being transmitted (up to a point where the form is the message). To write about writing, sometimes, is nothing but writing. Other than giving an account of the discontinuous experience of a psychoanalysis, this paper aims to demonstrate the written-effect (the written outcome) of my own analysis. A linear account of what happened there, illustrated by dialogs and anecdotes, would not sustain any real transmission of the effect a psychoanalysis has on anybody. Our goal is sharing with the reader the new knowledge that resulted from a singular working through, which due to its own peculiar construction demands, exacts from us many different formats. It is a work that results in a presentation that goes much further than a simple report. Work that invites the reader, through his own experience of reading, to the game of dealing with the labyrinths of language.

Keywords: Psychoanalysis, transmission, writing, clinical cases.

RÉSUMÉ

SALUM. L. K. P. (2015). *De ce qui s'écrit d'une analyse*. Thèse de Doctorat, Institut de Psychologie, Université de São Paulo, São Paulo.

De ce qui s'écrit d'une analyse disserte, comme l'indique le titre lui-même, sur les (im)possibilités de transmission de l'écrit par une analyse. Y aurait-il une écriture qui partage le savoir acquis par tel parcours ? Valoriser et souligner la forme de présentation nous sembla le début du travail. Car le moyen de transmission fait partie de ce qui est transmis (jusqu'au point que la forme soit le message lui-même). Écrire sur l'écriture parfois n'est pas qu'écrire. Plus que rapporter l'expérience discontinue d'une analyse, la thèse a pour objective de démontrer l'effet-écrit, par une écriture, de mon analyse. Une description linéaire soutenue par des anecdotes et des dialogues ne soutiendrait pas la transmission du traversement d'une analyse par un sujet. Nous visons donc partager un savoir inédit, résultat d'un travail singulier, qui exige par sa propre construction des formats divers. Travail qui aboutit à une présentation intransitive qui aille au-delà d'une communication; qui, par l'expérience elle-même, invite le lecteur à faire avec les bruissements de la langue.

Mots-clés : Psychanalyse, transmission, écriture cas cliniques.

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA	12
1. “Leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro.”	13
2. “Muito cedo foi tarde demais em minha vida.”	14
3. “É preciso, então, <i>em dado momento</i> , voltar-se contra o Método”	17
4. “Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência” ou, ainda, “sobre-[o]- método do texto.”	20
FRAGMENTOS	24
PARTE I: AUTORIA	26
1. SOBRE A DUPLICIDADE	27
2. A MORTA	29
3. SOBRE NOMES	31
4. “Encontrei-me diante desse silêncio inarticulado”	34
5. “São seus olhos.”	36
6. “Tarefa curiosa essa de ter que falar de si”	38
7. “Para Luciana. Alegre e viva na angústia.”	39
8. “O medo de não encontrar as palavras convenientes lhe colava os lábios”	42
9. “A paz das ‘belas adormecidas’”	44
10. “É ainda uma outra novela, talvez a mesma”	47
11. “Sua existência aos olhos de Alan era sua única existência verdadeira”	48
12. F E M I N I L I D A D E	49
13. “Desde que nomeio, sou nomeado: fico preso na rivalidade dos nomes.”	50
14. “A vida é diferente do que se escreve.”	52
15. <i>Pas de deux</i>	54
16. O DESENCONTRO DE UM ENCONTRO	56
17. “O sol brilhava, sem alternativa, sobre o nada de novo”	60
18. VIDAMORTE	62
19. VAMOS VOLTAR A FALAR DE MORTE?	64
20. FALTA(RÁ) O TÍTULO	66
PARTE II: ESCRITA	68

1. EU NÃO SEI ESCREVER	68
2. “A infância é coisa, coisa?”	70
3. <i>ESCRITÕES</i>	73
4. “Eu era como eles, antes de ser como eu” (ou “o instante de ver”)	74
5. A SALA AO LADO (ou “o tempo para compreender”)	75
6. “Isso me ajuda, já que a mim também devo atribuir um começo” (ou, “o momento de concluir”)	77
7. <i>Uma voz vinda de outro lugar</i>	80
8. “Isto é uma aventura sentimental”	81
9. CINCO PARA O MEIO-DIA	82
10. “Mas o amor nos torna inventivos”	84
11. “Por que teria um sexo, eu que não tenho mais nariz”	86
12. “A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança.”	87
13. “O sentido do passado nasce de objetos-já”	89
14. NÃO SÃO MAIS CINCO-PARA-O-MESMO-DIA	92
15. CIÚMES	93
16. “O que é que salva você?”	94
17. Terça-feira ou “Pela primeira vez senti o envelhecimento como uma sabotagem”	96
18. A VIDA (É) DO OUTRO	99
19. “<i>We accept her, one of us</i>”	101
20. Para saber o que <i>isso</i> significa, não procure o que <i>isso</i> <i>significa</i>	103
CONCLUSÃO	105
1. PORQUE NEM TUDO É AZUL E DOCE	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

“I’ll take that drink now. I’m
beginning to feel satisfied, and
that always makes me thirsty”
(Leviathan – Paul Auster)

ADVERTÊNCIA

1 - “Leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro.”¹

Figura 1. Magritte, R. (1929) *A traição das imagens*.

Isto não é uma tese.

Ou, ainda, parafraseando Barthes (1978/2005)²: Será que farei realmente uma *tese*? Respondo apenas isto: agirei *como se* fosse fazer uma – vou me instalar nesse *como se*. Esta *tese* poderia se chamar “*Como se*.”

Ou melhor, pratico uma inversão, eis um escrito que é *como se não fosse: é uma tese* que se apresenta como *não-tese*! Parece a *única possibilidade de inserção* permitida por minha *fraqueza constitutiva*.³ Insiro-me *como se não* fizesse parte, fazendo, então. Inclusive a tese. Minha *única* (até então) *possibilidade de inserção*.

¹ Ao apropriar-me da conhecida frase de Montaigne, destaco: esta *não-tese* é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com a vida real é mera coincidência.

² Ao explorar sua *Preparação para o Romance I*, Barthes (1978/2005) escreve: “Será que farei realmente um romance? Respondo apenas isto: agirei como se fosse fazer um – vou me instalar nesse *como se*. Este curso poderia se chamar ‘*Como se*’” (p. 41).

³ Cf. Barthes (1978/2005): “Pelo menos, posso ver imediatamente em mim uma certa *fraqueza constitutiva*, certa impotência para fazer um romance (cf. um sujeito cuja constituição não lhe permitiria fazer esporte ou, pela pequenez da mão, tocar piano etc.)” (p.31)

2 - “Muito cedo foi tarde demais em minha vida.”⁴

Foi com *Em busca do tempo perdido* que se iniciou meu percurso acadêmico. Capturada e seduzida pelos sete volumes proustianos, fui obrigada a escrever sobre o tempo. Escrita que resultou na dissertação de mestrado intitulada *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*.⁵ Incentivada pelo contexto que me convidou a uma leve ruptura com a tradição, minha escrita, hesitante, começou a ter seu formato próprio cujo início somente agora posso lhe atribuir.

Fim de uma etapa e começo de um luto. O mestrado acabara e ainda havia muito mais. Há sempre um pouco de muito (mais). Iniciei-me, então, em outra busca. Outra universidade, outro orientador, outra cidade e outro sotaque que, juntos, mostravam-me outro contexto.

Chego à Universidade de São Paulo. “Trata-se de uma Universidade tradicional”, advertiam-me em toda parte. *E aí*, como quem termina um namoro e resolve mudar o roteiro para aliviar a dor, fui, quem sabe, em busca do *Tempo Redescoberto*.⁶ “Enquadro-me”, pensava, “preciso aprender a escrever academicamente.”

Tarefa na qual, aparentemente, acreditei. Minto-me, vez por outra, com tamanha convicção que sequer hesito diante das falácias que invento para mim. Eis, portanto, um recorte do projeto apresentado para a seleção de doutorado no Programa de Pós- Graduação em Psicologia Clínica da USP.

⁴ Duras, M. (1984/2012) *O amante*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, p.7.

⁵ Salum, L. K. P. (2009) *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília - UnB, Brasília.

⁶ Proust, M. (2004) *Em busca do tempo perdido. O tempo Redescoberto*. São Paulo: Globo.

O trabalho desenvolvido na dissertação privilegiou os discursos psicanalítico e literário para pensar sobre o tema. No entanto, a continuidade da pesquisa visa a abandonar o estudo literário e avançar no enfoque do descentramento do sujeito frente à sua relação com a linguagem na clínica psicanalítica.

Primeira orientação: percebemos que havia resquícios significativos da escrita da dissertação. Era necessário arrumar meu texto.

Segunda orientação: ao tentar arrumar, eu o desarrumei.

Sensível ao meu estilo, meu perspicaz orientador propôs-me ousadia e mostrou-me que uma escrita acadêmica não se vincula exclusivamente à tradição universitária, mas à imposição da escrita de cada um, respeitando, claro, o rigor da herança conceitual do departamento.

Numa espécie de *déjà vu*, o amor antigo retornou como aquele que anuncia em surdina que vai voltar e fez-me perceber que, em verdade, tratava-se não do meu percurso, mas, sim, do percurso de meu *texto*.

Texto que, desobediente, mostrou-se inquieto quando minha escrita vacilava; agarrou-se, pois escutava sorrateiramente a conversa, à fala de meu orientador anunciada naquela reunião. *Aí* (ou melhor, ali), decidi ser escrava do escrito e aceitar, sem desvios necessários, o que o texto imprimia. Foi quando reconheci não ser senhora e dona dos meus rabiscos. Era, em verdade, a porta-voz do texto. Aceitei, portanto, minha submissão à palavra e entendi de maneira bastante sensível o que Lacan diz quando insiste em destacar que estamos na linguagem, e não somente o contrário.

Minha escrita é resultado da imposição do texto. O conteúdo que é apresentado exige novo formato do qual, obediente ao escrito, fui serva fiel. *O que se*

escreve de uma psicanálise (Isto não é uma Tese) discorre, portanto, sobre as (im)possibilidades de transmissão do escrito de uma análise, ou ainda, de minha análise.

Valorizar e destacar a forma, como já ressaltado, foi a primeira imposição do texto e, assim, o início do trabalho. Afinal, o meio de transmitir faz parte do que é transmitido (chegando até ao extremo de que a forma seria a própria mensagem). “*Escrever sobre a escrita, em alguns momentos, nada mais é do que escrever*”, foi a sua primordial observação a me fazer entender a proposta.

Mais do que relatar a vivência descontínua de uma análise, o objetivo desta *não-tese* é mostrar o efeito-escrito, a partir de um texto, permitido por uma experiência. O escrito tagarelava em minha cabeça, diariamente, quando eu abria o computador e ameaçava embasar meus traços com relatos e explicações vinculadas à minha estada no divã. Ele insistia: “*Uma descrição linear amparada em anedotas e diálogos não sustentará a transmissão do efeito de uma análise em você!*”

Assim, autorizada pelo texto, viso a compartilhar meus traços. Dividir a apreensão de um saber inédito, resultado de um trabalho que convida o leitor a adentrar em um *fazer* com os rumores da língua.

Parafraseando a expressão “a casa é sua”, que me parece oportuna: “O texto é seu”. Seja bem-vindo!

3 - “É preciso, então, *em dado momento*, voltar-se contra o Método”⁷

Atenta ao desenrolar da escrita, percebi uma tentativa intermitente de conciliação entre as imposições acadêmicas e o meu projeto pessoal. O que estava em jogo, principalmente, era minha insistência no direcionamento do texto. No destinatário que, então, teria tal escritura em mãos.

Escrita que solitariamente já produz equívocos suficientes, visto que almeja discorrer sobre a possibilidade de transmitir, não somente uma experiência, mas um efeito, somado ao afeto, autorizado por uma vivência. Por, especificamente, minha própria análise. O texto reivindicava, em voz alta, que “*há espaço para a psicanálise dentro da universidade*”. Que lá, na universidade, não precisamos dispor somente do discurso universal e dar margem, mesmo que à custa de um texto marginal, ao singular no intuito de discorrer sobre uma transmissão.

Em sua fase mais produtiva o escrito teve a companhia de uma espécie de técnico, Roland Barthes, que lhe ensinava a melhor maneira de se aproximar e de ler, tanto os mestres Sigmund Freud e Jacques Lacan, como seus contemporâneos comentadores. Mas, além do cuidado com a leitura, a escritura, principal e frequentemente, após dar a devida atenção aos conselhos de Barthes, me exigia um cuidado com a forma!⁸ Lembrava-me, diariamente, reproduzindo a frase de Valéry, “*a forma custa caro!*”. Soube disso, por sorte, somente num segundo momento, *ao perceber-me sem tripas a tentar quitar a dívida do texto*.

Pensar na entrada de Roland Barthes no percurso da tese remete ao seu próprio testemunho sobre a influência de Proust em sua obra. Ele alega que o escritor francês

⁷ Barthes, R. (1971/2012) *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p. 397.

⁸ Redundância proposital. Desculpem-me, o texto realmente queria que ficasse claro.

é o que lhe vem, não o que ele invoca. Justamente Proust, meu antigo caso amoroso. Autor que, no tempo anterior, o da dissertação, me apresenta um de seus maiores críticos via *A preparação para o romance* (volume I e II). Quando eu ainda mal sabia da importância que ele teria no texto da tese que endossa, parafraseando seu próprio mentor, que Barthes é então o que nos vem, e não exclusivamente um autor convidado.

O método da pesquisa, portanto, não seque o *descompromisso* que muitos atribuem à escrita barthesiana, mas sua cuidadosa defesa do conceito de pesquisa e método, aprimorado ao longo de sua obra. No momento em que uma pesquisa discorre sobre um texto, produz-se outro texto. “A ‘pesquisa’ é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura: a pesquisa está do lado da escritura, é uma aventura do significante, um excesso da troca.” (Barthes, 1971/2012, p. 393).

Porém salienta, em continuidade, que a pesquisa deve respeitar duas demandas. A *primeira* é vinculada à responsabilidade com a crítica, crítica que em muitos momentos reivindica um método acadêmico rigoroso como insubstituível para transmitir um pensamento contido numa escrita nomeada como *escrevência* transitiva. Texto que visa, então, à comunicação, ao testemunho e à explicação de uma matéria da qual a palavra é o meio instrumental para dar suporte a tal transmissão. Não sendo, portanto, a demanda do escrito a ser desenvolvida nesta *não-tese*.

Há, por outro lado, uma *segunda* demanda — de ordem inversa, mas também referenciada ao método —, que é vinculada a escrita nomeada como *escritura*, ao

espaço de dispersão do desejo, onde dispensa é dada à Lei; é preciso, então, *em dado momento*, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma *vista*, em suma, um espetáculo,

encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado ‘verdadeiro’ de qualquer pesquisa. (2012/1971, p. 397)

Assim, dispondo meu corpo ao texto, apresentarei minha *escritura* em formato de *fragmentos*. Meus fragmentos. Só eles podem representar meu percurso e ser, em verdade, o corolário de minha trajetória acadêmica.

4 – “Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência”⁹ ou, ainda, “sobre-[o]- método do texto.”

Restos de traços inquietantes são juntados e convidados a tomar outro rumo. Inspirada pela análise de Salvador Dalí do quadro de Jean-François de Millet, *O Angelus* (1859), deixo a escrita construir meu íntimo *método paranoico crítico* de interpretação da realidade. A representação do meu próprio universo. O foco não é concluir se a fala é verdadeira ou falsa, justamente, porque tal intuito teria o fracasso como resultado certo.

Figura 2. Millet, J-F. (1858) *Angelus*.

Eis o quadro que durante anos atordoou Salvador Dalí. Trata-se do *Angelus* (1958) de Jean-François Millet: um óleo sobre tela que atualmente se encontra exposto no Museu D’Orsey, em Paris. Millet foi reconhecido como um dos precursores do realismo pela sua simplicidade vista nas representações da vida rural. Sendo o *Angelus* uma de suas principais obras, reconhecido como um dos quadros

⁹ Rosa, J.G. (2005) *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 113.

mais reproduzidos e conhecidos do mundo, ele foi fonte de inspiração e inquietação para diversos artistas.

O desfecho da influência da obra em Salvador Dalí gerou seu ensaio, *El Mito trágico del 'Angelus' de Millet* (1978), no qual o autor se vale de suas próprias criações sobre a obra a fim de explicá-la e, conseqüentemente, apaziguar a angústia e o tormento que sentia ao se deparar com a imagem.

Supõe-se que Millet, com seus traços realistas, pintou o quadro com o intuito de representar a catástrofe agrária que culminou na fragilidade demonstrada pelas batatas podres na cesta, aos pés da mulher. Dalí subverteu tal contexto e olhou a obra paranoico-criticamente. Projetou questões íntimas, de sua própria história, ao creditar o ar melancólico da tela ao suposto velamento de uma criança que não está pintada. Um suposto filho morto do casal de camponeses que estaria no caixão pintado sob a cesta de batatas. Não está representada por Millet, muito embora esteja em lugar de destaque na concepção de Dalí. Concepção que, podemos inferir a partir de sua biografia (cf. Ajame, 1986), também teve lugar privilegiado em relação à sua história. O primeiro filho de seus pais a se chamar Salvador morreu nove meses e dez dias antes do nascimento de Dalí. Há, assim, a presença da ausência do primogênito no decorrer de sua vida e, como uma conjectura, sua possível substituição do morto que, segundo o biógrafo, se fazia confirmar diariamente no discurso de sua mãe.

Ao misturar a realidade, a partir do quadro, com a ficção, amparada em suas intuições, o artista solicitou um estudo de raios X ao museu do Louvre e concluiu que havia um traço apagado a realmente sugerir a anterior existência de um caixão no lugar do cesto. Caixão, então, que continha a criança morta não representada na tela, ou melhor, representada pela própria ausência de representação.

Fortemente influenciado pelos textos freudianos, Dalí tenta dar conta de sua tragédia particular ao criar um novo roteiro para algo já dado, o quadro de Millet, que, em sua companhia, trazia-lhe afetos inquietantes. Criações mirabolantes desenvolvidas em seu *El mito trágico del “Angelus” de Millet* (1978) visam a dar borda à cena que o persegue tendo em vista que a popularidade do quadro fez com que o artista se deparasse com a imagem em seu dia-a-dia, representada em vários objetos cotidianos tais como xícaras, guardanapos, canecas etc..

O grande tema mítico da morte do filho, sentimento essencial que se desprendia do meu *Mito Trágico do Angelus de Millet*, foi-me confirmado, uma vez finda a minha tese, sem que eu pudesse verificar isso pessoalmente nos últimos tempos. Disseram-me que, com efeito, Millet tinha pintado, entre os dois camponeses piedosamente recolhidos, um caixão de morto, do lado direito, perto dos pés da mãe.¹⁰ (Dalí, 1978. p. 14)

Uma maneira irracional de perceber a realidade, podemos inferir. Ou ainda, uma forma ficcional de construir sua realidade. Ter ido além da obviedade trazida pela tela e pelos estudos da crítica predominante possibilitou-lhe escrever seu próprio *mito trágico* na tentativa de explicar a angústia que o acompanhava e ecoava sua história sempre que confrontado pela imagem.

Após a escrita de seu livro, ainda às voltas sobre a realidade *versus* a verdade, a concluir que, até nova ordem, nenhuma explicação tão satisfatória quando a dele foi desenvolvida sobre o quadro, Dalí (1978) salienta o comentário de Gala: “Se esse

¹⁰ No original: “Este gran tema mítico de la muerte del hijo, sentimiento esencial que se desprendía de mi Mito trágico del Angelus de Millet, me fue confirmado, una vez terminada mi tesis, sin que pudiera verificarlo personalmente en estos últimos tiempos. Me informaron, de que, en efecto, Millet había pintado, entre los dos campesinos piadosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de los pies de la madre.”

resultado constituísse uma demonstração, seria maravilhoso; mas se o livro todo não fosse nada além de uma pura construção do espírito, aí seria sublime.”¹¹ (p.15).

Contaminados por tal enredo, entremos, portanto, nos *fragmentos escriturais* que dão notícias do meu universo.

¹¹ No original: “Si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, entonces sería sublime!”

FRAGMENTOS

Figure 3. Autor desconhecido

PARTE I: *AUTORIA*

SOBRE A DUPLICIDADE

“SÚBITA a mão de algum fantasma oculto
Entre as dobras da noite e do meu sono
Sacode-me e eu acordo, e no abandono
Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
Presa por uma corda do Inconsciente
A qualquer mão noturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e me assombra,
E em nada existo como a treva fria.”¹²

Precisava enviar a você.

Durante uma noite, às vésperas do meu aniversário, protagonizei uma cena de contato com minha própria duplicidade.

Eis que dormia, de bruços, sozinha, em minha cama. As duas mãos estavam embaixo do meu travesseiro. Sorrateiramente, minha mão direita encontrou uma outra mão, de textura estranha e aparência absolutamente morta. Acordei com meu próprio grito e, por alguns instantes, mesmo ciente do absurdo que me rondava, acreditei que havia uma mão solta ali, justamente ali, onde dormia. O susto se agravou na sequência. Quando

¹² Pessoa, F. (2012) *Fernando Pessoa: antologia poética/Organização, apresentação e ensaios Cleonice Bertinelli*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 34.

levantei pelo reflexo de minha voz, percebi-me amputada! Não sentia meu braço esquerdo do cotovelo para baixo. Mas, em fração de segundos, dei-me conta de que a mão morta era minha, a esquerda, amortecida. Nunca antes havia tido contato com meu próprio corpo morto! Ela estava tão devidamente apagada que não senti sequer o toque de minha mão direita quando se deparou com a textura ignota. Não senti a mão morta sendo tocada, apenas a viva tocando. Senti somente o lado vivo em contato com meu próprio objeto estranho.

Aos poucos, voltei à minha sanidade. Com leves tapas entre carinhos, fiz com que a mão esquerda formigasse e me desse a sensação de inchaço, como qualquer parte adormecida. Permiti que minha mão morta adormecesse.

Acordei.

A MORTA

Ao investigar sua fonte de perversidade e nos contar como a virtude foi afastada de sua vida, William Wilson ¹³ (nome inventado pela personagem) começa o relato: "Queria convencê-los de que fui arrastado por forças superiores à resistência humana" (Poe, 1844/1994, p. 234). Busca fatalidades para absolver sua culpa. "Foi o outro", poderia deduzir de sua narrativa, "foi ele o responsável por minhas mazelas." Este outro que, sem qualquer parentesco com ele, tinha o mesmo nome de batismo e de família, a mesma aparência, a mesma data de nascimento e entrou na escola também no mesmo dia. Todavia, tal homônimo, criado nas mesmas bases estruturais que William Wilson, tem um problema ("fraqueza") nas cordas vocais: não fala, mas sussurra.

Fraqueza forte que sussurra em seu ouvido e o persegue, muito embora ele tente, de todas as maneiras, escapar. "Duplo temível, apavorante, intocável diante de *minhas* mentiras. Não só não cai no meu semblante como também me denuncia diante dos outros supostamente enganados", diria eu caso fosse a narradora da história. Duplo que torna vã toda a tentativa de fuga, que se esconde *estranhamente* no meu reflexo no vidro do trem e

¹³ Poe, E. (1844/1994) *Poesia e Prosa: Obras Completas*. Porto Alegre: Globo.

me faz acreditar ser outro. Que permite uma ausência de reconhecimento em minhas próprias características e revela, à minha revelia, toda a minha perversidade.

Mas minha fuga era vã! Triunfante, meu amaldiçoado destino perseguiu-me, mostrando-me, à evidência, que seu misterioso poder começara. Apenas cheguei a Paris, tive provas imediatas da influência de William Wilson. Os anos decorriam e ele sempre a perseguir-me. Miserável! Em Roma, com que interesse impertinente, com que ternura de espectro veio ele colocar-se em mim e minha ambição! O mesmo em Viena, em Berlim, em Moscou! Onde poderia eu ir que não tivesse imediatamente tristes razões para o amaldiçoar com todo o ódio que transbordava de minha alma? E, ao fugir, cheio de pânico e terror, de sua perseguição tirânica, dir-se-ia que procurava fugir da peste. Fugi até o fim do mundo, mas minha fuga era vã! (Poe, 1844/1994, p. 22)

Entretanto, orientando-me com Pessoa, "Sinto que não sou ninguém salvo uma sombra": o narrador não é ninguém salvo seu duplo. *Will I am Will's son*. Mato-me matando-o! Duplo invasivo que destrói o intervalo entre mim e outro. Duplo também construído que sussurra fortemente em meu ouvido e anuncia a minha própria familiaridade com a morte. Ou melhor, meu parentesco com a *morta*.

SOBRE NOMES

Quando percebo sinal de distanciamento, vou-me antes. Quer dizer, sempre vou antes. Uma vez perguntaram: "Mas por que você já vai embora?". Respondi: "Sempre vou antes que queiram que eu vá". Vou embora constantemente.

Ir embora antes me ilude e me faz acreditar que não perco. Nunca! Até que sou invadida pela morte que entra sem aviso prévio e me lembra de que alguns dos meus também vão e não há sequer o tempo necessário de um abraço.

Acho que por isso insisto em sonhar com minha avó¹⁴. Sinto, sempre, o seu cheiro em sonho e acordo num misto de saudade boa e angústia. Perco-a, ao acordar, toda vez que sonho com ela. Logo em seguida me acalmo, pois me lembro de um suposto amigo português que escreveu um belo livro sobre *as intermitências da morte*. Certamente o sofrimento seria maior caso a imortalidade fosse possível.

Num breve deslizamento, recordo o meu pavor. (Ouvi certa vez que era a construção de minha fantasia inconsciente. Optei pela ignorância e por saber nada sobre o assunto!)

¹⁴ E agora com meu avô.

A *lu são*. Volto ao meu pavor.

Mais do que morrer, apavora-me a ideia de, indefesa, ter um monte de *olhos* sobre o meu corpo morto. Quando visito um cemitério, por mais próxima que seja da família ou do falecido, nada me impede de pensar que estou sobre corpos que são comidos por bichos bem ali, perto de mim. Também indefesos.

* * *

Salvador era o nome do morto que vi. Que tive os *meus olhos* sobre aquele corpo, desamparado. Resolvi protegê-lo! Não deixei ninguém mais *ver*. Tal como um cão de guarda, até que seus verdadeiros cuidadores chegassem. Para minha surpresa, ninguém chegou. Não havia sequer o desejo de pôr os *olhos* em cima para confirmar a morte do amado. Amado? Estupefata, fui fisgada por aquele morto-louco desconhecido e abandonado.

Eis que me vem um senhor com uma Bíblia na mão e diz: "Posso *ver*? Gostaria de ler um trecho da Bíblia para ele". "Claro que sim", respondi (e aliviada fiquei). *Salvador* sequer conseguiu salvar-se de viver intensamente em hospitais psiquiátricos. Talvez, por portar tal nome, pensassem que ele não precisava de ajuda.

Vamos aos nomes.

Para poder achar graça da desgraça, ainda sobre o mesmo assunto, conto uma anedota. Você bem sabe que eu nunca soube o que é ter nome próprio. Nunca foi de minha propriedade o meu nome. Tanto que, hoje, eu e *eutras*¹⁵, temos vários. Fiz bom uso de minha história!

Estava, pois, em uma Starbucks em Nova York, ansiosa por saber qual nome receberia escrito no copo de meu *Chai latte*. Eram vários, um mais brega que o outro: Lucy, Lou, Low etc.

Um minuto de silêncio após o grito da garçonete. Dois, três... até que me dei conta de que era chamada pelo nome de minha irmã *morta*.

¹⁵ Neologismo de Lopes (2009) –, trabalhado por Peres (2012) em *A escrita literária como autobioficção: Parlêtre, Escrita, Sinthoma*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília, UnB, Brasília – que me apropriei após ato-falho em minha atual análise.

**"Encontrei-me diante desse silêncio
inarticulado"¹⁶**

Pode soar inusitado,
Soa-me inevitável!
Nunca antes li definição tão bela.

O que se faz com um nome que não diz nada,
que em propriedade é completamente ausente?

Nunca antes li tão delicadamente sobre o
esvaziamento do nome (próprio).

Um nome interrompido.

Forte definição escapou-me do pensamento
todas as vezes que pensava no L (*ele*) que me
corta e me diferencia dela.

Um nome interrompido.

Olha que inusitado?!

Isso sim é inusitado: Sou salva pela Ana.

Justo pela Ana. Justo por outro nome. Ana.¹⁷

Ana invade a fragilidade do nome e o faz
próprio (?).

Nunca! Nunca será de minha propriedade.

Espero, ansiosamente, que um dia eu seja de
sua, Ana, propriedade.

Uma utopia de encontro que vise a reunir
todos os meus eutros nomes interrompidos para

¹⁶ Roubaud, J. (1986/2005) *Algo: preto*. São Paulo: Perspectiva.

¹⁷ (Minha Vó costumava pedir que escolhêssemos palavras e, em minutos, as pronunciava ao avesso. Anaicul. Era como me chamava. Ana-icul. Ela sempre soube da Ana. Eu não).

soar como uma margem inexpressiva que, quem sabe,
diga quem sou. Ou, ao menos, que consiga ser um
nome.

Consigo?

Rumores dizem que sim. Rarefeita, quem sabe.

Quem sabe? Insistem em não me responder.

"São seus olhos."

Ela tem *olhos azuis e cabelos pretos*.

Arrastada por um amor impossível e não pleno de sentido, sou levada ao quarto que cria o cenário deste livro; *Olhos azuis cabelos pretos*.¹⁸ Ouvimos rumores do lado de fora, o barulho do mar e também passos em busca de sexo. Dentro, mais do que uma conversa entre ele e ela, vemos olhares. Olhos que se esquivam. Olhares esvaziados de sentido e cheios de cor. Azuis.

Leitura azul que exige a ausência de intervalos. Não pela ilusão de compreensão, mas pela captura de nossos olhos numa beleza estética que denuncia o cru-cotidiano de conversas que se perdem diante da força de um olhar. Poderíamos dizer que é um livro fotográfico. Fotografia que escancarava o excesso vindo dos buracos dos olhares. Cores.

Tal casal invadido pelos *olhos azuis cabelos pretos* vive um relacionamento *branco* que traduz o desespero do certo desencontro de uma relação. Branca também é a textura da pele dela. Branca. Como não se percebe nos amantes. Sequer rosada fica, pois sua pele não fixa o sol. Como se percebe nos amantes.

¹⁸ Duras, M. (1986/1993) *Olhos azuis cabelos pretos*. São Paulo: Circulo do Livro.

Horas se passam enquanto ela olha para ele sem o ver. Seria o azul a impedi-la? O azul traz em sua companhia o equívoco de um desnudamento. Ele não a toca. Eles não se tocam, deitam-se lado a lado e esquivam-se dos dedos. Olha para ela. Olha na surdina da noite enquanto infere que o azul não vê quando de olhos fechados. "Ele não faz nada. É alguém que não faz nada e cujo estado de nada fazer ocupa a totalidade do tempo" (p. 47). Olha para ela. Oferece seu olhar enquanto ela dorme profundamente e se liberta da presença dele.

Não são mais do que olhos. Olhos que nem sempre acompanham um olhar. Seria ela *aquela* dos olhos azuis? Habituada estava a que falassem de seus olhos. Parecia ser o que a diferenciava das outras. Seus olhos. Azuis. (Cabelos pretos.) Terríveis de tão azuis. Olham-se sem se ver, olhos vazios de sentido e cheios de cor.

Azuis.

**"Tarefa curiosa essa de ter que falar de
si."**¹⁹

O mundo vira hieróglifos; os livros viram frases; o sexo, toque; e os contatos, olhares.

Já estou repetitiva ao endossar que é muita sorte encontrar boas frases acompanhadas de bons sentidos.

Permito-lhes o deslocamento metonímico.

* * *

Ruídos me dizem que ainda há orelha. Murmuram velhas piadas que me amedrontam ao não saber o que as palavras podem fazer de mim. Calo-me. Vejo borrões. Olhos? Sim, há dois. São, todavia, vistos e pouco veem. Desvio de função, acho. Que mais? Falo. Deve haver por aí uma boca que, imersa na linguagem deles, finge contato. Faz contato. Cria, então, uma cabeça para que possa sentir uma cabeça em mim.

Acho que é isso: "Tarefa curiosa essa de ter que falar de si."

¹⁹ Beckett, S. (1953/2009). *O inominável*. São Paulo: Globo, p. 54.

**"Para Luciana. Alegre e viva na
angústia."**²⁰

Oi? Cadê você? Está aí? Escuta-me? Consegue me ver?

Por que você não me avisou? Por que não insistiu em explicar o que eu não entendia bem (ou não queria – podia entender)?

Ele é louco. E sabe disso.

Havia uma particularidade assustadora em sua fragmentação. (Assusta). Ele me assusta. Enquanto eu falava de fraturas, ele mencionava suas crateras. Parecia ter recebido menos do que o mínimo. Sempre acreditei ter tido o mínimo. Por acaso, há casos em que a sorte me ronda (creio nisso e agradeço a deus diariamente, já que não nasci com o gene da fé).

Ria fora de hora, falava fora do tom e tinha um corpo que não lhe pertencia. Não sabia o que fazer com seus membros que se moviam a sua revelia e me faziam crer que eram coordenados por seus tiques.

Seu corpo tinha a forma da angústia.

²⁰ Dedicatória escrita por ele, o louco, no livro que me deu de presente.

Muitos corpos têm a forma da angústia. O meu corpo segue tal tendência. Porém, eu disfarço. Muitos-tantos disfarçam. Ele não sabia disfarçar. Vi sua loucura: era não só visível como quase palpável.

Era, constantemente, invadido pelo saber vindo de *um monte de olhos* dos outros. Acreditava que a recíproca era verdadeira ao reivindicar a transmissão de um saber que não se sente. Foi enfático: "só saber é insuficiente". Como haveriam de transmitir restos sem estar em frangalhos?

(Identifiquei-me.)

Ele é louco. E sabe disso.

Esforçava-se em buscar o disfarce ideal: fracassava. Sua loucura transbordava.

Ela me atingiu.

"Como você sabe se o outro sente?", perguntei.

"Eu vejo", respondeu-me.

Ele vê. Ele me viu.

Acreditava ver o buraco do outro que então o autorizava a transmitir o saber que se sente.

"O que vê em mim?"

"Vejo que você sente."

Às voltas com minhas risadas ritmadas (no tempo certo), com meus sentimentos devidamente temperados e minha felicidade opaca... pensava portar um disfarce mais rígido. Raros são os que veem através dos *meus olhos*. Acho que ele viu porque era louco, e sabia disso.

Obrigada por não ter me avisado.

**"O medo de não encontrar as palavras
convenientes lhe colava os lábios"²¹**

Há, aqui, estranhos.

Êxtimos.

Àqueles que de fora escancaram o que urra de
íntimo e ela crê disfarçar.

Descobre que encena melhor dependendo do
público.

E, dependendo do público, acena.

Ele corresponde.

Não haverá mais tempo!

Busca entender o que lhe aconteceu.

Não ousaria um saber a mais. Ousa utilizar o
saber sabido.

Saber que garante que os momentos-vida foram
transbordados.

Ficou com ressaca.

Evitava pensar no assunto, mas, quando
surpreendida por um acesso de ternura, via que
nela o assunto era pensado.

Lembrava-se dela. Outrora irreconhecida.

Não há mais tempo!

Hesitava em reconhecer-se apaixonada.
Estava. Há tempos.

²¹ Flaubert, G. (1976/2011). *Madame Bovary: costumes de província*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 101.

Apaixonada por um olhar que lhe tirava sua juventude.

Não havia mais tempo!

Ele não tinha mais tempo.

Fez dela seu objeto a-bortado.

Justo quando ela acreditava que poderia,
enfim, perder tempo.

"A paz das 'belas adormecidas' "²²

Sinto-me, em vários momentos, quase-viva (e, em outros, quase-morta). A princípio, não acreditava em nada. Hoje, não sei mais em que acredito. Acompanhada de Pessoa, antes sabia que não sabia. Hoje, sequer sei que não sei. Ah, quanta ironia!²³

Mas sinto, e isso me garante que vivo. Não mais em paz. Tal qual lemos nas lápides ou ouvimos sobre aqueles que se foram e agora descansam.

* * *

A Casa das belas adormecidas é um lindo romance escrito por Yasunari Kawabata. Nele acompanhamos a trajetória do velho Eguchi num prostíbulo repleto de meninas drogadas e oferecidas a homens decrepitos. Ao ler, fui apresentada às várias fantasias do narrador e a questões éticas importantes. Comungamos, como leitores, do desconforto inicial em usufruir de uma pessoa que dorme. Comungamos também das conveniências existentes em ter com quem falar (desde que não me escute, claro). Parece-me mais

²² Kawabata, Y. (1960/2004) *A casa das belas adormecidas*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 93.

²³ Cf. Pessoa, F. (2011) *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 167.

uma etiqueta de convivência na qual não sou interrogada em minhas próprias dificuldades. Afinal, os clientes são homens velhos que podem desfrutar de uma bela e jovem moça adormecida, sem vivenciar os desconfortos atuais de sua masculinidade.

Somos convidados a vários desvios a partir da descrição de Eguchi. No entanto, fui vítima de minha leitura confiada ao escrito. Fisgada pelas bonecas em formato humano, desacompanhei o narrador e suas elucubrações e o horror tomou conta quando fui pega no flagra identificada com o mais puro dos dejetos. Quanto tempo dormi? Não sei. Mas sei que fiz parte de uma coleção de bonecas de porcelana que depois soube ser minha. Isso, sim, foi uma verdadeira coleção reflexiva!

Houve, assim, uma escrita que vacilou e me transformou junto com o produto, resultando num trabalho que, além de envolver a obra e o autor, envolveu-me como leitora. Participei do enredo e também supus trechos de minha autoria. Ao entrar no texto de Kawabata, apossei-me dele. O livro que li é meu. Foi outro!

Experiência semelhante e irônica resultou da minha brancura associada à de "Um moço muito

branco"²⁴, de Guimarães Rosa. Impactada com o conto, sempre que um encontro permitia, reproduzia em relato a lembrança fiel do escrito. Sequer comparecia em fragmentos, vinha inteira. Tratava-se, em minha memória, de uma recordação fidedigna. Certa vez, anos depois de tamanha divulgação, resolvi reler o conto e, para meu espanto, a estória que contava não se assemelhava à de Rosa nem no sentido, tampouco na transcrição. Inventei, sem me dar conta, um conto: a função de minha própria brancura. E recalquei aquela outra, a de Rosa, que, infelizmente, também falava de mim.

²⁴ Rosa, G. (2005). Um moço muito branco. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

**"É ainda uma outra novela, talvez a
mesma"²⁵**

Há um outro em(tre) nós.

Uma assombração que aquece quando todo seu corpo se encolhe. Uma espécie de presença-ausência que a ronda ao lembrar que nenhum lugar lhe serve.

Que escancara que não quer ir nem ficar (como diria seu amigo morto).

Um *voyeur* (como diria caso fosse analista).

Mas o que diz caso fosse eu é: há um corpo, com um nome interrompido, aquecido por um calor mortal.

²⁵ Roubaud, J. (1986/2005) *Algo: preto*. São Paulo: Perspectiva, p. 57

**"Sua existência aos olhos de Alan era sua
única existência verdadeira"²⁶**

Colorida de cinza a cidade lúgubre desconfia que
o inverno chegou cedo demais.

O cenário soa insípido perto dos tons da
primavera e das folhas do outono.

Ossos trincados pelo frio não impedem o bafo
quente marcado em sua nuca.

Do choque térmico nasce o calafrio que entrelaça
angústia e prazer.

O corpo quente alerta o perigo do encaixe
perfeito e a ameaça do empuxo contrário à vida.

(...)

Mas ainda não é verão.

Poucos verão o que se perde com as estações.

Verão, então, as tantas vidas renunciadas no
inverno.

²⁶ Nin, A. (2006) *Uma espiã na casa do amor: romances*. Porto Alegre: L&PM, p. 68.

F E M I N I L I D A D E

A dominação é extremamente ambígua.

Despedimo-nos a cada encontro e eu não me acostumo.

Eu, que de mim sei tão pouco, repleta de velhas certezas azedas, sei.

Sei que, no momento em que lhe permito total determinação sobre mim, total controle; no momento em que deslizo e faço com que, autenticadamente, os desejos dele me sejam autorais; no momento de maior subordinação... Eu o tenho em minhas mãos!

E me desconheço no mais puro de meus dejetos.

**"Desde que nomeio, sou nomeado: fico preso
na rivalidade dos nomes."²⁷**

Sempre gostou de animais. Não de todos, perdoe-me: dos dela! Sempre gostou de seus animais. Dizia que, quando criança, já tristonha, contava as horas deste mundo inabitável (e cada vez mais habitado) no silêncio do canil. Encantava-se com o silêncio do canil.

Cálida ficava com a possibilidade de uma relação na qual o outro não se sentiria mais ou menos cachorro diante de seu olhar. Não hesitava no que era ou deveria ser quando ali no canil estava. Além disso, o que pediam não deslizava e escorregava de suas principais vontades, quando ela os atendia. Seus pedidos eram claros, certos e baratos. Mesmo a exigir a eterna repetição, nunca lhe foi oneroso encerrar um cafuné.

Não havia equívoco na comunicação. Não havia surpresa na relação. Não havia exaustão. Obviamente, ela (num discurso diferente do deles) oscilava entre a casa dos cachorros e a dos seus pais. Tal calma vivida no canil tinha prazo de validade, assim como os mal-entendidos da língua de seus pares. Permanecia entre uma casa e outra. Uma casa a descansava da outra.

²⁷ Barthes, R. (1973/2009) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 39.

O tempo do canil tornou-se restrito. Haveria ela de encontrar outro intervalo para dar suporte aos relacionamentos. Outros silêncios. Outras demandas baratas.

Imersa nos amores compartilhados, inventou um, ao menos um, com quem poderia dividir o insustentável de uma vida. Ele (com E maiúsculo!), embora também atrapalhado na linguagem e imerso nas confusões de sentido (caso contrário não acreditaria em sua própria criação), sabia exatamente o que fazer com seu corpo. Ajudava-a. Ela nunca soube o que fazer com o seu corpo. Poucos sabem o que fazer com seus corpos. Poucos-raros sabem.

Mesmo com ele, mesmo em sua fantasia, mesmo em sua mentira mais verídica, foi tomada pelo assombro de sua história singular. De uma espécie de amor que se apossa de tudo e, assim, torna-se impossível.

Ele rompeu com ela.

Ela comprou um cachorro.

"A vida é diferente do que se escreve."²⁸

Demasiadamente vaga.

O que sou além daquela que fala.

Ao menos o adágio de que se pareça com aquele que anda ao seu lado (e nem sempre é seu amigo – destaque) não me engloba. Tal verdade, na melhor das hipóteses, concerne somente à criança.²⁹ O que falam (ao expressar seus próprios desejos) não as diferencia em grandes proporções. Quando criança, inclusive, acreditava nessa lenda, o que me rendeu anos de análise ao perceber que crescer me distanciava significativamente daqueles que outrora diziam quem eu era.

Hoje, demasiadamente vaga.

Será que, na medida em que a consciência se apoderar de minhas alusões, poderei então saber sobre mim?

Ouvi que John Lennon respondeu sobre o que o definia: "Quanto mais tentei ser Elvis, quanto

²⁸ Breton, A. (1964/1987) *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, p. 74.

²⁹ Ouvi, recentemente, a reivindicação de uma delas, de aproximadamente cinco anos. Exigia a alegria que sua mãe deveria lhe fornecer. "Ela deveria me deixar feliz, porém, me deixa triste. Não posso andar de bicicleta em casa porque o cachorro me derruba, não posso andar de bicicleta na rua porque é perigoso, não posso jogar vídeo game durante a semana porque tenho que estudar... sequer comer doce antes do almoço eu posso! E, mais, não ganho presentes há dois meses!".

mais insisti fortemente em ser Elvis, mais tornei-me John Lennon". A mim, no entanto, faltou tal sensibilidade ao levar uma foto de uma mulher com determinado corte curto de cabelo e pedir ao cabeleireiro que fizesse do meu algo igual, na intenção certa de que, assim, seria "Ela". Ao fim do processo, levei-me junto com o corte que garantiria minha identificação. Nada pude fazer a não ser chorar meu lamento. Não era ela, nem eu.³⁰

* * *

Não almejem a narrativa integral que faça minha devida apresentação. Recordar-me-ei de cenas aleatórias, nunca encadeadas com o cronológico. Numa espécie de escrita associativa que me carregue a algum lugar que não o da vontade de me apresentar. Que não, melhor dizendo, o de minha vontade.

Escrevo conforme o capricho do momento.

³⁰ Penso agora que, caso funcionasse, teria sido uma ótima *cover*.

Pas de deux

"Pode confiar em mim."

Ouvia quando hesitava em lançar-me aos seus braços durante o *pas de deux*.

Recurso tanto mofado como bolorento em crer-me absoluta.

Minha dificuldade em contar com o outro estava desmascarada. Pesadelos me invadiam nos quais caía de cabeça ao acreditar que não haveria equívoco em nossa linguagem corporal. Mal sabia, ainda, que basta estar sozinha para desaprender a tropeçar.

(Sim, eu danço. Momento quase-único em que tenho tamanha intimidade com meu corpo que consigo ter-me sem carregar-me comigo).

Ele insiste:

"Vem? Eu te seguro."

Não há garantias.

Eu vou

e caio.

Caio com frequência. Caio de uma altura de impossível captura. Ele segura e mesmo assim eu caio. Ralo-me junto à esperança de uma altura comum, de uma força compactuada e conhecida ao

menos aos pares. Ao menos àqueles que dançam a mesma música numa leveza que me ensina que nem tudo que é intenso deveria ser pesado.

* * *

Embora admire os solos, não há nada mais lindo que o *pas de deux*.

O DESENCONTRO DE UM ENCONTRO

Bsb, 10 de outubro de 2000.

Olhava minuciosamente a carteira, como lhe era característico, a examinar quais cartões de visita não mais o serviam. “Não gosto de carregar peso” ³¹, justificava. Não gostava também de lugares lotados: “não faço fila”, repetia, ao me levar embora de qualquer lugar em que devêssemos esperar mais do que cinco minutos. Inicialmente, não entendia o seu funcionamento. Aos poucos, percebi que ele não só pensava, mas funcionava, a partir de frases.

Eram várias as frases, também as mulheres (dizia que elas, as mulheres, estavam em série; eu, no entanto, era fora de série). Sempre pensava que preferiria ser fora do sério. Todavia não me cabia ser dona de suas frases. Uma das frases que o definiam (e me fazia parte de sua vida) era: “Você não transforma desejo em demanda”. Aflita, tentava desvendar o que isso significava. Traduzia como podia: “não peço nada”. Imaginava ter alguma relação com o que me dizia. Mentia: “peço pouco”. Muito embora ainda não saiba receber.

³¹ Eu, no entanto, pareço sofrer do avesso. Ainda não consegui me livrar de, no mínimo, duas bolsas penduradas. Soa como se cada lugar fosse o último e assim, eu sempre estivesse abastecida do necessário.

Volto a ele. Ele que, sim, era rodeado de séries. Contava-me suas histórias e, engolida por um ciúme avassalador, criava, pela situação, a crença de que, assim como nos ensinam os romancistas, há um lugar especial reservado para mim. Afinal, ele não deve contar delas a elas! Gostava, principalmente, da intimidade criada que nos afastava de um tribunal e permitia que um dito nunca fosse usado contra nós mesmos. Certamente me era muito mais caro do que meus ciúmes. Nunca fui ciumenta. Ou, pelo menos, era nisso que acreditava.

Aos poucos, como uma espécie de sedução mortífera, fui sendo envolvida por suas histórias e também pela maneira como fazia vivo um corpo em frangalhos. "O teu olhar melhora o meu", diria com Antunes para chegar perto do azul que não antes definia meus olhos. Definia, principalmente, minha cor.

Em vários instantes não sabia o que fazia ali. Acho que isso me mantinha. Isso bastava. Saber que estava não em razão de um acordo, como nos casamentos, mas por uma ausência de sentido que escancarava o mais puro e íntimo desejo. Estava. A única coisa que sabia era que, de uma menina tão constantemente inadequada e desajustada com o social, sentia, pela primeira

vez, a certeza, quando com ele, de que estava no lugar certo.

O amor prega cada peça.

O mundo nunca nos foi favorável. A começar por trazê-lo muito irredutível (mimado?) em suas frases (ou vontades, como preferir). A sua vida, em vários momentos, já tinha um roteiro prévio caso optássemos por tal entrada. Eu não pensava sobre o assunto. Sentia. Conseguia sentir, somente sentir, e ir.

Aos poucos, o tal desejo que vira demanda soou vir em minha direção. Era justamente o que ele mais reprovava. Seria ele então vítima de seu próprio veneno? "Que saudade de nós", pensava. Como bons amantes, pudemos resolver o empecilho (que era nosso e não da vida). É possível estarmos juntos. Ter alguém para dividir um momento raro, uma espécie de encontro em extinção. Era isso que eu tinha. E tinha certeza de que tinha.

Todavia os detalhes gritavam a inflexibilidade do roteiro. Eis que um dia veio-me a sentença do impossível: "Não quero isso para a minha vida. Isso que você quer". Nem sabia que queria. Pensei a respeito. Sim, queria. Não podia mais imaginar que construiríamos uma história que pudesse incluir desejos comuns. Pois eles, dentro

do já escrito, baseado em sua própria experiência, arruinariam sua liberdade. Meu desejo começava a pesar (e ele é certamente muito maior do que cartões de visita).

Algo o fez explodir e ter a certeza de que era melhor um amor a ser preservado do que um vivido. Novamente, o que eu tinha para dar era pouco. Irônico: o que tenho de melhor para dar é insuficiente. E eu nunca dei tanto!

Temos conceitos de amor diferentes.

Acho que aí está outro contraste. Uso uma roupa que gosto até ela rasgar, até levá-la a suas últimas consequências. Paro quando não a acho mais interessante. Uso até o último fiapo.

(Lembro-me, agora que escrevo, de uma animação japonesa em que a criança colocava água na latinha de bala, depois que todas já haviam acabado, para *sentir* o gostinho do doce).³²

³² E chorei, claro, como se deve chorar em o “Túmulos dos vagalumes”, 1988. Direção de Isao Takahata.

**"O sol brilhava, sem alternativa, sobre o
nada de novo"³³**

Hoje não tem música.

(Leio Murphy).

Sinto-me engolida pela nostalgia de um sonho que poderia ter sido. Sempre achei que as coisas apodreciam, mas não imaginava que, no caminho, elas azedassem. Que a *saudade* que se realizava via presença contínua do outro ausente se transformava em ódio e reivindicação por um tempo perdido. Li que ela, a *saudade*, quando não compartilhada, tem sabor de solidão. Acho que nunca me senti tão só. Sinto *saudade* (até) dos devaneios que tinha e que me foram roubados pela devastadora realidade me apresentada pelo outro.

Descobri, também, que o amor tem avesso.

Não o meu. Não *ainda* o meu.

Ontem também não teve música.

Há cenas proibidas para menores que insistentemente são apresentadas às crianças.

Uma criança tinha dores de cabeça.

Bom seria se lá, na cabeça, só houvesse dores. Na minha há dores. Na dele, além disso, havia um penetra de quatro centímetros.

³³ Beckett, S. (1938/2013) *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, p. 5.

Daqueles intrusos ditos malignos.

Tentaram tirar esse malvado à força mas, como um belo exterminador do futuro, ele irá se recompor rapidamente e ainda aproveitará a fase de crescimento do menino.

Sequer um tango tocou quando disseram que ele (ainda) tem mais dois anos de vida. Dez? Terá dez então quando o penetra der um golpe de estado?

"Dez!"

Geralmente é uma expressão acompanhada de música.

(...)

A música acabou.

VIDAMORTE

O corpo estava estendido. Exposto. Morto.
Disposto aos olhos inquietos.
Estava feia. Inchada.
Dissera, como a morte um dia chegaria, que lhe
roubasse seu coração.
"Nada mais digno do que morrer de infarto."

Estava feia. Cabelos curtos e maltratados. Olhos
opacos. Sem cor.
Gorda? "Não, inchada." Estranha.

O pior nunca foi a morte. O pior ainda estaria
por vir quando comessem a seguir, erguido, numa
espécie avessa de contemplação, o corpó.
Ou, então, quando ele servisse à natureza.
Quando estivesse preso. Na cadeia. E fosse o
alimento. Dos bichos.
Estaria, portanto, morta.
O desespero sempre era referente a essas horas de
intermináveis olhos vendo sua vidamorte.

* * *

Após a travessia, foram jogadas várias flores,
de várias espécies e belezas.

Jogaram, também, terra batida e restos de chão,
que, somados aos restos de vida compartilhada
pelo barro, visavam entupir o buraco ali exposto.

(...)

Assim pareceu-lhe a vida. Às vezes.

Não sentiu dor no coração.

Pensou, ao contrário, que, contradizendo a
expectativa, ele foi o último sobrevivente.

Morreu asfixiada.

Tanto pelas flores como pelos barros.

Morreu sobrecarregada pelo outro.

VAMOS VOLTAR A FALAR DE MORTE?

Quase como uma das amigas de Clarice, a intercambiar assuntos de morte, 'do que tem de sério e de circo', troca cartas com quem a escuta.

* Escreve alto sobre a graça vinda da fé (que soa quase como uma tentação do diabo):

No hospital: *Uma senhora entra para recolher a comida já fria e desbotada diante da falta de desejo, vinda da falta de apetite, e, timidamente, pede a ela autorização para orar pelo velho. Após seu gesto de consentimento, dirige-se a ele como a lhe oferecer mais um biscoito.*

"Você quer oração?"

"Claro que quero!", responde o antes jovem ateu, amedrontado.

A senhora já previamente emocionada coloca a mão em sua cabeça e começa, tal qual um repentista, aquele discurso em velocidade máxima dos evangélicos.

Ela, ao ver toda a cena, num misto de compaixão e vontade de rir, se comove com a fé despertada pela condição do idoso.

Pensa que essa coisa de ser bom aos olhos de deus faz alguns se acreditarem generosos e, as vezes, eles até são.

* Escreve, também, murmúrios de seriedade:

No hospital: Ela o vê ir embora rapidamente. Nos breves intervalos em que volta de suas confusões mentais, em que é ele, já não a reconhece mais. Ou a xinga e a manda embora ou aperta sua mão com tesão. Ela deixa. Já acostumada a sumir, topa sair de cena para a entrada dele. Conclui com um pesar que se trata de um problema de sincronia. Eles, neta e avô, não conseguem estar ao mesmo tempo.

* * *

Quando o assunto se esvai, envergonhada pela insistência no tema, desconversa graciosamente: "Tá bom! Vamos variar, agora já podemos falar de amor!"

FALTA (RÁ) O TÍTULO

Ouvi rumores certos de que apodreci. Sempre imaginei que minha própria insistência, apego e inadequação com o tempo fossem dar nisso.

Anos atrás, ganhei uma deliciosa garrafa de vinho de um grande amigo. Garrafa daquelas que existem somente para os grandes apreciadores, ou então se efetiva um grande desacato à uva. Para não a ofender, imaginei que precisaria ou entrar em cursos de enologia, ou então negociar com ela (a garrafa de vinho) que somente a beberia "*naquele momento*".

Naquele especial momento que nunca chegava para cumprir a promessa feita à garrafa. Como uma boa neurótica (para minha surpresa), o momento escapava no vislumbre do que estava por vir.

Quando resolvi por certo que a garrafa não tinha vida, embora olhasse todos os dias para mim, num dia qualquer, encerrei a angústia. Hoje consigo perceber que a ausência da razão foi o que tornou o momento de silêncio, com minha confusão quieta, tão precioso para mim.

Ao abrir, confrontei-me com o equívoco. Caí no conto do vigário que me dizia que quanto mais velho, melhor. O famosocarochiquerraro vinho português era "do Porto" e, junto com a rolha,

havia apodrecido.

Tornei-me vítima de meu próprio feitiço.

Apodreci. Não soube o tempo certo de me usar, de me embebedar de meu próprio líquido. Sinto-me, quando podre, contagiosa. Optei pelo isolamento. Começo, lentamente, a me sentir pesada e creio, com absoluto ganho de causa, que basta emagrecer.

Preciso escrever e ainda *não sei escrever*.

Passo o dia em frente ao papel em branco ou ao preenchido por letras que não minhas, atenta para não perder mais um prazo.

Meu texto precisa, urgentemente, me deixar só.

PARTE II: *ESCRITA*

EU NÃO SEI ESCREVER

"Eu não sei escrever." Era o que ecoava desmembrado da rouquidão representada por um forte sotaque nordestino: "ela não sabe escrever".

1989. Inserida em um transporte de uma cidade a outra entendi (ainda sem entender), na pele, o significado de metáfora. Recém-chegada a Brasília, em plena fase de alfabetização, recebo a sentença de que devia repetir a série.

"Ainda não identificamos o problema. Mas é impossível ir adiante. Ela não sabe escrever. Estranho, pois os erros não são como os erros tradicionais, a troca de 's' pelo 'z', por exemplo. Parece-nos que ela inventa palavras."

Seria Lacan aquele que nos conta que a psicose não se confirma pela presença de um delírio, mas, sim, por transtornos na linguagem? Sempre soube.³⁴ Marcas inscrites que impossibilitam minha escrita. Traço fundo que me mantinha lá, no estrangeiro, em relação à minha língua materna e retardou significativamente o meu encantamento pelas cartas.

Como diria um amigo, "o que não acontece, acontece"³⁵. Salva pela sensibilidade de uma

³⁴ Autodiagnóstico selvagem.

³⁵ Peres, W. (2013) *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9.

professora de reforço, não repeti o pré (atual primeiro ano). "Ela possui escuta-falha.", diria eu caso fosse ela em tal contexto. Como sinônimo, ela disse: "Ela escreve foneticamente." E, sim, foi aí que descobri que a fonética mentia. Ela mentia para mim. "Tíííatru" vinha representar "teatro"; "runlá", "vamos lá". Tratava-se de uma criança *de lá*, curitibana, tendo aulas com uma professora *daqui*, nordestina.

O estranhamento não parava por aí, alegavam os adultos. Inquietavam-se tanto pela estranheza e criação de algumas palavras, "Tíííatru", como pela dificuldade em compreender o sentido, "Por que 'já' é agora e 'já já' é daqui a pouco?". Ou então, "Por que se fala 'você fez isso de novo' quando se quer dizer 'você fez isso de velho?'".

* * *

Como tudo sempre começa por um mal-entendido, tal desfecho orientou minha singular relação com a linguagem. História que se iniciou muito antes da percepção de sua existência, o que me confunde, significativamente, sobre o que seria o conceito de experiência.

"A infância é coisa, coisa?"³⁶

"A menina de lá", ³⁷ talvez por não se imaginar aqui, tenha tentado fazer diferente do habitual. Vinda de um lugar que ficava para trás da serra do mim, a pequena Maria, Nhinhinha, causava estranhamento por apresentar aparentes distúrbios na linguagem. Parecia, em alguns momentos, como sugere o autor, falar uma língua que ninguém entendia. (Inventada?) *Tanto pela estranheza e criação de algumas palavras*, "Ele xurugou?" (Rosa, p.65), *como pela dificuldade em compreender o sentido*, "Tatu não vê a lua..." (Rosa, p.65).

Aos quatro anos, a personagem já aparece como um sujeito que se posiciona em relação ao seu desejo. Aparentemente tolinha, Nhinhinha, além de fazer saudade, começa também a fazer milagres. Tudo o que desejava, subitamente, aparecia. Mas, como nos diz o autor, ela queria pouco. Reconhecida como um grande acontecimento aos olhos dos pais (que queriam muito), diante de qualquer pedido respondia sorridente: "Deixa... Deixa" (p. 67). Como, por exemplo, quando todos tentaram persuadi-la a desejar a saúde de sua mãe

³⁶ Rosa, G. (2005) *Nenhum, nenhuma*. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, p. 94.

³⁷ Rosa, G. (2005) *A menina de lá* In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

que adoecera. Todavia, desejo é coisa séria e não há como falsear ou tentar enganá-lo. Respondia Nhinhinha: "Mas, não pode, ué..." (p. 68).

Não era somente diante dos pedidos declarados que Nhinhinha não correspondia. "Pai e mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles" (p. 68). Assim, antes de crescer, quase antes de viver, a pequena personagem adoece e morre.

Seria mesmo de lá Nhinhinha? Infiro, ao contrário, que sempre foi *daqui*. Ao se defender da alienação do outro, paga com a própria vida.

Mesmo a acreditar que Nhinhinha é *daqui*, parece-me que fala a língua de lá. Lá onde sabe alguma coisa e, quem sabe, desejaria estar para não desfalecer diante da não correspondência ao desejo *daqui*. Lá onde respondemos sem pensar uma pergunta sobre qualquer saber: "sei lá". Lá onde? "Não sei".

Escuta cortada pelo significante que lhe permite brincar com a linguagem ao nomear o passarinho de "Senhora vizinha", após ouvir o narrador chamá-lo de "a avezinha". Lá onde lhe permite escutar o que aparentemente não foi dito e, a partir daí, construir outra maneira de dar continuidade à sua própria narrativa. Escutar de

um lugar no qual não sabemos que sabemos sobre o que foi dito *aqui*.

* * *

Lembro-me de que, pré-adolescente, insistia em ouvir "espalham por aí boatos de que *fica areia aqui*" de uma música que dizia "espalham por aí boatos de que ficarei aqui". Talvez, assim como a personagem, tão "tola" quanto ela, desejasse ir para *lá*, em algum lugar por trás de mim, que tivesse praia e, quem sabe, não saber que boatos inferiam que sempre ficarei aqui, *aqui*?

ESCRITÕES

Há o inscrito e o escrito.

Já a escrita, só quando passível de leitura.
Há inscrições que não visam à compreensão dos
olhos. Outras, agridem-nos e mutam-se,
inesperadamente, em escritões.

Branco que cega e denuncia os (não) ditos da
estória.

Há, também, ela escrita por ele. Lida e viva
em outro lugar. Ela que se mistura a outra e
sequer sabe sobre o desejo vivo daquela caneta.

Ela que pensa em voz baixa que seria bom
conhecer suas inscrições nos outros corpos, para
ambos sentirem, simultaneamente, mas em outro
tempo, suas cicatrizes e inventar, pelo inscrito,
uma nova escrita.

"Eu era como eles, antes de ser como eu"³⁸
(ou "o instante de ver")

³⁸ Beckett, S. (1953/2009) *O inominável*. São Paulo: Globo, p. 140.

A SALA AO LADO (ou "o tempo para compreender")

Existe um lugar, não tão encantado, no qual somos convidados a construir uma outra regência de sentido (pela sua própria ausência, inclusive), não articulado com a significação. Lugar onde sempre se diz mais do que aquilo que se quer dizer. Ter o equívoco como destaque é uma das regras do *local*. Falar a primeira coisa que lhe vier à cabeça, outra.

Via-me, então, quando situada lá, diante de um convite à não compreensão, um convite que *eutra* fez, por pura curiosidade, a saber sobre o que me escapou e me levou à sala ao lado.

Iniciei minha primeira análise por entrar, sem perceber, na sala ao lado. Foi exatamente neste instante que minha escrita começou. Sentada na sala ao lado. Ao perceber meu equívoco em não estar na sala 'certa', embaraçada, resolvi que deveria cuidar de "certas coisas" (as erradas, pelo visto, andavam devidamente sintonizadas).³⁹

Sempre soube que era uma questão de perspectiva: ao olhar meio de lado, pude entrar

³⁹ Minha segunda (e atual) análise manteve-se no mesmo roteiro introdutório e confrontou-me, novamente, com o valor do equívoco.

na sala ao lado. Naquela sala, que em alguns momentos transformava-se em um hotel e dava crédito à minha crença de que aquilo era uma viagem, subverti meu conceito de temporalidade. Com o passar do tempo, por fragmentos descontínuos, minha história foi sendo re-tocada. Toquei, novamente, em alguns traços mal apagados e, enfim, os retoquei. Afinal, a vida, graciosamente, também produz esquecimento.

Tal escrita não foi construída pelo passado, e muito menos foi uma espécie de "caça ao tesouro", no qual deveria procurar, no mais íntimo de meu "baú de memórias", a chave que abriria a porta e me salvaria de meus mais preciosos sintomas. Ao contrário, tratava-se do passado que não passa. Daquilo que, sem autorização prévia, insistia em fazer parte de meu cotidiano e me apresentava um presente com sabor de passado e, ao mesmo tempo, um passado atualizado que sugeria uma espécie de renascimento do vivido.

Foi ali que compreendi (ainda sem condições de explicar) o conceito de fantasia.

"Isso me ajuda, já que a mim também devo atribuir um começo"⁴⁰ (ou, "o momento de concluir")

Almoço com um, tomo café com o outro e constato que não faço nada além de ratificar o velho fato consumado. Encontro aqueles com quem escolhi compartilhar minhas páginas em branco e as escolhas das palavras que assinalariam minha estória. Dividir, assim, meus escritos.

Eles contam que viver com a mulher que há em mim já lhes dá tanto trabalho que fico comovida com a presença da que me pariu. Do quanto já fui dura e cruel com ela. De como foi difícil perceber que o melhor que ela fez foi pelo que não me deu, mesmo tentando me dar tudo. Pensar nela exige cuidado. Hesito expor suas falhas e dificuldades, embora saiba que foi isso que me salvou. Que, ao errar, me deu o sabor de sua essência. Mostrou-se frágil e desejante. Apresentou intensidades e transgressões disfarçadas pela vida comum. Sequer sei se ela sabe que eu sei.

* * *

⁴⁰ Beckett, S. (1953/2009) *O inominável*. São Paulo: Globo, p. 35.

Certa vez, envergonhei-me de seus trajes. "Quando você vai parar de me criticar?", ela me fitou. Partiu meu coração, mas não diminuiu minha vergonha. Queria vê-la bonita! (Ela, que sempre foi tão bonita!) Pensava que a beleza tinha lugar, havia me dado "ao-menos-um" lugar. Descobri tarde demais, como quase tudo na vida. Mesmo a desejá-la bela, quando roubava minha realidade, cultivava minha ira. Ela invertia, sem culpa (como uma boa mãe), a ordem das identificações e eu a odiava por não ter percebido o esforço que eu fazia para ter o mínimo. Sempre achei que tive o mínimo. Creio ter lutado ferozmente na infância para não cair na psicótica ausência de história. Da história, da minha estória.

Tantos assuntos proibidos. Essa foi a minha história. O fôlego faltou e me achei autorizada para dizer qualquer coisa que não o silêncio. Uma constante caça às palavras que construíssem um enredo sobre os não-ditos que marcaram a ignorância da minha origem.

Provavelmente ela teve mais vergonha do que eu.

Ainda é difícil escrever. Principalmente uma história.

A escrita é marcada por retalhos e

fragmentos que dão notícias de um amor transgressor, de uma sombra-morta, de uma pobreza real somada à embriagada falência paterna e ao ato no lugar do dito. Presença nunca contada, mas demasiadamente sentida.

* * *

"Dê-me um filme em que possa chorar?", pedia na locadora quando era criança. Precisava escrever o afeto. Ele me deu "Leolo". É a história de um menino que luta contra a psicose e perde para ela, como numa espécie de duelo no qual a loucura seria a maior derrota. Lá, a insensatez não era romantizada pela perda da razão. Ela aparecia pelo mais alto grau de solidão. E a criança era tomada pelo seu próprio abismo interno.

O cara da locadora foi o único que me disse.
E eu chorei, como deveria chorar.

Uma voz vinda de outro lugar⁴¹

Encanto-me por sotaques. Os estrangeiros soam ainda mais interessantes. Impresso na fala do outro, reconheço o sinal de que ele também não é *daqui*. Identifico-me. Não só veio de outro lugar como a sua voz (e não o que fala) me acalma e me diz que há lugares diferentes deste. Embora a angústia, afeto tão destacado pela eficácia com o verdadeiro – “ela não engana” –, repita que o único lugar é este! Que, paralisando-me, endosse: não há para onde ir.

⁴¹ Blanchot, M. (2002/2011) *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco.

"Isto é uma aventura sentimental"⁴²

A forma dá corpo.⁴³

As formas são fantasmações que suportam as leis dos desejos. Fantasia ou é isso ou não é. Sequer forma, sequer performa.

Fantasia revestida de desejo que une corpos inibidos pelo copo que deveria ter sido tomado naquele dia.

Passou. Perdeu a forma.

Exagerou. Perdeu a forma.

Enfeiou.

Ah, o tempo! Sempre ele, o tempo, lógico!

Putaqueopariu esse relógio!

⁴² Roubaut, J. (1986/2005) *Algo: preto*. São Paulo: Perspectiva, p. 73.

⁴³ Em forma, claro, 36. Sempre 36.

CINCO PARA O MEIO-DIA

São cinco para o meio-dia.

Há dez dias são cinco para o meio-dia.

Lembrei-me de que, tanto ao escutar uma narrativa em análise quanto ao narrar minha história a meu analista, em alguns instantes há nitidamente a sensação de um tempo que não passa, de algo como a obra de Salvador Dalí na qual nos deparamos com relógios que se derretem diante da *Persistência da memória*. Tais experiências, mesmo expostas aos dias que se vão com o calendário, são capazes de ser ilusoriamente recuperadas com sensações extremamente vívidas. Em outros momentos, entretanto, prevalece o medo de que o tempo passe. Um medo de que a história se perca no tempo, uma necessidade de mantê-la, preservá-la, aprisioná-la. Percebo, mesmo que pelo avesso, que esses dois exemplos me levam à ideia de uma sensação duradoura, da possibilidade, quase perfeita, de um tempo estático.

Há dez dias são cinco para o meio-dia.

Há dez dias meu relógio parou e permaneceu em meu pulso para me mostrar que meu tempo é outro. E está parado. Ou ainda, escancarar meu desejo de capturar o instante (que já se tornou outro) aprisionando a cena e o afeto.

Meu tempo é outro.

É quase-meio-dia. Estou quase-lá. Espero,
afinal, faltam só cinco minutos.

(...)

São cinco para o meio-dia.

"Mas o amor nos torna inventivos"⁴⁴

Penso em escrever há semanas. Não arrumo tempo. Natal é excesso de brequice, recuso-me. Terei tempo. O Ano-Novo me ilude ao vender novidades⁴⁵ e não repetições. Espero. Afinal, são só sete dias lotados de afazeres quase-importantes. Não escrevo. Ou, quando escrevo, escrevo errado.

Errando continuo. Alguns fazem parte de meus erros. Preciso errar mais. Tenho como meta o extermínio dos acertos. É tanta felicidade baça que não há espaço para minhas dúvidas (escrevi dívidas. Você saberá o que fazer com isso).

Volto: Não há espaço para minha divisão. Fico certa, inteira, oca.

Tive tempo. Desejei mandar um feliz-ano-novo para o meu erro-analítico (mais conhecido como meu analista). Foi o suficiente para abarrotar os minutos livres: saberia eu se ele queria ser feliz? O que desejar, então? Os seus próprios desejos? "Eu desejo o teu desejo" soava muito neurótico para um cartão encaminhado a um analista. Ao meu.

⁴⁴ Bergman, I. (2013) *Lanterna Mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify, p. 17.

⁴⁵ Embora uma palavra que contenha *idade* sempre me soará velha.

(Pausa: estou exausta da neurose. Sabemos que quando se dá uma mão, desejam o braço. Quando se dá o braço, desejam o corpo – até aí ainda me parece que pode ser proveitoso. Desejo-de-corpo é sempre bem-vindo! “Por que te desejo tanto? O que será que você me deu?”, pergunta ele a ela. “Eu me dei”, ela responde. Parece ser aí que mora o perigo. Em conseguir suportar o corpo do outro dado de presente para você. A pauta conhecida é “Agora? Agora não quero mais.” Por isso, e justamente por isso, ele é seu favorito. Exige sempre mais, mas tolera seu corpo vivo.)

Um dia ainda me liberto de minhas alusões. Cartão, analista, erro... Lembrei!

Sempre repito que o que me faz em casa, intervaladamente, é minha estante. Repleta de restos, frangalhos, cheiros e livros. Meus. Livros.

Tirei uma foto dela. “Desejo-te um pouco da minha estante. Se é que você me entende.” – *enter*.

* * *

Tinha mais a escrever, mas aí creio que não haverá tempo para ler. O tempo. O velho-tempo, lógico!

**"Por que teria um sexo, eu que não tenho
mais nariz"⁴⁶**

"O que se faz com o corpo que somos?", foi indagada.

"Torne-o menor. Emagreça. Picote-o."

Estava em um casamento. Bonita que era - quase - um desperdício. Sentiu-se vista. Ele a olhava fixamente e ela retribuía com o que supunha fazer de melhor. Fazia-se meiga para não o assustar e o inserir na lista dos homens que a comiam sem a tocar. Ele se aproximou sem que ela o notasse e, sem permissão, tocou-lhe uma parte de seu corpo e nomeou sua cintura.

E foi assim, em retalhos, que seu corpo existiu. Entregando-se, mais cadáver do que nunca, a possíveis invenções, roubos e trocas.⁴⁷

⁴⁶ Beckett, S. (1953/2009) *O inominável*. São Paulo: Globo, p. 46.

⁴⁷ Entrega que gostaria ter sido possível à outra, sua Vó. Quisera acreditar, às vezes, fielmente nessa estória do que podemos fazer com um corpo, de torná-lo vivo, erotizá-lo e servir-se dele como a fantasia lhe impõe. Quisera acreditar que fosse apenas uma regra disposta aos criativos.

"A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança."⁴⁸

Suas rugas não escondiam a passagem do tempo.

Traços marcavam que ali já havia existido outro rosto.

Cecília vivera em outra época. Pouco interesse era despertado diante da modernidade, quando comparado ao esmero de sua neta em saber sobre a vida sem tais ferramentas. Muito curiosa, como era característico da neta, demorou a entender a fragilidade e a constante repetição de sua (bis)avó,⁴⁹ quando lhe contava sua história antes de sua história com ela. Ria sempre na mesma vírgula, ao anunciar seu recorrente relato como uma grande novidade.

Não havia mais texto.

Passou muito tempo para que a menina percebesse que ela era velha. Que outrora, era outra, já esquecida. Suas memórias acompanharam sua antiga fisionomia.

⁴⁸ Barthes, R. (1953/2004) *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, p.15.

⁴⁹ Não gostava de chamá-la de "bisavó", marcava uma distância ainda maior entre elas. Era apenas vó. Era sua única vó. Embora existissem todas as outras.

"É preciso escrever, driblar a malícia do tempo e perpetuar a história", anunciava como solução a menina. Todavia, Cecília não lia. Seus olhos enfraquecidos recusavam qualquer papel. De que adiantaria, então, o registro de uma história de impossível leitura?

Ossos revestidos de pele marcavam a ausência de forma durante seus últimos dias. Ela morreu antes de seu corpo. A mais maldosa falta de sincronia.

Não havia mais texto.

**"O sentido do passado nasce de objetos-
já"⁵⁰**

Quando acordou, lhe veio a cabeça que estava com saudades. Havia tomado um Frontal para dormir. Dormiu pesado e acordou assim, saudosa. Não foi uma saudade normal, nomeada. Era uma saudade que parecia parar no que a saudade mostra de pura ausência. Seria como uma espécie de estado de espírito. Saudoso. Estava saudosa sem um objeto a almejar.

Como sempre foi ludibriada pela ideia de que precisamos nomear afetos (e desprezava que sempre soube que, caso nunca tivesse ouvido falar de amor, jamais se apaixonaria.⁵¹), foi em busca de sua saudade. Como lembranças de consumo, comprou uma que servia como seu objeto faltoso. Pensou ser saudade de um tempo que passou. Todavia, desejava reaver só parte desse tempo, o "tempo todo" causava-lhe repúdio. O "tempo todo" deveria ser uma expressão não existente. Já que damos nomes e aquilo⁵² existe, "o tempo todo" não deveria ser um nome.

⁵⁰ Roubaud, J. (1986/2005) *Algo: Preto*. São Paulo: Perspectiva, p. 38.

⁵¹ Santidade sintática é sexo com amor, santidade semântica é amor sem sexo.

⁵² Veja! Agora, sim, respeitou sua intuição. Ela não escreveu "damos nome àquilo que existe".

(Quando eu era criança e me lembrava de que respirava o tempo todo, era invadida por uma angústia que prestava atenção no meu pulmão quando o ar entrava e quando o ar saía. “O tempo todo” sempre foi uma merda! Acho que é por isso que como o brou’ne às quartas e a rosca às terças - já sei que falo muito das roscas, do prazer das roscas, das roscas, do café, do prazer do café, do prazer, e de me sentir personagem do Enamoramentos⁵³... mas sei que não falei o tempo todo. Então, justo, poder repetir. Volto. Como as roscas e o brou’ne (ah...) para não estar “o tempo todo” de dieta. Para perder a medida da restrição que não me faça perder a medida do numero - 36! - Já falei do 36, certo? acho que tenho falado do 36 “o tempo todo”...)

Saudade oca. Veio pensando que a vida deve ser assim mesmo. Repleta de saudades ocas. Ontem viu um filme; uma história real de superação e garra, quase digna de um Óscar.⁵⁴ Não chorou. Justo ela que é de chorar. Ficou com uma preguiça do esforço do protagonista. Ficou com uma preguiça do seu próprio esforço. Tudo tão solitário.

Solidão que pode ser sua opção a escutar as mesmas histórias de domingo, com os mesmos tons e

⁵³ Marías, J. (2012) *Os enamoramentos*. São Paulo: Companhia das Letras.

⁵⁴ *Hawking. The story of the search for the beginning of time.*

exageros no relato feliz de um dia morno.
Relembrando-a, então, de sua saudade oca.

As vezes entro na casa dos meus pais e sinto
que lá já foi uma casa.

Mas não sei se lá já terá sido uma casa.

Fico confusa no conceito de "casa".

Nem sempre tenho saudades de casa.

NÃO SÃO MAIS CINCO-PARA-O-MESMO-DIA

O relógio andou.

Acabaram-se as metáforas e as palavras encontradas já foram rasuradas.

Não são mais cinco para o mesmo-dia!

Quanto tempo durou cinco-para-o-meio-dia?

Quanto tempo alguém se mantém no mesmo tempo?

Quanto tempo...

Passou

e perguntaram-lhe o que aconteceu.

"O que acontece com o sujeito no tempo estático?"

"O que acontece com a hora de um sujeito estático", respondeu.

"E o que aconteceu com a hora?", insistiu.

"Agora?", confundiu.

"Não sei. Pode ser. Haverá depois?"

"Nunca se sabe quando enfim o relógio não tem conserto...", acreditava-se ainda no diálogo.

"Falar, falar... Menina, nunca se entende o que você diz! Mas, então, o que você fez durante este tempo?"

(o tempo andou e a história ainda se repete)

"Envelheci."

CIÚMES

Lembro-me de uma *inquietação* intimamente vivida ao terminar a leitura de Joyce, *Um retrato do artista quando jovem* (2006). Havia ali, dentro do texto, uma familiaridade que ainda me parecia desconhecida. Tempos depois, numa conversa informal sobre o livro, tal sensação novamente me invade ao constatar a mudança na forma da escrita do autor ao longo do romance. De uma escrita simples, composta por frases diretas, que se inicia, inclusive, com uma fala infantil, “Era uma vez e uma vez muito boa mesmo uma vaquinha andando pela estrada e a vaquinha-mu que vinha andando pela estrada encontrou um garotinho engraçadinho chamado bebê tico-taco” (p.15), caminhamos, junto com o autor, a uma maturidade presente na escrita de seus últimos capítulos.

Estranhamento que evoca meu próprio percurso analítico: quando consigo (em raros momentos) me lembrar, narrando, alguma questão inicial importante aos meus *olhos*, por alguns instantes, chego a sentir ciúmes daquela que fui.

"O que é que salva você?"⁵⁵

Ainda uma conversa entre um casal. Líamos juntas, eu e elas. *A fera na Selva*. Henry James. Ele também defende que há forma além do conteúdo. Que a forma diz tanto quanto o conteúdo. Que sem a forma alguns conteúdos se perdem. Dizem que existe o ético da fala. Creio, em sua companhia, no estético. O estético que vise ao ético e tente supor, para gerar boas fantasias, que a coisa-dita e a coisa-ouvida encontram-se no mesmo discurso. Sendo da mesma procedência.

Ao tentar responder o que o salva da mediocridade mundana, da possibilidade de não ser absorvido pela multidão, o personagem sugere que desvendará uma verdade. Verdade esta que, quando dela nos aproximamos, torna-se difícil aos olhos. Parece que o que nos salva é difícil de ver. As letras começam a se tornar cinzas juntamente com o papel. Entramos na espera deles, desejamos saber o que os salva para nos salvar também. Olhamos para frente. Esperamos. Saímos ilesos da vida esquecida. Olhamos para o futuro. Foco! Precisamos de foco ou não conseguiremos sequer distinguir as letras da forma-escrita. Ela também aguarda, faz da sua verdade a espera da verdade dele.

⁵⁵ Hames, H. (2007) *A fera na selva*. São Paulo: Cosac Naify, p. 29.

A Fera é suposta na espreita. Desejamos, como exibicionistas, feras na posição de ataque (deixamos vestígios). Ela observa, a fera os ronda e não os ataca. Há vidas sem feras. Há vidas à espera de que uma fera apareça. Ao ver uma fera, por pura identificação, posso desprender a minha antes amordaçada. Mas há fera nele. Há espera. Pela fera. É preciso que haja fera. Há espera. Pelo momento certo em que ela aparecerá e será ou morta por ele, ou a própria assassina. Um minuto a mais. A máscara da dissimulação não cobre o olhar do buraco dos olhos. Não houve fera.

Foi uma espera vã? Ou foi "a" espera?

A mão já não tinha os mesmos traços, o rosto é irreconhecível, o corpo perde a rigidez. (Espere!) A pele tão branca quanto a cera denuncia os escritos de suas histórias. As rugas escreveram seus corpos.

Aconteceu. O mundo havia acontecido. Em outro lugar. O fracasso se deu como um errar na mosca. A letra torna-se branca. Sem graça como o branco. A página, todavia, é tomada por um luto. Empreteceu.

Fechamos os olhos.

Terça-feira ou "Pela primeira vez senti o envelhecimento como uma sabotagem"⁵⁶

Recebo, quando estava abrindo a porta para o próximo analisando, uma mensagem da Paloma:

"Preciso falar com você! Podemos nos ver hoje?"

"To no consultório. É sério?"

Manda-me, então, uma foto de um exame de gravidez.

Está grávida. Feliz e grávida. Flagro-me super emocionada. Paloma e Adriana eram aquelas que falavam que teriam filhos na mesma época que eu. Elas adiantaram ou eu perdi o prazo? Acho que passou e eu nem vi, imersa nas novas frases e palavras que conheci e tomaram todo o meu tempo. Liguei para ela de imediato e conversamos longamente nos poucos minutos que tínhamos. Eu estava exatamente no mesmo lugar em que, há alguns anos, recebi o mesmo-outro telefonema dela, que me pedia desculpas por ter engravidado antes de mim. A forma foi outra. Ela, agora mulher, contava-me de mais um filho. Amei acompanhar o seu tempo e compartilhar do evento com ela. Afinal, acho que a vida é feita disso,

⁵⁶ Bergman, I. (2013) *Lanterna Mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify, p. 53.

não é?

"Preciso desligar, minha paciente já está me esperando."

Era a Dora (uma senhora de noventa anos que ama ler biografias e frequenta meu consultório há um ano). Estava mergulhada em seu luto que virá. Guarda dinheiro para o seu próprio velório. Da vida fui invadida pela morte. Ela reivindicava um amor aos velhos, um amor de que ela agora precisa e julga ter dado aos seus pais. Lembro-lhe que ela não é só velha. Pergunto, aleatoriamente, se já leu a *Lanterna Mágica*.

"Saiu a biografia do Ingmar Bergman?"

"Sim, há mais de um ano."

"Como eu não vi?"

"Devia estar ligando para a Carolina na hora..."

Ela ri. Carolina é a sua filha psicótica que está internada numa clínica psiquiátrica e lhe pede, como pode, para não receber ligações diárias.

Ela enxugou os olhos com um lenço de pano guardado no *soutien*. Tal como minha vó fazia quando chorava.

Eu reparo em suas mãos. São iguais às que pegavam os lenços de minha vó quando chorava.

Aparentemente de mesma cor e textura. Entendo, com um aperto no peito, o porquê do meu amor secreto por ela.

(Alguns se transfiguram em pedaços para acender a nossa memória)

Lembro, na sequência, que, além do lenço e da mão, ainda tenho meu avô como resto da minha vó. Um avô, tão especial, que está morrendo⁵⁷; e eu não consigo sequer dar um telefonema a ele, porque... porque não consigo.

E nunca me perdoarei por algumas de minhas incapacidades.

* * *

A vida pode ser salva e estranhamente interessante numa tarde de terça-feira.

⁵⁷ E chega um dia que quem está morrendo, verdadeiramente, morre.

A VIDA (É) DO OUTRO

Há várias coisas insondáveis no mundo. Para mim, elas sempre existiram. Eram, entretanto, muito mais simples do que as que soube, posteriormente, serem as mais importantes (origem e sexo):

Não entendia a angústia das meninas em saber se o encontro (do dia anterior) tinha sido bom. Sempre perguntava "Ué, mas você não estava lá?". (Sempre confiei mais no que eu sentia — principalmente quando estava lá — do que no que me diziam.)

Não entendia o porquê de as pessoas falarem "pois não" quando queriam dizer "sim" e "pois sim" quando queriam dizer "não".

Não entendia qual resposta deveria dar quando recebia um convite que desejava aceitar de uma pergunta formulada negativamente. "Você não quer ir junto?"
"Sim, obrigada" soava igual ao "Não, obrigada".

Não entendia a facilidade das pessoas em trocar um cão por um gato só para evitar a solidão. (Como já sabem, sempre gostei dos meus cachorros e, não, nunca tive gatos!) Como (como?)

podiam mudar escancaradamente o sentido do meu ditado popular preferido? Depois diziam que era eu aquela que vinha de lá. No fundo, creio que todos desejam esconder suas origens.

“Quem não tem cão caça COMO gato!”

Por fim, lembro-me de uma que até hoje me desconcerta. Aquela que diz respeito à curiosidade alheia, ao desejo de saber um pouco mais do que o que outro quer mostrar. Um excesso em busca do obsceno, em seu pior sentido.

Nunca (nun-ca!) entendi porque a revista “Caras” não se chama “Veja”.

"We accept her, one of us"⁵⁸

Quando criança *ela* era *ele*.

Ele, portanto, gordinho e com bochechas rosadas, tinha pânico de anões. Não podia vê-los e sequer alguém estava autorizado a pronunciar fatídicas sílabas: a-nões. Embrulhava-lhe o estômago e *ele* era atacado pelo que, já quando *ela*, chamava de *alien* (ser estranho que morava em sua barriga e resolvia se manifestar diante do primeiro sinal de angústia). Aos poucos, *ele* percebeu que, além da mortífera agonia sentida pelo descompasso do intruso, o *alien* também dançava. Demorou para que *ele* desfrutasse de seu ritmo e permitisse o convite à dança. Tarde, mas nem tanto, a influência pôde ainda vir cedo. Veio enquanto o autorizado para os meninos da época era a dança de rua. Foi quando *ele* iniciou sua coleção de machucados. Começou com pequenos roxos e terminou com um cóccix quebrado. Já quando *ela*, a situação se agravou. Com frequência achavam que *ela* havia caído, quando, em verdade, jogava-se abaixo de livre e espontânea vontade. Já esteve no palco com uma costela quebrada. Nada que não melhorasse com um derivado de morfina e *lhe* apresentasse as artificialidades deliciosas da vida comum. *Ela*, já adolescente e não mais

⁵⁸ Frase da cena do casamento do filme *Freaks*, produzido em 1932 e dirigido por Tod Browning.

gordinha (afinal, tal adjetivo só lhe foi autorizado na fase masculina, e agora *ela* insiste que seu numero de calça – 36 – deve funcionar com a mesma cristalização que um número de sorte), significou, como pôde, a antiga fobia que vinha disfarçada pelo avesso. Tal qual um anão é um adulto pequeno, um adulto pode ser uma criança grande. O *alien*, que permanecia no mesmo lugar apesar da troca de sexo, migrou sua impaciência para qualquer referência a tal infantilismo. Adultos falando com voz de criança era o ápice do desespero. Era quase vital que o alienígena saísse pela boca enrolado num vômito sob a melodia de conversas fiadas na voz fina. Foi então que o quadro piorou e seu intruso procriou. Percebeu que havia pessoas que mexiam suas devidas bocas numa espécie de ecolalia antecipada tentando, ao máximo, mimetizar as palavras que pronunciava. Um grupo inocente de ladrões a céu aberto que estavam fadados a repetir palavras sem som. Tomada por uma piedade compartilhada, aliviou-se quando estudou o conceito-chique-lacaniano de *lalangue*. Que lhe roubem, então, as palavras, mas, nunca, nunca, sua entonação!

**Para saber o que *isso* significa, não
procure o que *isso* *significa*.**

Aprender outra língua nunca foi, para mim, somente alterações na gramática e na fonética. O próprio percurso analítico me situa em um outro idioma que transforma a língua materna em estrangeira. Estranhar o próprio dito para, então, ouvir o significante. Um distanciamento narcísico necessário para dar suporte à transgressão de optar por outra que não a (língua-)mãe.

Assim como não sabia escrever, tive dificuldades com línguas. Por não serem herdadas, soavam proibidas. Até que, enfim, como uma travessura feita a mim mesma, reconheci que já falava inglês. Só depois de aprendido, pude desfrutar do desejo (anterior) de ir para a língua de lá.

Considerar-me desapropriada de minha linguagem ou, ainda, ter a capacidade de estar na língua como estrangeira foi uma de minhas inconclusões na sala ao lado. Acesso à língua de lá rompia com o pacto coloquial das comunicações no qual fingimos nos entender para haver laço social. Há uma ética lá que permite que eu use

tal familiaridade para expressar algo completamente diferente do que ela diz.

"Livrai-me do mal representado pela perspectiva que estabelece uma relação direta entre o significante e o significado. Livrai-me, também, tanto da ideia de nomeação como da existente na moeda de Saussure que me conduzem ao positivismo e à concepção de um sentido único e universal." Era a oração que *eutra* fazia em meu nome, na calada da noite, sem que eu soubesse, para garantir nossa *transgressão linguisterística*.

"Eis a possibilidade de mudar o roteiro", dizia-me em sonho. Lacan já nos alertava, o inconsciente é o que se lê. Ler a mesma palavra somada ao *diferente do que ela diz*, depois de *eutras* insistências, pareceu-me mais fecundo do que mudar a palavra que, por vezes, estava inscrita tão profundamente que impossibilitava, inclusive, qualquer rasura.

CONCLUSÃO

PORQUE NEM TUDO É AZUL E DOCE

Exijo-me longo tempo para lapidar os traços. Escrevo, reescrevo, ..., tomo cada palavra ao pé do ouvido e custo a entender o porquê deste inquieto enredo.

Retomo o início, já são 3:00 da manhã e não sei por qual razão recupero esse texto. Traço um novo fragmento. Um novo que encerra os fragmentos. Mantendo-me, porém, fragmentada. Leio-os, todos, em voz alta. Escuto-me distante. Minha voz arranha meu ouvido abaixo desafinando todo o percurso do escrito. Paro. Rabisco. Rumino, vez por outra, um drama inofensivo. Sofro a ideia do tempo se ressentir com minha anacronia.

Meu olho pesa.

O olhar me sequestrou. Meus olhos explodiram em alergia ao chorar a morte que ganhou mais presença. Ele, o primeiro morto que vi a levar-me um pedaço do corpo, os carregou ao preço de eu me imaginar a menina de seus olhos.

Recupero-os, portanto, pelo valor de não ser mais a sua menina.

Agora escrevo só. O silêncio faz presença no nada. Oculto a narrativa na solidão. "Viver

exigia legendar o mundo" disse aquele que me lembrou que, mesmo quando estamos emocionados, não choramos doce.

Acalmo.

Lembro-me das fantasias criadas, do amor escrito, do descuido que beirou um erro emocional, mas que se transcreveu na euforia em achar-me, finalmente, no lugar certo. Há noites em que o passado me ronda. Hesito. Quase desisto ao reconhecer o texto como uma promessa em vias de se cumprir. Promessa outra, reinventada. O amor não me sabe mais. Meu corpo já está machucado. O texto me esquece.

É preciso terminá-lo, escrever a última página de algo que se escreve e me permite a escrita. Escreverei, portanto. A última página.

Ela já foi escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ajame, P. (1986). *As duas vidas de Salvador Dalí*. São Paulo: Brasilense.
- Barthes, R. (1953/2004). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fonte.
- Barthes, R. (1973/2009). *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, R. (1988/2012). *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Barthes, R. (1978-1979/2005). *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1979-1980/2005). *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Beckett, S. (1938/2013). *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify
- Beckett, S. (1953/2009). *O inominável*. São Paulo: Globo.
- Bergman, I. (1987/2013). *Lanterna Mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify.
- Blanchot, M. (2002/2011). *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Breton, A. (1964/1987). *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- Dalí, S. (1978). *El mito trágico del “Angelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Dostoiévski, F. (1913/2011). *O Duplo*. São Paulo: Ed 34.
- Duras, M. (1984/2012). *O Amante*. São Paulo: Cosac Naify.
- Duras, M. (1986/1993). *Olhos azuis, cabelos pretos*. São Paulo: Circulo do livro.
- Flaubert, G. (1976/2011). *Madame Bovary: costumes de província*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras
- Hames, H. (2007). *A fera na selva*. São Paulo: Cosac Naify.
- Joyce, J. (1916/2006). *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Kawabata, Y. (1960/2004). *A casa das belas adormecidas*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Lacan, J. (1999). *O Seminário. Livro 5. As formações do Inconsciente (1957 – 1958)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Lacan, J. (1985). *O Seminário. Livro 20. Mais, Ainda (1972 – 1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Marías, J. (2012). *Os enamoramentos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nin, A. (2006). *Uma espiã na casa do amor: romances*. Porto Alegre: L&PM.
- Peres, W. (2012). *A escrita literária como autobioficção: Parlêtre, Escrita, Sinthoma*. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília- UnB, Brasília.
- Peres, W. (2013). *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pessoa, F. (2012). *Fernando Pessoa: antologia poética/ Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Pessoa, F. (2011). *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Poe, E. A. (1844/1944). *Poesia e Prosa: Obras Completas*. Porto Alegre: Globo.
- Proust, M. (1927/2004). *Em busca do tempo perdido. O tempo Redescoberto*. São Paulo: Globo.
- Rosa, G. J. (2005). *Primeiras Estórias*. 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Roubaud, J. (1986/2005). *Algo: preto*. São Paulo: Perspectiva.
- Saramago, J. (2005). *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Salum, L. K. P. (2009). *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília – UnB, Brasília.

LUCIANA K. P. SALUM

Sobre o que se escreve de uma psicanálise
(Isto é uma Tese)
(versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo, como parte dos
requisitos para a obtenção do grau de Doutor em
Psicologia

Área de concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Prof. Dr. Christian I. L. Dunker

São Paulo

2015

Luciana K P Salum

Sobre o que se escreve de uma psicanálise.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Aprovado em

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição _____ Assinatura: _____

A nós.
(*This is us!*)

AGRADECIMENTOS

Enfim chegou a hora de escrever minha gratidão. Confesso que essa página, como tende a ser a mais lida de uma tese, tomou-me boa parte do tempo. Desejei ser justa em meu afeto. Já a especulei diversas vezes em voz alta (principalmente enquanto dirigia) e precisei conter aquelas lágrimas que sempre denunciavam que eu choro com facilidade. Que me inquietavam porque, mesmo nessas situações, elas permanecem salgadas. Quisera eu poder chorar doce ao dizer da importância de algumas pessoas para o desenvolvimento desta escrita.

* * *

Agradeço, primeiramente, ao Christian Dunker. Creio que desde o primeiro dia agradeço ao Christian. Soa-me redundante meus inúmeros *obrigados*. Queria poder me lembrar de todos eles para falar minha gratidão.

Agradeço pela aposta que ele fez, pela companhia e por pegar na minha mão quando percebia que a minha valentia era puro semblante. Obrigada! Foi uma alegria trabalhar ao seu lado.

* * *

Agradeço ao Ricardo Goldenberg porque além de me apresentar à minha própria escrita, foi determinante em sustentar e suportar o meu desejo que me carregou, mesmo que despedaçada, até aqui. Enfim, pelo encontro que me faz história.

* * *

Agradeço ao Contardo Calligaris por nunca tirar o *corpo* fora e, assim, me fazer crer que está por perto. Obrigada por estar por perto! Agradeço pela escuta delicada e atenciosa a recolher meus restos e me garantir que o acaso que me levou ao *jardim* não foi nada além do que bom gosto.

* * *

Agradeço aos meus pais, Rubens Pinheiro e Janete Pinheiro, tanto pelo amor que me deram como por suas impossibilidades. Ao meu irmão Leandro Pinheiro e a amigairmã Adriana Rocha. Afinal, vocês quatro fazem parte de quem eu sou.

Agradeço, também, à minha amada Vó Cela que ainda me relembra o sentido da saudade, e ao meu querido Vô Rubens, sua maior herança. Sinto sorte pelo tempo compartilhado e um azar doído pela efemeridade de algumas sintonias.

* * *

Ao CNPQ, pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

* * *

No quesito amizade, reconheço-me uma pessoa de sorte. Tenho uma riqueza peculiar referenciada por aqueles que chamo de “meus”. Agradeço a eles, por terem me aguentado nos anos desta empreitada, por terem lido uma vez ou outra meus rabiscos e, com carinho, me darem suas opiniões mesmo quando não dominam a teoria abordada. Mas, dentre eles, resolvo nomear alguns. Alguns que não só me aguentaram como aguentaram *meu texto*. Estiveram, portanto, perto desta escrita.

Wesley Peres, porque a vida, às vezes, também nos diz ‘sim’.

Ronan Nascimento, por ser o único que tem um abraço apertado que não me sufoca.

Daniele Sanches, que, compartilhando lutos e alegrias, entrou na minha vida de maneira irreversível e me fez, inesperadamente, sentir em casa em São Paulo.

Luiz Eduardo De Vasconcelos Moreira, pela sintonia dos gostos que não me deixa só em meios universitários (e, claro, pela generosa presença nas últimas semanas).

Roberto Profeta que, pela amizade, mostrou ser uma *carta* dentro do baralho.

E Maria Letícia Reis, que, com seu sorriso largo, me convida para um almoço em meio ao Latesfip, dando início a esses tantos encontros (quando eu não era nada além de uma *anomia*).

* * *

Também incluo nesta lista de agradecimentos alguns que, por gestos precisos, merecem saber do meu carinho: Tatiana Assadi, Wael Oliveira e, claro, Ângela Lobato.

Para escrever descobri que precisei de minhas mãos; mãos que evocam corpo, e corpo que existe e deve um muito obrigado ao Rodrigo Mena Barreto — aquele que me ensina a dançar ao reparar em cada um dos meus retalhos corporais e, assim, me faz inteira.

* * *

E, por fim, um agradecimento especial ao Christiano Salum. Tanto pelo encontro que produz inúmeras reinvenções como pelos sinônimos que desencadeiam metáforas e metonímias dando-me a esperança de um futuro. Obrigada por me fazer rara ao compartilhar desse bonito desejo comigo e me suportar nessa jornada que chamam de vida.

RESUMO

SALUM. L. K. P. (2015). *Sobre o que se escreve de uma psicanálise*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sobre o que se escreve de uma psicanálise discorre, como o próprio título indica, sobre as (im)possibilidades de transmissão do escrito por uma análise. Haveria uma escritura que compartilhe o saber adquirido por tal percurso? Valorizar e destacar a forma de apresentação pareceu-nos o início do trabalho. Afinal, o meio de transmitir faz parte do que é transmitido (chegando até ao extremo de que a forma seria a própria mensagem). Escrever sobre a escrita, em alguns momentos, nada mais é do que escrever. Mais do que relatar a experiência descontínua de uma análise, a tese objetiva demonstrar o efeito-escrito, através de uma escritura, de minha análise. Uma descrição linear amparada em anedotas e diálogos não sustentaria a transmissão do atravessamento de uma análise em um sujeito. Visamos, assim, a compartilhar um saber inédito, resultado de um trabalho singular, que exige, por sua própria construção, diferentes formatos. Trabalho que resulta numa apresentação intransitiva que vá além de uma comunicação; que, pela própria experiência, convide o leitor a um fazer com os rumores da língua.

Palavras-chave: Psicanálise, transmissão, escritura, casos clínicos.

ABSTRACT

SALUM, L. K. P. (2015). *On what is written of a psychoanalysis*. Doctoral Thesis, Institute of Psychology, University of Sao Paulo, Sao Paulo.

On what is written of a psychoanalysis deals with, as the title itself hints, the (im)possibilities of transmitting what in a psychoanalytic experience, is in itself written. Is there a way of writing that allows to share the knowledge that is acquired during the process? To foreground and highlight the form, the mode of presenting that process was the starting point of this essay. After all, the means of transmission are included in what is being transmitted (up to a point where the form is the message). To write about writing, sometimes, is nothing but writing. Other than giving an account of the discontinuous experience of a psychoanalysis, this paper aims to demonstrate the written-effect (the written outcome) of my own analysis. A linear account of what happened there, illustrated by dialogs and anecdotes, would not sustain any real transmission of the effect a psychoanalysis has on anybody. Our goal is sharing with the reader the new knowledge that resulted from a singular working through, which due to its own peculiar construction demands, exacts from us many different formats. It is a work that results in a presentation that goes much further than a simple report. Work that invites the reader, through his own experience of reading, to the game of dealing with the labyrinths of language.

Keywords: Psychoanalysis, transmission, writing, clinical cases.

RÉSUMÉ

SALUM. L. K. P. (2015). *De ce qui s'écrit d'une analyse*. Thèse de Doctorat, Institut de Psychologie, Université de São Paulo, São Paulo.

De ce qui s'écrit d'une analyse disserte, comme l'indique le titre lui-même, sur les (im)possibilités de transmission de l'écrit par une analyse. Y aurait-il une écriture qui partage le savoir acquis par tel parcours ? Valoriser et souligner la forme de présentation nous sembla le début du travail. Car le moyen de transmission fait partie de ce qui est transmis (jusqu'au point que la forme soit le message lui-même). Écrire sur l'écriture parfois n'est pas qu'écrire. Plus que rapporter l'expérience discontinue d'une analyse, la thèse a pour objective de démontrer l'effet-écrit, par une écriture, de mon analyse. Une description linéaire soutenue par des anecdotes et des dialogues ne soutiendrait pas la transmission du traversement d'une analyse par un sujet. Nous visons donc partager un savoir inédit, résultat d'un travail singulier, qui exige par sa propre construction des formats divers. Travail qui aboutit à une présentation intransitive qui aille au-delà d'une communication; qui, par l'expérience elle-même, invite le lecteur à faire avec les bruissements de la langue.

Mots-clés : Psychanalyse, transmission, écriture, cas cliniques.

SUMÁRIO

NOTA AO LEITOR	121
1. O PRELIMINAR DE UM PERCURSO	122
2. “Quem não vê com bastante simpatia uma coisa não a compreende.”	128
3. “É de mim agora que devo falar, que seja com a linguagem deles, será um começo, um passo rumo ao silêncio, rumo ao fim da loucura, ...”	134
INTRODUÇÃO	137
1. A ESCOLHER PALAVRAS	138
2. A ESCRITA DA ESCRITURA	141
3. O QUE SE ESCRVE (EM MIM) DE UMA ANÁLISE	147
PARTE I - AUTORIA	154
1. AUTOBIOGRAFIA.....	155
2. ENTRE OUTRAS <i>ESCRITURAS</i>	165
3. ENTRAM OUTROS ESCRITORES.....	177
4. SOBRE A DUPLICIDADE	185
5. O estilo “é a ‘coisa do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão.” ...	189
6. “ <i>Nada tenho a dizer a você, senão que este nada é a você que o digo.</i> ”	195
7. O DESENHO DO TAPETE DO INCONSCIENTE.....	202
PARTE II - ESCRITA	206
1. “ <i>Nil Sapientiae odiosius acumine nimio.</i> ”	207
2. UM <i>BREVE PASSEIO</i> ENTRE LINGÜÍSTICA E PSICANÁLISE	215
3. LACAN ENCONTRA BARTHES.....	223
4. UM JANTAR (À LUZ DE VELAS) COM ROLAND BARTHES	227
5. “Declaro: de agora em diante, toda linguagem analítica deve ser poética.”	231
CONCLUSÃO	236
1. “O que eu quis dizer, não podia dizê-lo melhor do que escrevendo.”	237

<i>POST- SCRIPTUM</i>	240
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	242

“Meu caro amigo,
Estou lhe remetendo um pequeno trabalho do qual não se
poderia dizer sem injustiça que não tem pé nem cabeça,
já que, pelo contrário, tudo nele é ao mesmo
tempo cabeça e pé, alternados e reciprocamente.”
(Baudelaire)

NOTA AO LEITOR

1 – O PRELIMINAR DE UM PERCURSO

Muitas são as especulações envolvendo psicanálise e literatura. Por exemplo, a ideia de aplicar a psicanálise para destrinchar textos de ficção e, assim, desvendar segredos do autor escondidos nas entrelinhas da obra. E, também, o avesso disso, que para nós⁵⁹ traduz o mesmo equívoco: seria, então, a arte usada para explicar a psicanálise seja como alegoria, legenda ou ilustração de conceitos.

Além de considerarmos incertos, são caminhos por demais percorridos e exauridos em textos de autores contemporâneos, de tal forma que o próprio diálogo parecia, às vezes, imune a novas elucubrações. Percepção que desmotivava a busca por uma conversa fecunda. No entanto, o que fundamentalmente nos fazia recuar era que essas ideias não traduziam as reais inquietações do trabalho.

Ainda que por caminhos turvos, a insistência em estudar a escrita literária somada à psicanálise era evidente. Qual seria o encantamento em trabalhar com tais áreas do conhecimento? Primeiramente, essa era uma pergunta sem resposta. Não sabíamos qual estreitamento da relação seria o objeto de estudo da tese. Alguns palpites nos faziam inferir que se relacionaria com a clínica, especificamente com a escrita de uma experiência psicanalítica. Todavia, essa assertividade ainda nos era prematura.

⁵⁹ Plagiando, escancaradamente, a nota de Galindo (2006) em sua tese (pois não haveria melhor comentário para esta *Nota ao leitor*): “Então, já de saída: *Nós* (ou *nos*) somos eu e meu orientador. Quando eu achar que não preciso, e especialmente não devo, meter o meu orientador em coisas meio, digamos, arriscadas, *eu* vou ser eu *mesmo*. *Você* é *você*.” *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, p.12.

Felman (1982) trouxe um pouco de clareza ao articular literatura e psicanálise sem que houvesse a banalização de ambas. A autora ressalva a citação de Rimbaud (“O amor deve ser reinventado”) para aclarar o que entende por essa relação. É, sempre, necessário reinventá-la, assim como o amor. Reinvenção que vise a chegada num terreno teórico profícuo e inovador e não ao velho cotidiano que exaure grande parte dos relacionamentos. Recriação que se inicia, portanto, ao destacar o “e” que liga os vocábulos. Muito embora o texto apresentado seja escrito em inglês, é possível fazer a mesma analogia em língua portuguesa. Nossa conjunção coordenativa aditiva “e”, segundo Felman, geralmente é entendida erroneamente como uma coordenação subordinativa que endossa a ideia na qual haveria um saber subordinado ao outro. Em português, as conjunções são denominadas subordinativas quando ligam duas orações das quais uma determina ou acrescenta o sentido da outra. Portanto, uma área do conhecimento estaria no lugar do sujeito e a outra, do objeto a ser explorado ou complementado.

Valorizando a proposta de reinvenção apresentada pela autora (de uma relação distinta entre os saberes que não a da subordinação), consideremos, conforme nossa gramática propõe, a conjunção “e” — ao referenciarmos literatura e psicanálise — como coordenativa aditiva, ou seja, conjunção que liga termos ou orações de idêntica função gramatical para as articulações deste trabalho. Desta forma, não se trata de uma aplicação da psicanálise que vise a compreensão de um texto literário.

Isso posto, percebemos, durante as primeiras reuniões de orientação, que, ao tentar responder aos questionamentos de meu orientador e, assim, delimitar o tema da tese, algo ecoava entre a literatura e minha própria vivência em análise. Ou melhor, entre a escrita literária e o efeito de minha análise em minha escrita, que, afinal, me

era (e ainda é) a única maneira possível de narrar a experiência que tive (e tenho) durante os anos no divã. A fala, neste caso, sempre me pareceu demasiadamente precária.

Ao tentar discorrer *Sobre o que se escreve de uma psicanálise. Isto é uma tese*, parecia que era levada a uma espécie de romance que me tornava personagem em minha história. Ou ainda, em outros momentos, ao romanesco, tido por Barthes (1973/2004) como um romance sem personagens, no qual a escrita, via meu próprio corpo, parecia dar suporte à escritura. Em uma espécie de permissão à vida própria do texto. Assim, na tentativa de aproximar as vivências e tomar a experiência analítica como uma experiência narrativa, começamos a ensaiar modelos de subsunção entre literatura e psicanálise, dando início ao trabalho de doutoramento.

Percurso que, posteriormente percebi, teve seu início num recorte do tema, desenvolvido anos antes, no mestrado. Lá, a literatura foi representada por Marcel Proust em seu *Em busca do tempo perdido* e a psicanálise, por Sigmund Freud e Jacques Lacan, no que puderam contribuir sobre o que enlaçava o diálogo: o tempo. Trabalho que foi nomeado como *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*.⁶⁰

A própria (in)conclusão da dissertação mostrou que havia mais a ser desenvolvido nisto que nomeei de “interpenetrações” entre as partes. Na banca, tal significante foi destacado e bastante discutido. Parecia não se tratar meramente de uma conversa, mas do quanto eu misturava as áreas para discorrer sobre o tema proposto. Do quanto meu próprio texto escorregava de um ao outro. Tal impasse soa como um importante resto dessa temporada acadêmica.

⁶⁰ Salum, L. K. P. (2009) *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília – UnB, Brasília.

Simultaneamente a ela, era provocada por outra possibilidade de *saber* sobre o assunto. Meu percurso como analisante, por outras vias, também me convocava a pensar sobre a escrita. Sobre, especificamente, a escrita do tempo. Do meu tempo. E a posterior possibilidade de transmissão de tal escrita que se revelava autorizada somente em razão daquele tempo. Em síntese: *só depois dessa análise comecei a escrever*.

Agora, diante do desafio da continuidade e visível alargamento da pesquisa, sentia-me — também literalmente — uma viajante.⁶¹ Viagens que esbarravam nas dificuldades, principalmente, metodológicas. Sendo, primeiramente, uma espécie de personagem-narradora-autora de um texto acadêmico, com todos os paradoxos contidos em tal nomeação, explorei escritos literários que me acompanharam nos anos que passei construindo, para aludir a Freud, desde minhas teorias sexuais infantis (Freud, 1905/1966) ao meu próprio romance familiar (Freud, 1909/1966).

Curiosa a proximidade (temporal, inclusive) entre esses textos freudianos. Dunker (2011) salienta que podemos pensar e questionar a sexualidade de uma criança como um caso clínico em 1908 e, de maneira quase complementar, em 1909, ler a narrativa romanceada, criada por ela, com relação a sua origem.

Dentre os escritos literários que conviveram comigo nesta empreitada, elegi alguns que evocaram a famosa sensação compartilhada pela leitura de romances realistas: por pura identificação com trechos de meus livros prediletos, tive a certeza de que o autor falava mais de mim, leitora, que dele mesmo. Eles aparentemente

⁶¹ Todavia, a ponte aérea entre Brasília e São Paulo era mais bem delimitada do que a entre psicanálise e literatura.

capturavam a estrutura na qual me sentia situada. Como nos lembra Barthes (1956/2004, p. 31), “captar a estrutura quer dizer descrever o importante (o típico) e rejeitar o insignificante”. Foram eles, portanto, os que escolhi como os meus *textos de prazer* barthesianos, os quais parecem mais bem escritos sobre mim do que eu mesma conseguiria escrever.

Houve, também, o desamparo dos livros surrealistas que, ironicamente, traziam-me a mesma dose de identificação. Desamparo vivido pela multiplicidade de sentido dos objetos. Ao não se importarem em demasia com a significação, eles caminhavam sem um destino previamente estabelecido. Iam. Moviam-se, apenas. O texto, lá, não parava no escrito. “Existem escritas de vida, e podemos fazer de certos momentos de nossa vida verdadeiros textos” (Barthes, 1956/2004, p. 346), pregavam os surrealistas a marteladas em minhas leituras.

A aproximação foi, então, escancarada. Nossa possibilidade de reinvenção: trata-se de um trabalho *singular*. Não visamos a generalizar a experiência de uma psicanálise, do que se escreve de uma análise, aplicada à escrita literária, mas, sim, a questionar onde e como minha escrita literária poderia vir a se aproximar da transmissão do resto do meu processo analítico. Esta tese *falaria*, então, do lugar do analisante, a partir do efeito de minha análise em mim, em *minha escrita*.

Efeito demonstrado por um texto *singular* no que ele tem de não categorial, diferenciando-se, dessarte, de uma escrita *particular*. Sua singularidade se apresentaria em formato de *fragmentos literários* a defender uma feição própria de escrita que daria notícias de um processo analítico.

Na lógica moderna, a distinção entre juízos ou proposições particulares ou singulares encontra-se dentro do quadro da quantificação. Ambos os tipos de juízos

ou proposições são quantificados particularmente — ou como também disse, existencialmente —, de modo que ambos correspondem à forma “para alguns x (pelo menos um)...” A diferença entre particular e singular só é perceptível se considerarem quantificadores numéricos. Isso é intuitivamente compreensível do seguinte modo: se um enunciado singular afeta um só indivíduo, haverá pelo menos um x e, no máximo, um x que tenha a propriedade que se lhe atribui; isso significa haver somente um x que tem a propriedade que se lhe atribuiu. (Ferrater, 2001, p. 554)

Sendo, portanto, uma figura do Universal (que compreende e recobre tanto o particular como o singular), o texto denotaria um único objeto vinculado ao sujeito. Conceito de sujeito que, como nos lembra Dunker (2011, p. 524) ao citar Dubarle, “é o que se apresenta como singular, do qual o universal e o particular são os momentos constitutivos”.

2 – “Quem não vê com bastante simpatia uma coisa não a compreende.”⁶²

Freud reconhece que há temas receptivos a resistências e, inicialmente, inclui a própria psicanálise como um deles.⁶³ Mesmo a circular por outras áreas e a expor (com cuidado) casos clínicos e intimidades de sua vida, o psicanalista armou uma luta feroz para ser escutado e respeitado em suas descobertas. Em 1917, ao discorrer sobre *Uma dificuldade da psicanálise*, ele sugere uma razão bastante curiosa para tamanho empecilho. Eis o trecho: “Direi, logo de início, que não me refiro a uma dificuldade intelectual, algo que torne a psicanálise inacessível a compreensão do ouvinte ou leitor, mas de uma dificuldade afetiva” (Freud, 1917/2010, p. 241). Logo na sequência, conclui: “Quem não vê com bastante simpatia uma coisa não a compreende”. Isto posto, interessa-nos pensar nas dificuldades associadas, não especificamente à psicanálise, mas às ideias que surgem como rupturas de conceitos preestabelecidos e que, geralmente, fazem aflorar tais antipatias.

A dificuldade afetiva talvez seja o que acompanha qualquer tentativa que rompa com o que estamos acostumados, que nos desloque do nosso confortável lugar de leitor compreensivo e bem informado. E, certamente, não há um meio pelo qual estaríamos acostumados a saber sobre a experiência de análise de um analisando.

Soler (1995, p. 9), ao trabalhar o fim de análise, afirma que todo estudioso da psicanálise pode discorrer sobre o tema e que um analista poderia falar “com bastante certeza, da experiência de analista e de analisando, do analisando que foi”, dando a

⁶² Freud, S. (1917/2010). Uma dificuldade para a psicanálise. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das letras, p. 241.

⁶³ Embora saibamos, como já fortemente salientado por Christian Dunker em seus seminários, que, atualmente, há um excesso de conteúdos psicanalíticos inseridos na cultura.

entender ser um assunto que, embora complexo (ela não diminui os inúmeros equívocos que o acompanham), fosse frequentemente discutido. Infelizmente não é o que vivenciamos. Falar como analisante, às vezes, nos remete a uma aparente quebra de um acordo velado entre os pares. Como se a única possibilidade de falar sobre a análise fosse pela via do obsceno e do proibido, que, então, manteria cada um com sua própria experiência e com a indicação que, em vez de discorrermos sobre o tema, seja visando a uma transmissão ou apenas a um debate teórico, as discussões se direcionassem ao recorrente “para entender é preciso fazer”. E, mais ainda, como se toda fala portasse, em sua forma, um acesso aos fatos vividos em tal análise.

Claro está que uma transmissão nunca terá o lugar do próprio atravessamento analítico e cremos sequer ter a intenção de ocupar tal espaço. Ela marca, por sua própria experiência, outra transmissão. A transmissão de um encontro pela própria narrativa do encontro. Há um inominado transmitido que exige e demanda uma estrutura de ficção que lhe seja própria, autêntica e singular.

Porque seriam escolhas excludentes — falar de sua análise e vivenciá-la — começou a ser uma questão para a nossa pesquisa. Por que seríamos nós, analistas, tão despachados para falarmos sobre desejos e tão preconceituosos quando o tema assume porte autoral?⁶⁴ Soava como uma grande transgressão sugerir que descobrir uma maneira de transmitir um saber criado pela minha análise fosse possível. Parecia uma grande marginalidade levar com seriedade a importância em discutir um dos pilares, inúmeras vezes repetidos, necessários à formação de um analista.

Dunker (2011, p. 574) segue tal discussão salientando a reserva lacaniana sobre as escritas clínicas. Suspeita que seu recuo seja em razão de ele ter “colocado

⁶⁴ Pergunta baseada em minha própria experiência ao reconhecer, na maioria das vezes, espanto de meu interlocutor quando eu lhe respondia sobre qual seria o tema a ser trabalhado em minha tese.

mais do que qualquer outro, o problema de como, e em que termos, seria possível transmitir a experiência de análise, de uma forma *própria* da análise”. O psicanalista francês, ao escrever a *Situação da psicanálise e a formação do psicanalista em 1956*, fornece ferramentas para a percepção acima, ao nos dizer que falar da análise é a maneira que alguém teria de se expor mais totalmente. Mas, novamente, haveríamos então de trabalhar a forma da narrativa para fugir da exposição obscena e justificar o acréscimo teórico via um texto performático que defende um *fazer* que propaga a psicanálise. Acréscimo que teria como objetivo a transmissão de *algo novo*, adquirido pelo meu próprio atravessamento. A fuga da obscenidade não prejudicaria um posicionamento moral no qual o sujeito não poderia desejar expor-se em anedotas privadas. Marca, por sua via, o meu próprio desejo em não relevar o que, a mim, merece ser só meu.

Embora imersa no afeto de uma grande transgressão, ao olhar com cuidado não havia nada que justificasse tamanho alvoroço (certamente imaginário de minha parte, suponho), visto que há um número significativo de pessoas que se dispuseram a relatar suas próprias vivências analíticas. Haveríamos, então, de pensar não mais na existência ou não de narrativas como o ponto inicial da pesquisa. Elas existem. Deveríamos, agora, questionar os bons e os maus relatos. No sentido de que, embora em alguns casos o testemunho fosse claro, a forma não agradava aos receptores.⁶⁵ Desagrado que denunciava um mau relato. Não estaríamos mais, portanto, na lógica da antipatia, mas da narração desagradável de uma experiência. O que, reforçamos, não implicava a ausência de testemunho.

⁶⁵ A considerar a má recepção do livro de Gerard Haddad (2003), *O dia em que Lacan me adotou*, como um exemplo de mau relato. Mal relato baseado numa narrativa idealizada de uma experiência clínica marcada por uma escrita exclusivamente narcísica que não transmite o sujeito, em sua experiência, no decorrer de seu livro.

Havia, também, como salientado, as boas narrativas. Experiências amparadas num domínio da linguagem que tornavam o escrito da vivência algo como, por exemplo, um bom livro literário.⁶⁶ Seja visando a um atestado da própria análise, a uma demanda institucional ou apenas a um desejo expressado num livro,⁶⁷ tais escritos estão disponíveis em um número razoável de publicações.

Percebemos, portanto, após uma breve análise dos escritos já existentes sobre o assunto, que nossa proposta de pesquisa visava a dar um passo distinto. Exploraríamos meu próprio texto literário no sentido de o que ele pode acrescentar à compreensão de *transmissão* psicanalítica. Em outras palavras, o que ele poderia transmitir ao leitor pela sua própria forma e não no estudo pormenorizado de seus aspectos literários. Escrita esta composta de restos e lixos da experiência. Narrativa que endossaria a afirmação de André (2000, p. 159) relacionada ao seu romance autobiográfico, *Flac: A escritura começa onde a psicanálise termina* [La escritura comienza donde el psicoanálisis termina], que, posteriormente, foi trabalhada e incrementada por Peres (2012), em sua tese de doutorado, a defender o lugar do autor em seu escrito.⁶⁸ Termina, portanto, não na referência ao fim atravessado pelo passe (para algum lugar, desconhecido para mim, reles mortal), mas ao fim escancarado pela precariedade da fala perante a escrita (e, também, de seu oposto — visto que a escrita também não engloba a fala, não se escreve todo o dito):

Afinal, não penso que a escrita começa depois que não se tem mais o que fazer em análise, como uma espécie de pós-análise. Penso que a escrita começa onde

⁶⁶ A tomar como exemplo de uma boa narrativa *Uma temporada com Lacan*, de Pierre Rey (2010).

⁶⁷ Ou até uma provocação do próprio analista, como o de Bataille (2012), a quem sugeriu escrever sobre suas fantasias — e o resultado de tal indicação lemos em *A história do olho*.

⁶⁸ Peres, W. (2012). *A escrita literária como autobioficção: Parlêtre, Escrita, Sinthoma*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília-UnB, Brasília, p. 167.

(é onde mesmo, e não quando) a análise termina, num aspecto que não é cronológico, mas sincrônico. (Peres, 2012, p. 240)

A Tese de Peres foi exclusivamente amparada numa espécie de *não-tese* na qual temos, como primeiro contato com o texto, um romance escrito pelo autor⁶⁹ e, em sua sequência, poesias que se concluem com ensaios — não exclusivamente teóricos — a defender que todo escrito é autobiográfico. Retomaremos sua posição na Parte I: *Autoria* deste trabalho.

Reforço, então, que, quando Soler (1995) discorre sobre a condição do analisante em falar de sua análise, ela é clara quanto ao meio de tal transmissão: o passe.⁷⁰ Enfim, não esbarraria nos objetivos desta tese atestar minha análise (ou o que chamam do “desejo de *des-ser*”) ao discorrer sobre o percurso de analisante a analista, tampouco narrar o ocorrido visando a uma interpretação de meu próprio texto. Portanto, a proposta seria divergente do que salientamos acima como relatos de análise que se dispõem a narrar e, em alguns casos, relatar (no estrito sentido de um relatório) suas vivências nos consultórios.

Diferentemente, escreveria na posição de analisante para propor, então, a transmissão de um *saber novo* adquirido por meio de minha apropriação da linguagem. Ou melhor, do que pude fazer ao ser apropriada pela linguagem. Como uma espécie de texto que minha análise me fez possível ou, acaso, inevitável. Não seria, portanto, nem um testemunho nem um relato de uma experiência analítica. *O*

⁶⁹ Posteriormente publicado: Peres, W. (2013). *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁷⁰ *Passe* é um termo proposto por Lacan em 1967, tirado de uma palavra coloquial francesa, para designar um ato inaugural analítico que atesta, pela escola em que faz parte, a passagem do sujeito de uma posição de analisando à posição de analista. Tal ato se dá através do testemunho da análise do passante a dois passadores que, posteriormente, reapresentam a narrativa escutada a um júri que decidirá se há ou não pertinência nessa experiência, ou melhor, se ela traduz o momento do fim da análise ao engajamento do desejo de ser analista do passante. Embora Lacan tenha defendido o uso desse dispositivo, até hoje ele é objeto de discussões e divergências dentre os psicanalistas. Nem todas as Escolas de psicanálise identificadas com o ensino lacaniano aderiram ao uso do passe.

que se escreve de uma psicanálise diferencia-se significativamente da *escrita de uma psicanálise*. A primeira ampara-se em uma narrativa, a segunda, em um relato. E o próprio desenvolvimento do trabalho somado à sua forma, atestaria essa diferença.

A narrativa elaborada através da autorização que resulta de meu processo analítico transcorreria segundo os moldes salientados por Barthes (2005) em *A preparação do romance I: da vida à obra* e sua continuidade, *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Método, então, tomado como a investigação de uma hipótese que acaba por ser a sua própria realização. “Método = exploração metódica de uma hipótese; aqui, fique claro: uma hipótese, não uma *explicação* (de interpretação) (metarromance), mas de *produção*” (Barthes, 1978/2005, p. 42).

Trabalho que teria como destinatário a Universidade, e não uma escola de psicanálise. Julgamos ser ela a melhor *receptora* de tal endereçamento, pois desejaríamos endossar a possibilidade de propagação da psicanálise dentro deste universo. Aposta de que comungamos e na qual depositamos todas as nossas fichas.

3 – “É de mim agora que devo falar, que seja com a linguagem deles, será um começo, um passo rumo ao silêncio, rumo ao fim da loucura, ...”⁷¹

Um afastamento de tal narrativa singular impôs-se imprescindível à transmissão desejada, dada a necessidade conceitual da academia, ou seja, de nosso destinatário. Afinal, como nos lembra Adorno (1958/2012, p. 15): “Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado”.

Como não almejávamos tomar *meus fragmentos* como o objeto empírico da *tese*; ao valorizar que nossa intenção visava que, pelo próprio formato, a transmissão obtivesse sucesso, objetivamos mudar nosso roteiro. Visto que, aparentemente, o que fazíamos era uma *não-tese*.

Há, como bem sabemos, um constante convite aos analistas (convite iniciado por Lacan) a que coloquemos um pouco de nós nos nossos textos e produções teóricas. O ponto é: Quanto de nós é suportado por um texto? Qual seria a dosagem de si adequada? “Coloquem”, nos dizem, “mas não tanto”, reforçam. Como não soubemos responder sobre minha *boa dosagem*, optamos por discorrer conceitualmente sobre como seria a transmissão de um saber pela via performática em detrimento da opção de mostrá-lo em sua própria natureza.

Galindo (2006), em sua tese defendida perante esta mesma universidade, vivenciou uma advertência semelhante durante sua banca de qualificação, quando lhe

⁷¹ Beckett, S. (1953/2009). *O inominável*. São Paulo: Globo, p. 71.

foi adequadamente sugerido que, além da tradução inovadora de *Ulysses*,⁷² também contemplasse a teoria da tradução. Ele explica:

Estamos na academia, e por mais que eu possa enviesar de vicariedade a tradução que ora vos apresento fica defatadamente difícil querer supor que um trabalho de tais dimensões queira escamotear precisamente a dimensão teórica que nos dá nosso pão. (Galindo, 2006, p. 30)

Ora, como aprendemos cedo com o equívoco alheio e com os imprevistos que a vida nos sugere, começamos a pensar em uma maneira formal para o desenvolvimento da pesquisa. Não exclusivamente formal, devemos reforçar, mas conceitual e coerente com a avaliação de que prática alguma cresce sobre terra teórica virgem. Seguindo nova jornada, entendemos que era importante arrumar aquele almejado texto literário, sob o risco dele não estar mais presente nesta tese.⁷³ Sob o risco de essa escrita, desencadeada transferencialmente pela experiência analítica, ser somente a base estrutural deste trabalho. Assim, esta tese é resultado da escrita posterior à *escrita literária desejada* e se desenvolve com o intuito de demonstrar a necessidade de extrair o máximo de teoria de minha vivência e de meus escritos.

Importante destacar que tal afastamento não excluiu a crença de que a prática-escritural-acadêmica tivesse sido sonhada como um saber que se transmite performativamente. Performativamente tal qual o conceito de *performativo*, apresentado pelo filósofo John L. Austin (1990) ao tentar responder quais são os atos que realizamos ao falar. Não no sentido de enunciar a descrição do que será feito ou o do que se está a fazer. Seria, ao falar, fazer. Sua principal contribuição à filosofia da linguagem vincula-se à sua forma de ação, ao seu uso, e não à representação da realidade pelo seu escrito. No início de seu livro *Quando dizer é fazer. Palavras e*

⁷² Que posteriormente, em 2012, foi publicada pela Penguin Classics Companhia das Letras.

⁷³ A não ser que ela possa, também, ser uma *não-tese*.

ação, Austin critica o demasiado tempo gasto pelos filósofos a crer que o papel de uma declaração vinculava-se ao de uma descrição que, posteriormente, poderia ser avaliada como verdadeira ou falsa. O performático, diferentemente, poderia ser analisado em *feliz* (quando se obtém sucesso e, assim, *faz ao dizer*) e o *infeliz* (quando não se obtém tal sucesso). Ilustra inicialmente sua contribuição com vários exemplos, dentre eles o “aceito” de um casamento. Ao dizer *sim* diante de um juiz, o sujeito não relata um casamento ou descreve uma cena; ele casa.

Visando então a um feliz texto performático, eu desejava emitir, pelo meu escrito, o que se escreveu de minha análise, e não descrever ou relatar minha experiência analítica. Acreditava assim que, caso fosse bem sucedida, o objetivo do trabalho em dar notícias de um saber adquirido pela minha análise seria atingido.

Não haveria, em minha opinião, outra possibilidade de situar o leitor deste trabalho que não a menção ao impulso primeiro dessa escrita que, dessarte, foi-lhe sua origem. Eis, portanto, a função desta *Nota ao leitor*. No entanto, como nos lembra Souza Junior (2012, p. 21), não se trata de uma relação de amoldamento “em que o objeto tão simplesmente se adornaria conforme os ditames investigativos da voga teórica”. Trata-se de uma ilusão fecunda de texto, a qual nos proporcionou o desentranhamento teórico desenvolvido nas páginas a seguir.

Parece-nos ponto pacífico que tal frustração, motivada pelo abandono da escrita dos *fragmentos literários*, traga o percurso desenvolvido neste doutorado. E isto não é pouco! Assim, apresentar-lhe-emos as possíveis aproximações neste trabalho, que *é uma tese*, a partir do que entendemos que seja possível fazer com os restos de minha análise.

INTRODUÇÃO

1 – A ESCOLHER PALAVRAS

Como adiantamos, propomos a teorização de um saber adquirido em minha trajetória analítica a fim de vislumbrar o que, dele, é passível de escrita. Valorizando, assim, tanto sua estrutura de ficção e seus semblantes como seus pontos indizíveis. Há um importante acréscimo a ser demonstrado no decorrer do texto que ampliará a discussão não só sobre o que é dizível de uma vivência clínica, mas também de como dizê-la. Tema por si só espinhoso, já visa a declarar-se não em vias panorâmicas, ou seja, não desejamos percorrer toda a concepção de escrita em psicanálise para conjecturarmos o escrito de uma análise. Contudo, ao optarmos por uma tese monocrática, buscaremos abranger em que tal conceito psicanalítico nos ajuda a executar nosso objetivo.

Objetivo que implica um esforço em considerar a noção de *escritura*⁷⁴ vinculada à transmissão de uma experiência. Ao questionarmos os traços de uma análise, temos uma pergunta formulada à escritura do interior da escritura. Noutros termos, somente imersos em tal definição poderíamos discorrer sobre seus efeitos e sabermos como ela pôde contornar o resto inominável que *não cessa de não se escrever* da transmissão de minha análise.

Para tanto, nos muniremos de algumas precauções para o melhor entendimento do trabalho. Já de saída, deve-se asseverar que o sentido específico do termo que utilizaremos nesta tese foi desenvolvido por Roland Barthes ao longo de sua trajetória teórica. E, por se tratar de um palavra francesa, *écriture*, já são anunciados possíveis

⁷⁴ Perrone-Moisés (2012) salienta que é melhor pensar o termo como uma noção, visto que é amparado numa imprecisão, e não como um conceito que se vincula a determinado objeto.

entraves quanto a sua tradução, visto que ela pode se referir tanto a “escrita” como a “escritura”. Temos, em língua portuguesa, dois vocábulos que fazem menção a um em francês. Tanto na obra barthesiana quanto na lacaniana, *écriture* produz equívocos que nos obrigam, como leitores, a nos posicionar diante de um deles: ou traduzimos por escrita ou por escritura, dependendo do contexto da frase.

Segundo o dicionário Houaiss (2004), *escrita* é “1. ato de escrever ou o seu efeito; 2. representação do pensamento e de palavras por meio de sinais gráficos; 3. alfabeto; 4. sistema de símbolos gráficos ou de outra natureza; 5. caligrafia.” (p. 300) e, pelo mesmo dicionário, em sua diferenciação, a *escritura* é “1. documento escrito de um ato jurídico; 2. Método de traçar ou desenhar os caracteres; escrita, 3. Bíblia (quando com inicial maiúscula)” (p. 300).

A defender a primeira opção, e tomar *écriture* por *escrita*, independente do texto que a ronda, como por exemplo no livro *Traço, letra, escrita. Freud, Derrida, Lacan* (Rego, 2006), a justificativa é geralmente atribuída a um galicismo vinculado à *escritura*, visto que o uso do termo em português estaria muito mais próximo do que entendemos por *escrita*. Além do que, como visto, escritura, em nossa língua, quando iniciada com letra maiúscula, também estaria ligada ao escrito sagrado, a Bíblia, e, em minúscula, a documentos escritos de um ato jurídico. Afastando-se, dessa maneira, do proposto pelos autores como *écriture*.

Já Leyla Perrone-Moisés (também tradutora de Roland Barthes) defende que podemos desfrutar da riqueza léxica da língua portuguesa e, em várias situações, reconhecer vantagens com a tradução por *escritura*. Ela traz o exemplo presente em *O prazer do texto* (1973/2010), quando Barthes cita “*L’écriture est ceci: la science des*

jouissances du langage, son kamasutra”,⁷⁵ ao evidenciar que não seria o caso de tomar a *écriture* da frase acima como sinônimo da *écriture* que se ensina às crianças na escola. Ou seja, escritura não seria reduzida ao *ato de escrever* aprendido durante a alfabetização. Obviamente referimo-nos exclusivamente ao ato manual de escrever e não aos textos produzidos pelas crianças. Sabemos que, desde cedo, ao reconhecermos os trocadilhos, os trava-línguas e as demais formações do inconsciente no período escolar, as crianças usam e abusam de suas sexualidades através do *kamasutra* de sua linguagem. Assim posto, para Perrone-Moisés, o ato de escrever seria a escrita e a escritura, uma noção outra a ser estudada. Salienta também que discorda da associação a uma francesia, visto que tanto em português como em francês a palavra tem origem do latim, *scripture*. De acordo com tal concepção, uma escritura sempre estaria amparada por uma escrita, mas a recíproca não seria verdadeira.

Satisfazendo-nos com seus argumentos, adotaremos o vocábulo *escritura* em detrimento de escrita quando fizermos menção à noção que demonstra *o que se escreve de minha psicanálise*, e não meramente a mão que ilustra o papel, pois cremos que facilitará, inclusive, a compreensão do leitor desta tese. Portanto, o que visamos a defender neste trabalho é que esse termo, caro a Roland Barthes, foi se atrelando progressivamente ao que consideramos como o efeito de meu percurso analítico. Para isso, é necessário percorrermos as alterações consideráveis que acompanharam tal concepção no decorrer da produção barthesiana a fim de buscarmos uma maior compreensão de sua significação.

⁷⁵ Traduzido por J. Guinsburg pela editora Perspectiva, 2010, como “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra” (p. 11).

2 – A ESCRITA DA ESCRITURA

Ao longo do ensino barthesiano, o termo *escritura* foi sofrendo alguns ajustes que ajudam a fundamentar sua versão final. Indiscutivelmente, ele se trata de seu maior significante, “palavra fetiche, conceito operatório, instrumento de análise e de autoanálise, utopia. Objeto de desejo que sustenta a busca” (Perrone-Moisés, 2012, p.75). Desde *O grau zero da escrita*, em 1953, até *A preparação do romance II: a obra como vontade*, que reúne aulas desenvolvidas de 1978 a 1980, há uma importância destinada a circunscrevê-lo que se traduz, inclusive, na própria forma do ensino de Roland Barthes.

Em 1953, ainda há a distinção entre escritura e literatura, visto que neste caso a tradução, em razão do contexto e por ser o início das elucubrações do autor, pode ser compreendida como escrita. E, acrescentamos, a escrita pode ser entendida como uma função. Ao ser a maneira de ligar a criação do autor com o outro, ela porta, concomitantemente, um duplo sentido. Ora volta-se para o mundo e liga o escritor à sua sociedade, implicando uma mensagem transitiva e histórica; ora retorna a si mesma de maneira intransitiva, vinculada às próprias criações do escritor.

Ambiguidade determinante para a nossa pesquisa, a ser esclarecida num texto posterior incluído em seus *Ensaaios críticos* (1964/2011), *Escritores e escreventes*. Ao criar um neologismo, ‘escrevente’, o autor desfaz o impasse apresentado anos antes. ‘Escrevente’ vem em oposição a ‘escritor’, assim como ‘escrevência’ à ‘escritura’. Ao discorrer sobre quem fala e quem escreve, Barthes percebe que, mesmo ambos tendo um único material, a palavra, o seu destino pode ser demasiadamente distinto conforme sua utilização. Destaca: “O escritor realiza uma função, o escrevente uma

atividade” (Barthes, 1964/2011, p. 33). Isso quer dizer que há diferentes maneiras de desfrutar da palavra. Vemos isso todos os dias, na medida em que abrimos um livro. Há livros que visam ao envio de uma mensagem, ou seja, são transitivos. O leitor acompanha quem escreve e é convidado à compreensão em seu ato de leitura. Tais livros são os que Barthes nomeia como *escrevências* — escritos, dessarte, por escreventes. Se pegarmos um texto de um comentador sobre determinado conceito, que porte as qualidades necessárias à compreensão do assunto, o leitor sequer precisaria ter acesso ao original, visto que, com um bom manejo da linguagem, o comentador-escrevente tem o potencial de transmitir o objeto visado pelo estudo e, também, desenvolver um resumo do texto.

Poderíamos dizer, com Allouch (1994/2007) que são escritos passíveis de *tradução*, a considerar a produção de um novo texto – um resumo ou um comentário – que compactue com o sentido. Ou, ainda, textos a serem *transcritos*, uma vez que podem não coincidir com o corpo do escrevente mas, sim, com a mensagem a ser proclamada. Ambos fieis, pela nova *escrevência* baseada num comentário, resumo, tradução ou transcrição; à *escrevência* original. A intenção é a de driblar o equívoco da comunicação, o retorno da mensagem sobre ela mesma, ou que o escrito diga outra coisa além do que está disposto a dizer. Ele elucida:

Os escreventes, por sua vez, são homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do “pensamento”. (Barthes, 1964/2011, p. 35)

Já no que se refere à escritura, seu suposto sucesso baseado na boa clareza de um escrevente seria um fracasso. Mesmo com todos os pré-requisitos instrumentais, o possível a ser discorrido sobre uma escritura seria, sempre, uma nova escritura. O que

nos faz inferir que a escritura é passível ao que Allouch (1994/2007) categoriza como *transliteração*. Portanto, não é um escrito compatível a um resumo. “A transliteração é o nome dessa operação onde o que se escreve passa de uma maneira de escrever para outra.” (Allouch, 1994/2007, p. 63). Tomemos, por exemplo, os *Escritos* de Lacan (1966/1998). Mesmo a ser elucidado por um ótimo comentador de determinado termo lacaniano, a produção não poupa o leitor de ter o trabalho de atravessar o original da obra. *A escritura é intransitiva, produtora de sentidos e autorreferencial*.

Sobre o escritor:

ele sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambiguidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda*. (Barthes, 1964/2011, p. 36)

A ambiguidade está desfeita. A escrita proposta em *O grau zero da escrita* (1953) como transitiva e ligada ao mundo passa a ser nomeada como *escrevência*, e a outra, a do escritor, intransitiva, como *escritura*. Assim, mesmo portando todas as qualidades, se o engajamento da escrita for passar uma mensagem ao mundo, ela será sempre uma *escrevência*. Caso seja uma comunicação indireta na qual os sentidos são criados no percurso da escrita e o compromisso for com a própria linguagem, será *escritura*.⁷⁶

⁷⁶ Francisco Bosco (Mucci, 2008) salienta a intransitividade de uma escritura ao compará-la com a dança, por seu sentido ser inseparável de seu movimento. Para elucidar a proposta, cita uma entrevista de Antônio Gades, dançarino de flamenco, que descreve a verdadeira dança como aquilo que acontece entre os passos ou no meio de um passo, “o passo, em si, aprendê-lo e executá-lo, ainda não é a dança.” (p. 75). Por isso, Bosco acrescenta que a dança de salão ganha no salão o que perde no palco: “pois o palco aumenta a coerção da coreografia, da estrutura rígida e prévia (que dá os efeitos de simetria), ao passo que no salão se dá a vigência, *para quem pode*, do improviso, da liberdade, da imaginação do corpo, do que acontece, como singularidade entre os passos, no meio de um passo” (p. 76).

Em 1970 Barthes clareia ainda mais sua noção chave em seu texto *S/Z*, destinado a discorrer sobre o livro *Serrasine*, de Balzac (1830/1970). Existem, ele alega, as escritas legíveis e as *escriptíveis* (outro neologismo do autor). As narrativas escriptíveis dão um novo lugar ao leitor. Inserem-no não mais como um mero consumidor, mas como um produto do texto, ao convidá-lo constantemente à reescrita do lido. Ideia que reforça ainda mais o já salientado: que um texto escriptível *translitera* outro texto escriptível. Reescrita que se distingue do mero comentário sobre o escrito. São textos desejáveis, que despertam o traço do leitor e o fazem autor na medida em que ele se identifica com o desejo de escrever do escritor. Dessa maneira, o novo termo vincula-se à *escritura*.

Já os textos legíveis são aqueles que desfrutamos ao ler e sermos, exclusivamente, consumidores do texto como produto do outro ao recebermos, de bom grado, a mensagem que ele nos transmite. São, assim, associados à *escrevência*. E, quando legíveis, são passíveis de *traduções* e de *transcrições*.

Na sequência temporal, outra distinção fundamental se dá, em 1973, com *O prazer do texto*. Livro não só inquieto, mas também inquietante, despertou inúmeras controvérsias na época de sua divulgação e hoje é um dos maiores responsáveis pela propagação do pensamento barthesiano. Nele aparecem termos distinguidos pelas nomeações de *textos de prazer* e *textos de gozo*. Prazer no campo da legibilidade e da *escrevência*, gozo no do escriptível e da *escritura*. Livro que rompe com a fase semiológica barthesiana e dá início ao nascimento de sua fase como escritor. O texto de prazer, segundo o autor, é aquele “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura e não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (Barthes, 1973/2010, p. 20). Já os textos de gozo são os desconfortáveis, criam

angústias ao gerarem resistências para engendrar significações. Colocam o sujeito em estado de perda e fazem “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise a relação com a linguagem” (Barthes, 1973/2010, p. 21). Juntamente com tal definição, percebemos a importância do *corpo* do escritor para a compreensão dos termos. A escritura, portanto, passa a ser entendida como prática erótica da linguagem, moldada pelas pulsões do autor, de onde vem o trecho já recortado:

O texto que o senhor escreve tem que me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições [*jouissances*] da linguagem, seu *kama sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura). (Barthes, 1973/2010, p. 11)

Trata-se, então, de uma escrita não só encarnada, mas demandante de um corpo.

Dando fim a este percurso introdutório sobre a noção de escritura, temos sua famosa *Aula* inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977, nela Barthes assume, definitivamente, estar no que a crítica nomeia como a sua fase final, a de escritor, e proclama:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo uma sequência de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: *não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro*. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (Barthes, 1977/2007, p.16, *grifo nosso*)

Esta rápida introdução à obra barthesiana serve-nos para apresentar vocábulos que aparecerão, insistentemente, ao longo do trabalho. Alguns com menos privilégio

e outros, como escritura, fundamentais à compreensão da nossa tese, dado que se vincula ao objetivo a ser demonstrado: ter como hipótese que o efeito de minha análise pode ser lido em minha escritura. Veja, não se trata de transliterar a experiência analítica em uma escritura. O que se escreve de uma psicanálise seria a própria escritura que, quando lida por um terceiro, poderia transliterar-se em um novo texto escriptível e intransitivo. Assim, não seria a transliteração uma categoria a dizer do efeito de minha análise. Mas, minha escritura seria sempre passível a transliterações, como pensamos ser as escrituras.

Percurso introdutório útil para também nos posicionarmos segundo as indicações de Roland Barthes. Portanto, ao acompanharmos o autor, tomaremos *literatura, escritura e texto* indistintamente.

3 – O QUE SE ESCREVE (EM MIM) DE UMA ANÁLISE

Objetivando demonstrar que o que se escreve de uma análise se entrelaça à noção barthesiana descrita brevemente acima, retomamos o já anunciado: o relato de uma análise é distinto da narrativa desenvolvida como efeito desta. Uma vez o relato estaria associado ao descrito como escrivência, e a narrativa, à escritura.

Para tanto, dividiremos o trabalho em duas partes que darão suporte para nossa proposta. A primeira delas será nomeada Parte I - *Autoria* e se destinará a explorar em que nos é importante questionar o lugar do escritor para, enfim, o vincular ao nosso problema: a autoria responsável pelo escrito de uma análise.

A segunda, Parte II - *Escrita*, destinar-se-á ao processo que é desencadeado pelo autor ao desenvolver seu texto. Assim, desejamos atingir a asserção que atestará nomearmos como escritura a transmissão de uma análise.

3.1 – PARTE I: *AUTORIA*

Biografia é uma palavra originada do grego antigo, *bíos*, vida; e *gráphein*, escrever. Trata-se, portanto, de um gênero literário no qual o biógrafo escreve sobre a vida de um biografado. Desde o século XIX a biografia contribui significativamente com a construção de nossa história. Ela foi, segundo Del Priori (2009) uma de nossas primeiras formas de registro a dar origem à concepção de nação. Já no século XX, esse gênero ganhou uma outra dimensão. Não só relatava os feitos dos grandes nomes, imortalizados como heróis e monarcas, como tornava alguns personagens testemunhas de sua época, ou seja, a história narrada, em segundo plano, se dava através da vida e dos olhos de alguém que não era, necessariamente, ilustre ou conhecido.

Tanto as Biografias como as Autobiografias têm como método a reescrita da vida do biografado baseada em *factos reais*. Há, segundo Tezza (2008), um pacto com o leitor no qual o autor honra com a veracidade da narrativa visando à melhor representação da realidade.

Assim, há no texto biográfico o mesmo pacto que normalmente se assume com as palavras encontrável nos textos de ciência, que podemos chamar de “pressuposição de verdade”, que entende “verdade” no seu sentido mais chão, comezinho e comum, desprovida de qualquer metáfora. Esse sentido primeiro, elementar, acessível a uma criança, da palavra “verdade” é suficiente aqui para definir a relação entre um autor de uma biografia e o seu texto. (Tezza, 2008, p. 8)

Seria, então, um texto que pretende dizer exatamente o que diz. Proposta já articulada com a noção de escrevência que, por isso, nos permite concluir que uma biografia tradicional, amparada nos rigores do próprio gênero literário, terá o biógrafo como um escrevente. Trata-se de defender a prevalência do elemento factual a originar um texto legível. A biografia indiscutivelmente terá como âncora a realidade, mesmo quando, conforme sugere Tezza, o texto deslizar para conteúdos subjetivos do próprio autor (mais recorrente nas autobiografias).

Além desse selo de verdade, Penna (2004) salienta que, no relato biográfico, deve prevalecer a ordenação diacrônica dos factos visando a um texto autônomo e coerente. Embora o jornalista endosse que nessa reconstrução há somente um efeito de real, ele defende que o biógrafo deve ser o cúmplice mais fiel do leitor, ao lhe satisfazer a ilusão tradicional relacionada à veracidade dos factos.

Se pensamos então no escrito biográfico sobre a experiência de análise teríamos que, indiscutivelmente, explorar quais dados reais recorreríamos para compor tal enredo.

Goldenberg (1996, p. 44) lança a pergunta à psicanálise: “E os psicanalistas? Podemos considerar nossas histórias de casos como uma variante especializada da

biografia?” Responde à sua própria questão ao considerar o escrito autobiográfico do próprio criador da psicanálise. O autor conclui propondo que o maior problema se constitui ao traçar a fronteira entre o público — com um interesse também histórico, visto a importância de Freud para a psicanálise — e o privado, destinado ao voyeurismo, ou ainda, ao mero prazer de um fuxico. Mas, se concebermos a história clínica de pessoas comuns, no sentido de não haver interesse teórico nas narrativas de suas vidas, poderíamos então considerar a variante acima proposta?

Como leitores de Freud, aprendemos cedo que, mesmo ele sendo um realista, sua realidade é estruturada por uma via ficcional. Desde seu clássico, *A interpretação dos sonhos* (Freud, 1900/2012), ele ressalta as incertezas referentes ao relato onírico e, posteriormente, tal hesitação também aparece nas histórias construídas, em análise, no seu consultório. As narrativas de seus analisandos também suscitaram dúvidas acerca de sua fidelidade. Embaraço tão significativo ao criador da psicanálise que resultou na famosa carta 69, dirigida à Fliess, em 1887, quando ele ameaça desacreditar e abandonar sua “Neurótica”. Para nossa satisfação, sua obra não se paralisa e o autor se serve de sua própria crise teórica ao concluir que a lembrança comparece de maneira a oscilar o que é factual e o que é fantasioso. Portanto, ao pensarmos no possível pacto de lealdade que faríamos com os leitores dessas supostas biografias de casos clínicos, teríamos como resultado um desacordo inicial. Assim nos afastaríamos desse selo marcado pela escrivência biográfica.

Imersos nesses problemas abriremos a Parte I - *Autoria* de nossa tese. Tal discussão terá como porta de entrada o texto autobiográfico de Freud (1925/2011) e, através dele, lançaremos um impasse ao gênero biográfico quando escrito em forma reflexiva, a saber, as autobiografias. Nelas, demonstraremos a distorção narcísica que

distancia, ainda mais, o sujeito biografado de sua autobiografia. A fim de propormos uma solução ao obstáculo, distinguiremos a escrita do eu (*moi*) da escritura para, finalmente, propormos — via uma palavra francesa que alude ao contato do sujeito com a arte, *néantisation* — uma escritura *eutroral*. Texto este que visará a driblar as defesas da escrita do eu (*moi*) e vislumbrar dar notícias de sua autora, nomeada como Eutra. Neologismo que recupera a noção do autor sem reduzi-lo a soma das intenções da pessoa que escreve. Ou seja, uma espécie de escritor que não é senhor do texto e, mesmo morto, fala desde que para aqueles que saibam o ler.

Passearemos, na sequência, por alguns exemplos de escrituras bem-sucedidas. Ilustrações que, mais do que elucidar que tais textos existem, ajudam-nos a pensar na maneira exclusiva do autor se deixa ver em seus escritos. Portanto, não foi determinante na escolha dos exemplos que as narrativas apresentadas como escrituras se vinculasse à experiências ocorridas em consultórios psicanalíticos. O traço comum evidenciado é a *intransitividade do texto* que, por si só, já nos ensina algo sobre sua propagação. Percurso, portanto, que facilitará pensarmos o autoficcional que perpassa uma autoescritura.

Também nos debruçaremos sobre autores como Marcel Proust e Fernando Pessoa. Escritores que nos ensinam, delicadamente, sobre os seus lugares em suas obras não mais pelo ângulo do texto. O primeiro, o escritor francês, pela famosa confusão entre autor e narrador em seu célebre *Em busca do tempo perdido* e o segundo, o português, pela riqueza fornecida através de seus heterônimos. Discussões que demandam alguns conceitos importantes e, assim, nos levam ao conhecido *Unheimlich* freudiano e à noção de estilo apresentada tanto por Lacan como por Barthes ao longo de suas trajetórias teóricas.

Primeiramente destacaremos *O inquietante* (1919) entrelaçado ao neologismo *eutro*, dado (como salientado) ser o melhor vocábulo a definir o autor de uma escritura. Consideraremos, também, que essa sensação estranhamente familiar é despertada pelo que nomeamos como os textos de gozo, ou seja, vinculado à escritura. Isto posto, nos direcionaremos a entender melhor a noção do estilo que atravessa as escrituras para localizá-lo, em sua transmissão, num traço eutroral, resultado de uma experiência analítica. Ele é, portanto, marca do texto que propomos para a comunicação de um novo saber sobre o rumor da língua.

Discorrer sobre a importância do destinatário de tal escritura também merece nosso cuidado. Para tanto, apresentaremos o que entendemos por *teoria da leitura* a fim de desenvolver o argumento da instabilidade de uma enunciação, visto que seu sentido engloba, fundamentalmente, o receptor da mensagem. Para quem escrevemos? Ou, ainda, para quem escrevemos quando o tema é o resto de nossa experiência analítica? É pelo destinatário que saberemos o que foi escrito em um texto. Constatação que nos carrega ao conceito freudiano de *Nachträglichkeit*.

Por fim, visando a tornar tal bloco da tese circular, ao costurar os retalhos apresentados ao longo desta Parte I - *Autoria* que investiga a relação entre o trio autor-escritura-leitor, nos serviremos do conto de Henry James (1993) *O desenho do tapete* como uma metáfora que marcará a tecelagem escrita a partir do resultado da construção e invenção de uma experiência clínica.

3.2 – PARTE II: ESCRITA

Discorrer sobre um saber outro, o do poeta, para ajudar-nos a pensar no inconsciente como uma constante invenção criada dentro de um processo de análise é o fio condutor da Parte II - *Escrita*.

Começaremos nosso argumento com a apresentação do conto de Edgar Allan Poe (1844/1944), *A carta roubada*, a fim de demonstrar a contradição entre o saber meticoloso cabível de aprendizado e o *saber do poeta*, construído pela sua própria singularidade. Tal escrito nos encaminha a discorrer sobre a matéria prima das fantasias dos escritores criativos e as dificuldades de tradução que circundam o tema. Isto posto, nos serviremos de tal distinção para elaborarmos a construção do neologismo já anunciado na parte anterior, eutra, que foi utilizado para definir o nome do sujeito que escreve a escritura do efeito de sua análise.

Na sequência, serão abordados os pontos de convergência e de divergência entre psicanálise e linguística que serão impreteríveis para o arranjo teórico que vem em seguida vinculado aos efeitos do Oriente na percepção da linguagem de dois autores fundamentais para este trabalho: Roland Barthes e Jacques Lacan. O primeiro relata tal vivência em seu livro *O império dos signos* (1970/2007), e o segundo, através de seu denso *Lituraterra* (2001[1971]/2003).

Trajetória que marca e esclarece a importante diferenciação entre letra e significante a ser elucidado pelo “o” oculto que gera o significante neológico a unir eu e outra, resultando em eutra. Uma letra esvaziada de significação, apresentada como resíduo e resto da experiência e, ilustrada pela imagem trazida por Barthes de “embrulho vazio”. Todo esse percurso nos serve para pensarmos a afirmativa de Lacan em um de seus últimos seminários, *L’insu que sait de l’une bévüe s’aile à mourre* (1976, inédito), quando ele declara que toda linguagem analítica deve ser poética.

A fim de também tornar circular a segunda parte, costuramos os temas abordados com o conto infantil de James Joyce, *O gato e o diabo* (2012) — texto que ilustrará um bom manejo da língua feito pelo escritor e terá, em sua construção, a presença do equívoco que desfaz a noção de significante apresentada por Saussure. Com a companhia, claro, marca do *estilo* do escritor, de neologismos que dão notícias de sua escritura eutroral.

3.3 – CONCLUSÃO

Enfim, para concluir nosso percurso, retomaremos o trabalho desde a introdução com a síntese de que *o que se escreve de uma psicanálise* não é uma transcrição, sequer uma tradução e tampouco uma transliteração. Nosso objetivo é que tenhamos demonstrado que *o que se escreve de minha psicanálise* é uma *escritura*. Texto que demarca bordas ao intransmissível da invenção e apresenta um sujeito atravessado por seu processo psicanalítico.

PARTE I – *AUTORIA*

1 – AUTOBIOGRAFIA

Em 1925, Freud vivenciou dificuldades na escrita de sua *Autobiografia* (1925/2011) [*Selbstdarstellung*⁷⁷] em razão da singularidade da tarefa que lhe foi proposta. O autor alega, em seu primeiro parágrafo, que o desconforto foi compartilhado por alguns colegas que também aceitaram o convite para escrever na série “Apresentações autobiográficas” [*Die Medizin der Genenwart in Selbstdarstellungen*], pela qual seu escrito foi encomendado e, primeiramente, publicado. A série tinha por objetivo apresentar o autorretrato dos médicos que haviam desempenhado papéis de destaque na evolução da medicina, foi lançada em quatro volumes e teve cerca de vinte e sete médicos como colaboradores.

O impasse freudiano se dá, segundo o autor, pela particularidade da tarefa assumida: sua autoapresentação. Tendo em vista que, em outros trabalhos, nos quais não havia a intenção de uma apresentação íntima, ele já reconhece aparecer em seus escritos mais do que usualmente acontece em textos teóricos.

Caso o criador da psicanálise tenha aguçado a curiosidade de leitores que almejavam saber um pouco mais dos seus amores, conflitos e intimidades, acabou por lhes dar uma rasteira. Tornou-lhes curiosos frustrados, poderíamos inferir, uma vez que esse é um de seus textos menos biográficos.

É justamente na tentativa de trazer a realidade factual e colocar-se como objeto de seu escrito que Freud define demarcações de um sistema intelectual que inviabiliza um processo que visa à escrita sobre sua vida. Ao tentar, conscientemente, escrever sua história, ele escreve o percurso de sua teoria como um bom roteiro dos principais

⁷⁷ Termo que julgamos ser mais bem traduzido por autoapresentação.

conceitos psicanalíticos e como cada um o levou ao seguinte em um tempo cronológico estabelecido.

Dez anos após a publicação, em 1935, Freud acrescenta um pós-escrito que sugere a percepção do equívoco vinculado à proposta da obra, haja visto que ele não tratou da sua biografia. Tendo a série a tarefa de autoapresentar autoridades médicas de renome, Freud, discretamente, reconhece que não a acatou — pois não escreveu a sua história, mas o retrato do contexto psicanalítico da época.

Dois temas percorrem este trabalho, as vicissitudes de minha vida e a história da psicanálise. Eles se acham estreitamente ligados. A “Autobiografia” [autoapresentação] mostra como a psicanálise se tornou o conteúdo de minha vida, e obedece à legítima suposição de que nada do que ocorreu à minha pessoa merecesse interesse, ao lado de minha relação com a ciência. (Freud, 1925[1935]/2011, p. 163)

Embora ele aparente, mediante um eufemismo, corrigir o lapso e solucionar o equívoco dizendo que falar da psicanálise implica em discorrer sobre sua própria vida, optamos por abordar seu posfácio por outro ângulo. Cremos que essas justificativas, para um leitor atento, já são sabidas desde seus primeiros escritos. Parece-nos que o que aconteceu foi outra coisa. Ironicamente, o texto dedicado a um escrito pessoal resulta em um texto teórico e histórico. É ao tentar falar de si que Freud se desvia da função proposta pela série. E, paradoxalmente, quando se propõe a uma escrita conceitual, vemos pela própria imposição do texto o seu lugar de autoria. Imposição que não destitui em nada o rigor do conteúdo apresentado. Muito pelo contrário, demarca a especificidade de um campo do conhecimento no qual exige, como nos lembra Lacan, na abertura de seus *Escritos*, que cada um coloque algo de si nas suas produções teóricas.

Decepcionados certamente ficaram aqueles que, ansiosos, desejavam olhar pelo buraco da fechadura e saber mais do que o já exposto de sua vida privada.

Alguns podem direcionar tais leitores para as biografias mais conhecidas, escritas não por ele, mas por Ernest Jones, *Vida e Obra de Sigmund Freud* (1975), Peter Gay, *Uma vida para o nosso tempo* (1989) ou Max Schur, *Freud: Vida e Agonia* (1981). Nós, todavia, encaminharíamos tais curiosos, desde que com a devida sensibilidade, a ler, principalmente, *A Interpretação dos Sonhos* ([1899]1900/2013) e a *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006). Seguindo, inclusive, a própria orientação do autor.

Ainda em seu posfácio, após incluir mais alguns dados pontuais e importantes de sua história entrelaçados à da psicanálise e salientar que não há nada a dizer sobre suas intimidades, frustrações e êxitos, ele sugere ao público interessado um outro caminho: “De toda forma, em alguns de meus escritos — como *A interpretação dos sonhos*, a *Psicopatologia da vida cotidiana* — fui mais franco e aberto do que costumam ser as pessoas que narram a sua vida para os contemporâneos e os pósteros” (Freud, 1925[1935]/2011, p. 165).

Ora, o que Freud demonstra em seu escrito autobiográfico assemelha-se ao anunciado no livro de Giuseppe Berto, *O mal obscuro* (2005), no qual o autor diz que a única maneira de parcialmente driblar a escrita autobiográfica é, justamente, se propor a escrever uma autobiografia. Ao escrever um romance que, ao mesmo tempo, acompanha o percurso de sua análise, Berto inova na narração e transmite uma visível e densa associação livre tendo sua história como enredo.

Desde que Flaubert disse “Madame Bovary sou eu” todos sabem que um escritor é, sempre, autobiográfico. Contudo, pode se dizer que ele o é um pouco menos quando escreve sobre si mesmo, isto é, quando se propõe mais abertamente o tema da autobiografia, porque então o narcisismo de uma parte e o gosto de narrar de outra podem levá-lo a uma maliciosa deformação dos fatos e das pessoas. O autor deste livro espera que lhe seja perdoado o natural narcisismo e, quanto ao gosto de

narrar, acredita que seja apreciado também por aqueles que porventura possam reconhecer-se à distância como personagens dos romances. (Berto, 2005, p. 6)

Reconhecemos que há, justamente na intenção de se apresentar, uma espécie de falsa apresentação contaminada pela própria distorção narcísica presente na escrita. Que, aliás, fará parte de toda a escrita, seja ela uma *escrevência* ou uma *escritura*. Essa percepção nos leva a questionar se haveria uma maneira de escrever sobre o eu do autor, tendo-o, portanto, como o assunto a ser abordado, que fugisse do excesso de tais alterações. Claro está que o ar narcísico parece ser rarefeito em boas *escrevências* teóricas, como, por exemplo, nos escritos científicos. A questão só sugere dúvidas quando pensada em sua forma reflexiva: quando o próprio autor toma seu eu como objeto de seu estudo.

Freud, em 1923, ao considerar o eu como uma instância psíquica que justamente tem por função o contato com o mundo externo, explora o assunto:

Queremos fazer do Eu, o nosso próprio Eu, o objeto de nossa pesquisa. Mas pode-se fazer isso? Afinal, o Eu é sujeito por excelência, como pode tornar-se objeto? Ora, não há dúvida de que isso é possível. O Eu pode tomar a si mesmo por objeto, tratar a si mesmo como a outros objetos, observar-se, criticar-se, e fazer-se sabe Deus mais o que consigo mesmo. (Freud, 1923/2011, p. 194)

Portanto, o que fazer com tais escritas para que elas não sejam demasiadamente falseadas pelo narcisismo do autor foi a pergunta que nos permitiu seguir distintos caminhos teóricos que clareiam nossa aposta de que, pela *escritura*, demonstraríamos o que se escreveu de uma análise.

Para alargar a questão que marca a sedução da escrita narcísica como um empecilho à escrita autobiográfica, recorreremos à diferença apresentada por Lacan (1954/1985) entre o eu, *je*, e o eu, *moi*. Tal distinção nos será útil para destrinchar os

impasses salientados acima. A facilidade que a língua francesa nos impõe ao apresentar dois vocábulos que representam o pronome da primeira pessoa do singular, eu, permite uma separação importante a defender a ideia de que, justamente, ao termos o intuito de escrevermos sobre nós, menos apareceremos no texto desenvolvido.

Associaremos a *escrevência narcísica* à escrita do eu (*moi*), valorizando, portanto, seu aspecto reflexivo. Ou seja, quando o autor deseja escrever sobre si. A escritura que dará notícia do sujeito se esquivará aleatoriamente do eu. Seria o caso de pensarmos quando falamos “você *não* vem?” e *queremos dizer* que desejamos a vinda. Ou ainda, quando uma mãe, minutos antes do seu filho cair, diz: “cuidado, você *vai* cair!” Exemplos buscados em nossa língua para mostrar um ruído que manifesta, ao pé da letra, uma contradição entre enunciado e enunciação. Notícia que anuncia o descentramento do sujeito através de um aparente detalhe na frase. Detalhe que diz mais da intimidade do sujeito do que sua *escrevência* biográfica.

Assim, percebemos uma distinção radical na forma de abordar o autor em seu próprio texto. Diferentemente das *escrevências* autobiográficas do eu (*moi*), que buscam uma interpretação e apresentação do sujeito via sua história, as escrituras, ao não censurá-lo, apresentam-no num aparente detalhe, sem que haja a intenção de tal proposta, mesmo quando o intuito da escritura se vincula ao gênero biográfico. Enfim, cremos que não há nenhuma *escrevência* autobiográfica do eu, *moi*, que alcance a descrição do sujeito expresso por uma escritura. E sequer esse seria o objetivo de uma escritura. Ou melhor, o sujeito é onde não é representado, e não é onde é representado. Escapando, portanto, de qualquer eficaz *escrevência* que pretenda discorrer sobre sua história.

Pormenorizemos, à vista disso, nosso argumento.

Lacan, ao explorar o *Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955/1985), destaca que “tudo se organiza, cada vez mais, numa dialética em que [eu] é distinto do eu”⁷⁸. O sujeito do inconsciente desliza de todas as certezas vinculadas a um homem que se reconhece como eu (*moi*). Seria, então, fora deste campo de descrições do eu (*moi*) que eu (*je*) se expressa. “Justamente aquilo que é o mais não-reconhecido no campo do eu que na análise, se chega a formular como sendo [eu] propriamente dito” (p.15).

Ora, justamente ao não propormos uma escrita autobiográfica sobre a vivência de uma análise amparada numa boa escrivência do eu (*moi*) com relatos pormenorizados da vida do autor, ao “esquecermos” que o que escrevemos são nossas histórias, aparecemos melhor no que nos importa quanto à singularidade de uma transmissão autoral em nossa escritura.

O ponto a ser merecidamente destacado, parece-nos, é a crença utópica transposta pela crítica⁷⁹ à escrita autobiográfica que a vincula exclusivamente à escrivência narcísica (*moi*). Como se todas as obras, reconhecidas como autobiografias, não fugissem da exigência proposta por seu gênero literário que, como vimos, compactua com a maior fidelidade possível aos fatos reais. Crítica que objetiva, em alguns casos, desqualificar a escritura na medida em que é atravessada, também, pela posição narcísica de quem escreve.⁸⁰ Como se houvesse, melhor

⁷⁸ Citação conforme a nota do editor do *O Seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (Lacan, 1954-1955/1985, p. 408): “Todas as vezes que tivermos em francês o termo *moi*, empregamos o *eu*, articulando-o sempre que possível mesmo que o artigo não esteja no texto francês. Ao passo que quando se tratar do *je*, sujeito do inconsciente, empregaremos [eu] sem artigo e entre colchetes, mesmo que haja artigo no texto original.” No nosso trabalho, no entanto, sempre adicionaremos entre parênteses o *je* ou o *moi* a fim de evitar qualquer mal-entendido na leitura.

⁷⁹ Como a defendida por um dos membros da banca de qualificação deste trabalho.

⁸⁰ Muito embora tal atravessamento não transforme a escrita em escrivência autobiográfica.

dizendo, uma maneira de nos desprovermos completamente do eu (*moi*) para acessar uma escrita livre de tais influências nebulosas.

Tanto Lacan (1954-1955/1985) como Freud (1923/2011) são enfáticos na arguição de que o eu (*moi*) é a sede das resistências do sujeito. Por que haveríamos de conjecturar que com a escritura seria diferente e, assim, estaríamos protegidos de nossas defesas e libertos para o melhor conhecimento e manejo de nossos traços? Dado que, pela própria presunção da proposta, já se tornaria escrevência do eu (*moi*).

O que corresponde ao eu (*moi*) é o que por vezes chamo a soma dos preconceitos que comporta todo saber, e que cada um de nós carrega individualmente. Trata-se de algo que inclui o que sabemos ou cremos saber — pois saber é sempre, por algum lado, crer saber. (Lacan, 1954/1985, p. 58)

Trazer as névoas narcísicas à discussão parece mais adequado para separar o joio do trigo do que almejar uma escrita isenta de tal fascínio e concebida como “escrita pura”. Tomar o próprio texto como uma extensão narcísica (*moi*) parece, sim, um problema importante para o que almejamos demonstrar neste trabalho de doutoramento. Mas definir a escritura que faça falar o sujeito como sinônimo de uma escrevência do eu (*moi*) seria impossibilitar a existência de um texto que, por si só, se transmita e defenda, dessa maneira, que escrever sobre si estaria tão somente a cargo de uma escrevência autobiográfica.

Peres (2012) tenta driblar o convite à escrita narcísica propondo uma equação possível via um neologismo: *eutro*.⁸¹ Na medida em que *eutro* escreve há, precisamente, uma tentativa de ser menos eu narcisicamente. E estar, claro, numa constante alternância entre eu (*je*) e eu (*moi*), como numa espécie de duplicação

⁸¹ Termo original de Lopes (2009), trabalhado por Peres (2012) em *A escrita literária como autobioficção: Parlêtre, Escrita, Sinthoma*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília-UnB, Brasília.

sugerida pelo intervalo entre o eu e o outro. Claro que ele reforça não haver um controle sobre isso, mas uma aposta de risco na qual tentará comparecer como outro, via eu, fugindo do eu-mesmo e especulando-se como eutro.

Indo além da tese descrita por Peres, mas nos servindo de seu neologismo, chegamos a uma maneira de embasar o lugar de autoria daquele que produz uma escritura ao mostrar o efeito de transitoriedade do sujeito.⁸² François Cheng (2011) — com sua experiência poética ocidental, via poesia francesa; e oriental, via poesia chinesa — fornece uma sugestão fundamental.

O poeta, demasiadamente influenciado pela psicanálise, ao discorrer sobre sua vivência com a escrita em territórios fronteiriços demarcados por culturas distintas, busca, entre elas, um ponto de convergência. E, ao menos no que se refere à sua experiência, ele o acha. Sua poesia chinesa coincide com sua poesia francesa num aspecto: “as duas implicam, da parte daquele que canta, que sofra a passagem por uma *néantisation*.” (Cheng, 2011, p. 20). O tradutor de seu *Duplo Canto e outros poemas* (2011)⁸³ é bastante cuidadoso ao manter o termo no original em francês (como também optamos por fazer), e nos contempla com uma nota sobre essa espécie de experiência de vacuidade marcada pela *néantisation*. Ele sugere que palavras como “aniquilamento” ou “aniquilação” não seriam adequadas para a tradução.⁸⁴ “Trata-se, a rigor, do oposto, já que representa o ‘esvaziamento’ de si mesmo em vista de um ‘preenchimento’ por algo mais denso e mais pleno do ser” (Palma apud Cheng, 2011, p. 20). Poderíamos ler como um esvaziamento narcísico do eu (*moi*) preenchido pelo

⁸² No sentido apresentado no texto freudiano de 1916, *A transitoriedade*, no qual o autor discorre sobre a transitoriedade do belo que nos ajuda a pensar no efêmero do sujeito. Somada à, inclusive, valorização de sua transitoriedade e, assim, impossível captura.

⁸³ Bruno Palma, responsável também pela cronologia, introdução e notas inseridas no livro.

⁸⁴ Para nós, o termo seria mais bem traduzido pelo neologismo: *nadificação*.

eutro que, ainda com Cheng, seria uma espécie de “pedinte que tenta reatar não tanto com o passado mas com o que pode advir” (Cheng, 2011, p. 21).

Um ato que não faria do eu (*moi*) o senhor de sua escrita. Ao contrário, seria uma aposta — de risco, como nos lembra Peres — de que, via uma passagem pela *néantisation* que a arte possibilita, criar-se-ia uma escrita *eutroral*. Um sujeito que está escrito em seu texto e não que se escreve. Que está escrito pontualmente por não portar palavras que deem conta de si. Por isso, haveria ele de buscá-las em outra parte, numa constante alteridade que, vez por outra, se desprenda da sedução narcísica num movimento intermitente que dará notícias deste esvaziamento preenchido pela eutra que escreve em mim.

Enfim, diante de todo esse percurso, demostramos existir dois tipos de autobiografias. As que chamamos de escrevências autobiográficas ou autoescrevências, que, sendo adequadas à já anunciada pretensão de uma biografia tradicional, recolhem restos a serem transformados em relato sobre a própria vida do sujeito. Há, no escrito, uma relação instrumental que busca uma boa apresentação do eu (*moi*). E por outra via, existe as que insistem em pertencer ao gênero literário das autobiografias, mas acabam por infringir às regras, pois não há, no texto, semelhança a um relatório ou à explicação cronológica e coerente dos fatos vividos. Geralmente, quando nomeadas como autobiografia, são consideradas marginais e transgressoras. Todavia, defendem a presença do autor em seu próprio traço, dando a ver aspectos de sua intimidade. Chamemo-nas de escrituras autobiográficas, ou *autoescrituras*.⁸⁵ Não se trataria, necessariamente, de dizer o sujeito, mas, fundamentalmente, de não o

⁸⁵ Visto que estão imersas no gênero das biografias. Para nossa proposta, bastaria o vocábulo *escritura*.

censurar. São essas, portanto, as que abordaremos para dar seguimento à defesa de nosso argumento.

2 – ENTRE OUTRAS *ESCRITURAS*

Recorreremos, a título de ilustração, a alguns livros (visto que nem sempre são relatadas como biografias pelos próprios autores).⁸⁶ Mesmo a considerar todas as obras selecionadas como escrituras, são escritos distintos entre si. Diversos justamente no que sempre irá se diferenciar de um texto para o outro, visto que em cada escrito há o traço de seu autor correspondente. Há a prevalência de sua forma, única, ao se apresentar no texto. O intuito de trazê-los à tese é exemplificar o que chamamos de escrituras, que se diferenciam da já exposta *escrevência autobiográfica*.

Como relembra Lacan em 1958, ao destacar a importância de Gide, “por mais reles, afinal, que seja sua singularidade, ele se interessa por ela, e o mundo ao qual inquieta em nome dela está interessado nisso” (Lacan, 1966[1958]/1998, p. 768). Ou ainda, com Calligaris (1998),

Para que a biografia se institua como mais do que um acidente formal da memória, ou seja, como um gênero, parece em suma ser necessário que as vidas vividas — antes mesmo e independentemente de serem narradas ou não — sejam histórias. E não só para os outros, mas principalmente para os próprios indivíduos que as vivem. (p. 48)

Isso é compartilhado entre os escritores escolhidos. Entendemos que todos se interessam por suas histórias e inventam uma maneira de narrá-las. Barthes (1987/2005, p. 36) acrescenta à proposta: “literatura se faz sempre com a vida”. “Com a vida” não no sentido da escrita da vida, mas a vida a se mesclar concomitantemente com o desejo de escrever. Preparar-se para uma escrita literária, segundo o autor, é

⁸⁶ Com o intuito, reforçamos, real de ilustração — visto que não é objeto da tese analisar textos autobiográficos. Desse modo, serão trazidos breves recortes da leitura que fizemos de tais escrituras, visto que, como já salientado na introdução desta tese, são literaturas que convidam a novas escrituras, e não a resumos ou resenhas para que o leitor se oriente quanto ao material exposto. Caso nossa elucidação desperte o desejo de uma leitura mais abrangente, indicamos ao leitor que acesse os próprios originais aqui referidos.

captar o texto paralelo da vida que empurra o sujeito para o ato de escrever. Escritura não necessariamente sobre sua vida, mas sempre incentivada por ela.

Alguns leitores podem não se satisfazer com o já enunciado sobre a escolha das obras que serão abordadas e nos indagar sobre o critério de seleção que utilizamos, mesmo que seja visando a uma mera ilustração. Tal reivindicação é plenamente respeitada, considerando o vasto número de boas escrituras de que dispomos nos dias de hoje e que conferem com as justificativas acima mencionadas. Defender-nos-emos previamente, lembrando com Barthes o que já foi salientado na introdução, que, numa escritura, nos identificamos com o desejo de escrever do escritor e, por essa identificação, manifestamos nosso próprio desejo de desenvolver uma escritura.

Escrever o desejo de escrever. Em outros termos, o autor de que ele fala é seu objeto indireto, o desvio necessário para que ele possa despendar sua escrita, e isso, evidentemente, não o impede de poder falar justamente de um autor (este não é para ele um pretexto, porém bem mais violentamente — é Laporte quem diz — um mediador de desejo. (Barthes, 1975/2004, p. 326)

Assim, somos saciados na defesa do critério de escolha dos textos, quando elegemos aqueles que, após nossa leitura, mediarão nosso desejo de escrever. Fator mais importante do que usarmos os recortes meramente como pretexto elucidativo. São literaturas que acompanharam a primeira proposta do doutorado salientada na *Nota ao leitor*. Escrituras, dessarte, que incentivaram a escrita almejada performativamente. Restou-nos, nesta tese, um breve recorte-escritural-adaptado, que se transvestiu da podadura de fragmentos muito maiores nos quais não havia um cuidado necessário vinculado à escrita acadêmica.

2.1 – “Inclino-me sobre fotografias de minha infância e estudo o rosto de minha mãe através da lupa; tento penetrar sentimentos que se deterioraram.”⁸⁷

Lanterna mágica (2013) é a autobiografia de Ingmar Bergman publicada, originalmente, em 1987 e, recentemente, relançada pela Cosac Naify. Trata-se de uma biografia nada tradicional, haja visto que não há narrativa cronológica e sequer prioridade à reconstituição dos acontecimentos de sua vida. O autor não se preocupa em dispor de um discurso ordenado que trate de maneira equilibrada os distintos períodos de sua narrativa. Pelo contrário, ameaça avançar em sua história num aspecto diacrônico e, no capítulo seguinte, retroage em dois passos e retoma os relatos de sua infância.

Sua escrita meticulosa e com certo lirismo nos é apresentada de maneira circular. Bergman começa e termina seu livro fazendo menção a seu próprio nascimento, numa espécie de convite a uma constante releitura do texto. Tem como primeira frase: “Quando nasci, em julho de 1918, minha mãe tinha gripe espanhola e eu estava em péssimo estado;” (Bergman, 1987/2013, p. 15) e se finaliza com a transcrição de um diário íntimo referente, justamente, ao dia de seu nascimento.

Obra que, segundo Wood Allen, no prefácio do livro de Bergman, frustrou tanto os fãs como a crítica da época, que esperava colher dados objetivos da vida do renomado cineasta sueco. Allen acaba, por sua vez, apresentando cronologicamente, no lugar do autor, seus principais filmes e, ao finalizar, ironiza:

Tudo bem — agora vamos falar do livro. Fala muito de problemas de estômago. Mas é interessante. É aleatório, episódico. Não é cronológico, como a história da vida de uma pessoa deveria ser. Não existe uma saga que se desenrola de como ele começou e aos poucos foi se transformando até dominar o palco e a tela

⁸⁷ Bergman, Ingmar (1987/2013). *Lanterna mágica. Uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify, p.17.

suecos. A história salta para frente e para trás, dependendo, ao que parece, da espontaneidade do autor: Contém histórias estranhas e sentimentos tristes. (Allen apud Bergman, 1987/2013, p. 10)

Na sequência, transparece a frustração acima mencionada:

O livro deixa de fora coisas que você teria certeza que ele iria comentar. Seus filmes, por exemplo. Bem, talvez ele não deixe exatamente de fora, mas tem muito menos do que seria de se esperar, considerando que ele fez mais de quarenta. Também não há muita coisa sobre suas mulheres neste livro. Ele teve muitas. (E uma porção de filhos também, embora quase não sejam mencionados.) Isso inclui Liv Ullmann, que viveu anos com ele, é mãe de um de seus filhos e grande estrela de seus filmes. Mas não há muito sobre nenhum ator ou atriz de seus filmes. (Allen apud Bergman, 1987/2013, p. 10)

No entanto, embora apresentada de maneira não convencional no que se refere a uma escrivência biografia, a narração do autor é inconfundível em seu tom ácido e sarcástico. Há, na entrega do cineasta à sua respectiva escrita, não o conhecimento detalhado de sua história, mas a aproximação do leitor ao próprio Bergman, em sua intimidade.

Ou seja, há uma presença do autor em seu texto que faz dele uma escritura autobiográfica. Ao nos apresentar sua escrita, ele se apresenta. E não a sua vida, a partir do relato específico e pormenorizado de sua história.

Seu escriptível livro se finaliza com um capítulo destinado a sua mãe que, como já citado, caminha em direção à transcrição do diário referente ao dia do nascimento do autor, como se lêssemos, nas palavras dela, as dificuldades com o nascimento dele, agora pelas mãos de Bergman (1987/2013, p. 306): “A gente tem de se arranjar como pode.”

Escrever parece ter sido uma das opções do autor. E o resultado de seu arranjo está presente em sua escritura convencionalmente nomeada de *Lanterna mágica. Uma autobiografia: Ingmar Bergman*.

2.2 – “Enquanto escrevia este texto, novas associações desfilavam, levando-me para longe do que eu estava pronta a oferecer ao leitor.”⁸⁸

George Bataille, em sua *História do olho*, confessa sua pretensão: “escrevo para apagar meu nome” (Bataille, 1928/2012, p. 7), visto que o livro responsável por sua entrada no mundo literário foi assinado pelo nome fictício, Lord Auch. Declaradamente influenciado por sua experiência num divã nada ortodoxo (que passou a ser, segundo o próprio, de uma pessoa completamente doente, alguém relativamente viável), Bataille dá voz às suas fantasias sexuais em formato literário.⁸⁹ Todavia, o foco de nosso recorte não será sobre Bataille, mas sobre o texto de sua filha.

Laurence Bataille parece ter seguido o caminho de seu pai ausente. Também atravessada pela psicanálise ela resolve se tornar analista e, misturando-se à teoria e às suas vinhetas clínicas, lança *O umbigo do sonho – por uma prática da psicanálise* (1988). Escritura que, logo de saída, como salientado em seu prefácio, suscita uma discussão sobre a transmissão analítica. O próprio estilo de apresentação do livro teórico já nos lança a esse problema. A obra é composta por quinze capítulos, que entendemos se dividirem em quatorze fragmentos e um capítulo.⁹⁰ Não exclusivamente pela brevidade dos textos apresentados, mas pela autonomia dos escritos que compõem a obra. Fragmentos tecidos por vinhetas clínicas que convocaram a autora a importantes reflexões sobre sua prática. “Qual é o estatuto

⁸⁸ Bataille, Laurence (1988) *O umbigo do sonho. Por uma prática da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., p. 70.

⁸⁹ Cf. entrevista dada a Madeleine Chapsal, “Georges Bataille”. In: *Os escritores e a literatura*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 200.

⁹⁰ O último, capítulo 15 (“Sobre uma prática”), foge do contexto do livro tanto pela extensão como pelo giro de discurso dado pela autora no qual ela se desfaz, parcialmente, da linguagem que deu voz aos fragmentos que o antecederam.

desses artigos? Se me inquieto com eles, não é por curiosidade teórica. É porque meu ofício consiste em me aliar àqueles que me pedem isso.” (Bataille, 1988, p. 81)

Cada vinheta a expõe nesse delicado percurso de se tornar uma psicanalista. Ela não hesita em mostrar suas dificuldades na escuta de alguns casos — “eu fingia ser analista” (Bataille, 1988, p. 14) —, tampouco em questionar quando se percebe em uma posição preconceituosa diante de seus pacientes. Essa conduta acaba por moldar seus textos com teorias que visam à transmissão do que ela conseguiu criar ao ser desafiada pela clínica.

Cada vez que atribuo ao paciente uma intenção, um pensamento que ele não diz, estou fora da posição de analista. Cada vez que me sinto visada como sujeito pelo paciente, estou fora da posição de analista. Cada vez que tenho vontade de representar alguma coisa para o paciente, ainda que seja representar um analista, estou fora da posição de analista. E, a cada vez, isso deve me advertir de que não é o meu desejo de analista que está em jogo. (p. 15)

Em seu décimo primeiro capítulo — que dá nome ao livro —, “O Umbigo do sonho”, Laurence Bataille evidencia que, ao falar de seus pacientes, ela escreve do lugar de analisanda e, enfim, traz um recorte de sua própria análise. Eis o relato de seu sonho: “Uma carriça fugia de uma doninha. Mas esta já lhe havia arrancado as penas da cauda e via-se, no lugar delas, uma mancha sangrenta. Então, o pássaro se voltava e fazia com suas asas um gesto de impotência” (Bataille, 1988, p. 65).

Narrativa aparentemente simplória que é denunciada por seu analista na demora da descrição do gesto do pássaro. Num deslizamento associativo, a autora o vincula às desculpas paternas por senti-lo, constantemente, em falta, e inicia um longo trabalho de análise com seu sonho. Após nos apresentar parte de seu percurso, deparamo-nos com um *post scriptum* que merece transcrição integral.

Enquanto escrevia este texto, novas associações desfilavam, levando-me para longe do que eu estava pronta a oferecer ao leitor. Todas mais evidentes umas que as outras, decerto. Como não havia pensado nisso antes? Não posso resistir à vontade de contar esta: a doninha arrancava a cauda da carriça — que não era realmente uma cauda — penas — tomar a pena — escrever — meu pai era escritor, um homem da pena, um pássaro. Seu atributo fálico não era o pensamento, mas, precisamente, a pena, como no sonho. Depressa: prevenir Conrad Stein que não devo escrever esse artigo. Por que sonhei há vinte anos que uma doninha arrancava a cauda de uma carriça? Bela desculpa para se furtar de uma tarefa. Antes, considerar esta nova interpretação como a expressão de um desejo inconfessado. (Bataille, 1988, p. 71)

Ao não se furtar da tarefa, num compromisso com a transmissão da psicanálise, a autora é sensível ao expor sua singularidade como poucos são. Demarca, ao longo dos fragmentos, mas, especialmente, nesse capítulo e no seguinte, a boa medida entre o público e o privado.⁹¹ Esquivando-se da metalinguagem, Laurence revela que sua escritura, em formato intransitivo, é efeito da própria transmissão da experiência de analista e analisante na qual impera uma ética integração entre teoria e prática. O livro se apresenta como uma texto (teórico) que, por sua vez, vem em companhia da presença da autora.

2.3 – “A análise não era senão um meio para minha liberdade. Não um fim em si: meu talento para a infelicidade era reduzido demais para eu desejar exercer profissionalmente a escuta dos outros.”⁹²

Também imerso no mundo psicanalítico, mas alegando não ser tão infeliz para se tornar um analista, vemos o romance do jornalista Pierre Rey (2010), *Uma temporada com Lacan*. Afirmativa que já desvincula sua escritura da proposta de prestar contas de uma análise bem-sucedida, chegada a seu fim para, quem sabe, lhe garantir o lugar de um bom analista.

⁹¹ Em ambos ela, declaradamente, compartilha associações recolhidas de seu percurso como analisante.

⁹² Rey, Pierre (2010) *Uma temporada com Lacan: relato*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, p. 108.

Mesmo a anunciar seu livro como o relato de sua análise com Jacques Lacan, Rey já alerta ao leitor que não se trata da transcrição de sua experiência como a que geralmente é esperada pelo público ao ler um testemunho de análise. Ou seja, assim como os frustrados leitores de Bergman que almejavam detalhes objetivos ao comprar sua autobiografia, decepcionados ficariam os que esperassem acesso às sessões do jornalista com seu famoso psicanalista.

Em suas palavras:

Já deve ter ficado claro que a redação deste livro não obedece às leis da cronologia ou da primazia da anedota — nem sequer por intermédio dos sonhos interpretados —, como tampouco aos elementos de minha história pessoal (só aparecem para melhor designar a topologia do ponto zero), e ainda menos ao ordenamento de uma hierarquia que os fizesse entrar em cena em ordem de importância.

Em *A rendeira*, de Vermeer, o quadro inteiro se organiza em torno da única coisa que o pintor não nos mostra: a agulha com a qual a rendeira borda. Suprimindo esse ponto central invisível, a tela desaparece, não significa mais. Neste texto, Lacan tem um pouco o papel dessa agulha. (Rey, 2010, p. 53)

Alguns podem alegar que tal advertência não é tão segura, visto que o autor transcreve alguns de seus diálogos com Lacan — a tomar, de exemplo, sua ligação para marcar a primeira sessão —; assim como nos situa em momentos específicos de sua vida, tal qual sua dificuldade financeiras e seu apreço pelo jogo.

Outros poderiam acrescentar que, mais do que um relato, a obra trata da teoria psicanalítica. Tanto ao discorrer sobre conhecidos jargões lacanianos — “o significante é o que representa o sujeito para outro significante” (Rey, 2010, p. 103) —, quanto ao “definir” conceitos, dentre eles, o gozo — “o gozo é o incomunicável por essência, e, por conseguinte, não se apresenta” (Rey, 2010, p. 121). Isto somado a exemplos que não foram diretamente referenciados à teoria, mas estão completamente imersos nela. Tomemos como ilustração a memória distorcida do texto de Rilke (Rey,

2010, p. 44).⁹³ Tal trecho nos leva diretamente ao conceito de “lembranças encobridoras” (Freud, 1899/1996): texto freudiano no qual é apresentada a recordação de um suposto paciente — mas que, em verdade, seria do próprio Freud —, para salientar a importância da lembrança no trabalho de uma análise. Ao desconfiar da autenticidade da cena, no entanto, Freud conclui que “não há nenhuma garantia quanto aos dados produzidos por nossas memórias” (Freud, 1980[1899]/1996, p. 298) — assim como a conclusão da leitura-falha de Rey ao trecho de Rilke.

Enfim, poderíamos inserir vários outros exemplos que se somam à equivocada percepção de que estamos diante de uma escrivência autobiográfica. Errônea, visto que consideramos e valorizamos nossa própria leitura desta escritura. Tal livro pode, nesses termos, ser uma ótima amostragem da importância do leitor para que um escrito seja reconhecido como uma escritura. Um dos principais problemas para esta noção, como salientado por Barthes, é a recepção do próprio texto por quem o lê. Ao ser um *texto* só valorizado mediante sua leitura, ele salienta que um leitor sensível ao escriptível do enredo pode transformá-lo em escritura. Ou seja, a experiência do leitor é determinante para tal reconhecimento.

Não há injunção estrutural para fechar a leitura, tanto posso recuar ao infinito os limites do texto legível (por mais ilegível que possa parecer), quanto posso, inversamente, decidir que no fundo de todo texto, por mais legível que ele tenha sido concebido, há, permanente, algo de ilegível. (Barthes, 1976/2012, p. 33)

Portanto, apesar dos trechos acima mencionados, reconhecemos que, não só por ser mais um escrito autobiográfico que foge às regras tradicionais de uma biografia clássica, em sua narrativa há um texto que vale por ele mesmo ao transmitir

⁹³ “...li nas *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, o contrário do que diziam. O jovem poeta pergunta: ‘Como ter certeza de que sou poeta?’ Resposta: ‘Você morreria se fosse privado de poesia?’ ‘Não.’ ‘Então’, conclui Rilke, ‘é que não merece ser poeta.’ (...) Vinte anos depois, reli as *Cartas*: nenhum traço do que acreditava lá ter encontrado. Na ficção epistolar de Rilke eu *imaginara*, sob medida para mim, um diálogo que não existe” (Rey, 2010, p. 43).

algo indiretamente, quase como um acréscimo (característico, portanto, de uma escritura).

Apesar das histórias apresentadas pelo jornalista, é evidente que a importância do que pretende falar se dá por outras vias. Fica-nos notório, pela leitura, a implicação de um sujeito em sua própria análise e os riscos que seus efeitos podem produzir na subjetividade de alguém. Isso é passado sem ser claramente declarado. É visto, por exemplo, numa inteligente demonstração dos desdobramentos da transferência. Acompanhamos, desde a sedução inicial do autor direcionada a Lacan nas primeiras entrevistas, o auge do seu amor transferencial; e, por último, a queda do analista, nas últimas páginas do livro, que demarca o “fim da história de amor” (Rey, 2010, p. 158) sem termos apresentados denotativamente ao conceito de transferência. A experiência psicanalítica não precisou aparecer como matéria do texto, pôde aparecer como fim, mediante sua forma.

2.4 – “A escritura começa quando a psicanálise termina”⁹⁴

Escolhido como o último recorte de uma escritura com caráter biográfico, temos o romance de Serge André (2000), *Flac*, já citado em nossa *Nota ao leitor*. Obra que, por sua vez, vem acompanhada de um ensaio em formato de posfácio, intitulado, “A escritura começa onde a psicanálise termina” [La escritura comienza donde el psicoanálisis termina] (André, 2000, p. 159).

Tal epílogo tem como primeiro subtítulo, influenciado pela epígrafe lacaniana que lança a palavra como um parasita cancerígeno que afeta o humano,⁹⁵ “Onde o

⁹⁴ Serge, A. (2000) *Flac. (novela) Seguida de tu escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. Madri: XXI editores, p. 159.

autor finge dirigir-se ao leitor” (André, 2000, p. 159). Para entendermos a ousadia de André, é importante dar um passo para trás e trazer o contexto do livro.

Trata-se de um romance biográfico escrito logo que o psicanalista recebe o diagnóstico de seu câncer e o péssimo prognóstico relativo ao tempo que ainda terá de vida. Escolhe, então, escrever; e, paradoxalmente, afirma nunca ter se sentido tão vivo.

Inicia seu posfácio numa falsa justificativa aos colegas psicanalistas, que supostamente não entenderiam a função de uma escrita tão escandalosamente expositiva, caso olhassem o livro somente de relance e deduzissem, assim, que se trata de assuntos privados (e não íntimos).

Seria muito legítimo que alguns dos meus leitores, pelo menos aqueles que me conhecem ou ouviram falar do meu trabalho psicanalítico, se perguntem por que experimento a necessidade de escrever e publicar um texto no domínio da literatura mais que o do ensaio. E, além do mais, um texto aparentemente tão autobiográfico, tão confidencial, tão escandalosamente revelador! (André, 2000, p. 159)⁹⁶

Saliento “falsa”, pois ele aparenta brincar com a confusão entre sua peculiaridade exposta *versus* seus fatos vividos. Parece que mesmo os psicanalistas, que desde cedo foram ensinados que a verdade tem estrutura de ficção, se esquecem da lição e acreditam ter acesso aos fatos reais do autor. Como se, em verdade, acreditassem que existem fatos reais quando supomos um discurso biográfico.

Por mais que todos nós saibamos que o narrador de uma história é apenas uma máscara que esconde o autor, mas que, de todo modo, não se apegamos ao rosto de qualquer maneira, como se fosse um molde, custa nos desfazermos da ilusão comum

⁹⁵ Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. “A palavra é um parasita, que a palavra é uma excrescência, que a palavra é a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido. Como pode haver quem chegue inclusive a senti-lo?” (p. 92)

⁹⁶ Na versão consultada: “Sería muy legítimo que algunos de mis lectores, al menos los que conocen o han oído hablar de mis trabajos psicoanalíticos, se pregunten por qué experimento la necesidad de escribir y de publicar un texto que pertenece al dominio de la literatura pura más que al de los ensayos. Y, lo que es más, un texto aparentemente tan autobiográfico, tan confidencial, tan escandalosamente revelador!”

que nos sugere que a verdade se encontra atrás do véu ficcional de uma peça de roupa. (André, 2000, p. 159)⁹⁷

A crença de que há uma verdade encoberta pelo narrador desvia do grande ensinamento dado pelo autor. Este nos diz que, longe de visar a descobrir sua dissimulação narrativa para se ter, assim, acesso à sua nudez e à verdade das coisas, nos faz ver sua natureza de semblante. Ele reforça “*Flac* é ‘mil por cento’ autobiográfico . Quer dizer: cem por cento autobiográfico , mais os novecientos por cento que eu acrescentei” (André, 2000, p. 165).⁹⁸ Autobiográfico, portanto, no que já salientamos como uma escritura que perpassa o sujeito e denuncia sua intimidade.

O autor insiste que, mesmo tomado totalmente por sua história, seus escritos mantêm um frouxo laço com a realidade. Digo “realidade”, pois ele afirma que “verdade histórica” seria uma expressão sem sentido, quando discorremos sobre a vida de um sujeito, haja vista sua estrutura ficcional. O termo mais adequado, portanto, sugerido por ele para seu romance, seria “heterobiografia” — já que é na aparição do outro nele que nasce em sua escritura literária. Do eutro nele, como preferimos nomear.

⁹⁷ Na versão consultada: “Por más que todos sepamos que el narrador de un relato es tan sólo una máscara que oculta a su autor, pero que, de todos modos, no se le pega al rostro como lo haría un molde, nos cuesta deshacernos de la ilusión común que nos hace pensar que la verdad se encuentra detrás del velo ficcional que le proporciona una vestidura.”

⁹⁸ Na versão consultada: “*Flac* es autobiográfico ‘al mil por ciento’. Quiero decir: autobiográfico en un ciento por ciento, más un novecientos por ciento que yo he agregado”

3 – ENTRAM OUTROS ESCRITORES

Sabemos que, desde o Romantismo, é aceito que o autor expresse um pouco de sua subjetividade em sua obra, ação que fica mais evidenciada no Realismo com os romances de Richardson e Defoe (cf. Watt, 2010). São inúmeras as maneiras dessa autoria ser declarada. Mas, como sabemos desde 1958, no já citado ensaio de Lacan sobre a *Juventude de Gide ou a letra do desejo*, a escritura do autor seria absolutamente diferenciada de uma impressão rígida a demarcar seus escritos — como um ferrete, o seu gado. Trata-se, ao contrário, de uma escrita que vacila e transforma seus agentes e produto, resultando num trabalho envolvendo a obra e o autor.

Peres (2012, p. 167) é enfático quanto a esta proposta: “Toda escrita é autobioficcional”. Ao recalcar grafia e surgir com a ficção (analogia com a palavra “autobiografia”), ele defende o lugar do autor em sua própria escritura. A substituição visa a driblar os equívocos vinculados à escrevência autobiográfica que compactue com a ilusão da veracidade dos fatos. Trazer “bioficcional” no lugar de “biografia” reforça a estrutura de ficção de nossas verdades mais fidedignas. Um modo de quem escreve ser posto em questão pelo seu próprio texto; ser convocado pelo efeito de sua própria escrita, como resultado de uma experiência. Vocábulo, *autobioficcional*, que condiz com o que chamávamos, até então, de escrituras.

A fim de encerrarmos a proposta ilustrativa, seguindo-nos das mesmas justificativas sobre o critério de seleção das biografias salientadas, não mais enfocaremos escrituras específicas. Abordaremos, no entanto, a obra pelo ângulo do escritor. Como sempre escolhemos estar em boas companhias, e, tendo nomeado cada

temporada com cada autor eleito como um grande romance (no sentido apaixonado do termo), os escritores nos ajudarão na proposta defendida neste trabalho sobre o lugar do autor em sua obra. São eles: Marcel Proust e Fernando Pessoa.

Serão, como no caso das escrituras, breves recortes que denunciam a posição radicalmente distinta entre um escrevente perante sua escrevência e um escritor diante de sua escritura.

3.1 – “O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é o nosso único livro.”⁹⁹

Proust, ao longo de seus volumes de *Em busca do tempo perdido*, ensina sobre sua duplicação e exemplifica a ideia acima. Inicialmente seu romance transparece como um convite a uma confusão acerca da diferenciação entre personagem-narrador e autor. Claro está o caráter biográfico em sua maior obra. A aproximação entre escritor e narrador é passível de identificação em inúmeros trechos da história. O autor, assim como o personagem, frequentou salões aristocráticos e participou dos encontros sociais de sua época. Ambos são escritores e objetivam, em seus livros, o (des)encontro com o seus próprios eus (*moi*).

A confusão pode ser ainda mais acentuada em seu quinto volume — *A prisioneira* —, quando Proust apresenta-se como Marcel ao se dividir, por meio de seu romance, em eutro. É curioso que o nome dado ao protagonista e personagem-narrador do livro apareça somente neste momento da obra, em um trecho no qual o narrador contava um pouco de seu relacionamento com Albertine e, despreziosamente, como se fosse descrever apenas mais um de seus diálogos, traz

⁹⁹ Proust, M. (1927/2004) *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, p. 159.

uma fala de sua amada: “‘Meu’ ou ‘Meu querido’, seguidos um ou outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador o mesmo nome do autor deste livro, daria: ‘Meu Marcel’, ‘Meu querido Marcel’” (Proust, 1927/2002, p. 67).

Mais do que uma mera confusão, há, primordialmente, um ensinamento do próprio autor de como devemos lê-lo. E de como se faz um romance. Ao usar o verbo “dar”¹⁰⁰ no futuro do pretérito do modo indicativo — *daria* —, Proust atribui ao protagonista um lugar do próprio autor. Dentre os possíveis empregos desse tempo verbal destacamos a possibilidade de usá-lo nas afirmações condicionais, quando indicam fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão.¹⁰¹ É inserido em um tempo verbal no qual propõe uma situação condicional que *provavelmente não se realizará* que Proust traz o seu nome próprio. Sugere uma imagem tanto de ser, como de não ser, Marcel. Assim, ele mesmo estabelece sua duplicação por meio de sua *condição* como eutro dentro da obra de ficção.

Não é ao acaso que Lacan, ao questionar o espaço dos narradores e dos escritores dentro da obra literária, cita a criação proustiana; salienta que o escritor francês serve de ilustração para trabalharmos tal questão. Se pararmos nossas investigações sobre o tema no convite de Proust às misturas acerca das identidades entre narrador e autor, no sentido de saber se a história é autobiográfica ou não, perdemos a oportunidade de aprender um pouco mais sobre o lugar da autoria em sua própria obra.

O narrador da história é aquele que a escreve? Formulem-se essa pergunta, por exemplo, lendo Proust. É muito necessário fazê-la, porque, sem isso, vocês se

¹⁰⁰ Análise feita a partir da tradução da obra proustiana ao português realizada por Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. A “nossa versão”, poderíamos dizer; portanto, a que devemos estudar. Conforme Barthes (2005, p. 51), ao discorrer sobre a tradução, exemplificando com seu trabalho com os haicais traduzidos para o francês, “Estou entregue ao tradutor, que no entanto não constitui uma barreira.”

¹⁰¹ Cf. Cunha (2013) *Gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon. p. 478.

danam, ficam acreditando que o narrador da história é um simples fulano meio asmático e, em suma, muito bestalhão em suas aventuras. É o caso de dizê-lo, ora! Só que, depois de se exercitarem com Proust, vocês não ficam com a impressão de que isso seja nem um pouco idiota. Não é o que Proust diz do narrador, é outra coisa que ele escreve. (Lacan, 1971/2009, p. 87)

Proust ensina que o escritor deve se tornar outro em seu próprio texto. Quem sabe, aqui, um tornar-se outro pelos olhos do narrador com referência à sua própria tradução. Transliterar-se em eutro. Não é à toa que o encanto do romance proustiano começa a partir de um convite ao leitor a ir em busca daquilo que é desconhecido ao narrador; percorrer, em sua companhia, um caminho sobre o que ele não sabe de sua história, sobre aquilo que lhe foi perdido. Sobre aquilo que destitui o saber de seu eu (*moi*) e permite, mesmo que num deslize, que surja o inquietante e desconhecido ao próprio autor.

Aproxima-se, então, da narrativa de Proust, o que entendemos como narrativa em análise. Tanto na primeira como na segunda, a proposta não é somente contar aquilo que eu sei sobre a minha história, mas, sim, contar o que eu não sei. Trata-se, fundamentalmente, daquilo que, por vezes, nos torna estranhos em nossa própria história. Com a autoescritura não seria diferente.

Duplicação, enfim, que se torna ainda mais evidente e reforça, ao concluirmos a obra, todo o desassossego da leitura: fica claro que o romance que o narrador pretendia escrever já foi escrito pelo autor. O livro tão detalhado e cuidadosamente almejado por Marcel ao longo do romance está em nossas mãos, em suas últimas páginas, e foi escrito por Proust.

Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! Para dar dele uma ideia, seria mister buscar comparações nas artes mais diversas e mais altas; porque esse escritor, que, aliás, de cada caráter deveria apresentar as faces opostas, para conferir peso e solidez a seu livro precisaria prepará-

lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, superalimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo, sem desprezar os mistérios que provavelmente só se explicam em outros mundos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte. (Proust, 1927/2004, p. 279)

3.2 – “Não meu, não meu é quando escrevo.”¹⁰²

Abordando críticos que se inquietam com o tema referente à autoria, recortamos o ensaio de Paz (2012, p. 201), que se serve de Fernando Pessoa para defender que “os poetas não tem biografia. Sua obra é sua biografia” — frase destacada na abertura de seu ensaio, “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”. Argumentar que a obra é a própria biografia do poeta é privilegiar o fato de que o autor ocupa um lugar notável e único dentro de seus textos. Lugar este que, segundo Paz, expressa o escritor melhor do que sua suposta biografia. Percurso já destacado ao longo da tese e, pretendemos, solidificado ao ilustrarmos com Pessoa.

Utilizar-se do poeta português para discorrer sobre o assunto é intrigante, tendo em vista sua tão destacada heteronímia. Além dos escritos, Pessoa chegou a escrever dados biográficos somados a algumas características da personalidade de seus supostos autores.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (Pessoa, 2012, p. 255)

Sua obra foi escrita basicamente em quatro nomes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, ele mesmo. Fora a brilhante participação

¹⁰² Pessoa, F. (2012) *Fernando Pessoa: antologia poética*. Organização, apresentação e ensaios: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 57.

de seu “semi-heterônimo”, Bernardo Soares, com uma única contribuição, o *Livro do desassossego* (2011), que, mesmo exclusiva, não se abstém de sua menção biográfica.

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São minhas confissões, e, se nela nada digo, é que nada tenho a dizer. (Pessoa, 2012, p. 56)

Todavia, e nisso concordamos com Paz (2012), conhecemos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Pessoa por ele mesmo e Bernardo Soares mais por suas literaturas do que pelos seus dados biográficos.

Há, portanto, uma *autenticidade* nos heterônimos pessoanos. Parece que o poeta enfatiza que, além da obviedade de escrever para ser o que somos — como escutamos frequentemente sobre o eu lírico e sobre o narrador nas falas de autores literários —, há, em sua companhia, a escrita como possibilidade daquilo que escapa ao que somos. Que se esquiva do domínio da escrita narcísica. Aí está uma das melhores contribuições pessoanas aos estudos psicanalíticos. Ele mostra não só o seu eu (*moi*), no qual se reconhece, mas, também, o seu duplo impossível, através de seus outros. Seu eutro.

Entre um e outros, o sujeito transparece pela via de um poeta fugidio. Ele mistura ausência e presença ao lermos sua proposta de ser muitos ao avesso. Claro está que consideramos o próprio autor, ele mesmo, como mais um de seus heterônimos. Não fomos, segundo Silva Jr. (2001), fascinados pela composição virtual apresentada pela versão dele mesmo. O autor salienta que podemos ser seduzidos pela imagem de uma unicidade do poeta que nos dribla do abismo da divisão do sujeito. Como se, ao nos depararmos com a versão real, nos acalmássemos diante da promessa de uma verdade, ou melhor, de um poeta verídico.

O apaziguamento que esse “Fernando Pessoa, ele mesmo” pode nos trazer em relação ao restabelecimento da certeza da singularidade como fundamento do sujeito não será, porém, após o contato com a heteronímia, nada além de ocultamento, esquecimento de um vago mal-estar que já nos tocou. De fato, a tendência a resolver rapidamente a questão se faz ver no desejo de compreender os heterônimos como um dos truques preparados maquinalmente por Pessoa. (Silva Jr., 2001, p. 6)

Moisés (2001) complementa a proposta de Silva Jr. (2001) e apresenta Pessoa como inexistente enquanto ele mesmo e insuficiente como seus heterônimos. Eis um recorte de seu livro *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*: “Ora, é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa ‘ele-mesmo’ não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na interdicção e margeia o discurso por ele assinado”. (Moisés, 2001, p. 16)

Pessoa não faz mais do que escancarar o caráter fugidio do sujeito. Mostra a ausência de um significante que o determine e traduz o deslizamento metonímico e metafórico que o leva de um significante a outro, produzindo um resto de significação empobrecido que não garante identidade alguma. Todavia, mostra, justamente nesse mesmo deslizamento, entre um e outro, o traço efêmero do sujeito. Não é um e não é outro. É *entre* outros. É eutro.

A psicanálise apresenta um sujeito não mais senhor de si, não mais se conhecendo para assegurar sua existência. Ao contrário, o sujeito aparece descentrado e desalojado de um lugar constituinte. O que sabemos de nós, o que escutamos, o que vemos ou sentimos, não bastam para dizer quem somos. Essa suposta insuficiência não se justifica por uma precariedade da linguagem, mas, sim, por uma impossibilidade de definição. O sujeito é justamente o significante que falta, e a razão que o define é inconsciente.

Dividido pela linguagem e diferente da apresentação dada pelo *eu*, o sujeito esbarra em sua própria ausência de identidade. Podemos assegurar que é indiscutível o quanto tais ideias dialogam com o texto freudiano de 1919, *O inquietante*. Silva Jr (2001) analisa, justamente, esse estranhamento familiar reconhecido no contato com a ficção dos heterônimos pessoanos.

Conforme o autor, não seria a pluralidade que nos causaria desassossego. O inquietante vivenciado pela heteronímia vem através da inversão: o que acreditávamos real, ou melhor, existir materialmente (Fernando Pessoa, ele mesmo) é posto como ficcional. Seria o avesso do apresentado por Freud (1919), ao salientar que o desassossego é desencadeado quando nos é apresentado algo real que imaginávamos de cunho fantasioso.

Enfatizando, portanto, o aspecto crucial de ficção da nossa realidade psíquica, vamos nos deter nesse texto freudiano de 1919, a fim de articular novos laços para nossa proposta — que visa a pensar o escritor de uma escritura que, por sua vez, é resultado de um trabalho analítico.

4 – SOBRE A DUPLICIDADE

Tanto em alguns escritos literários como na fala em análise, a estranheza comparece como papel principal. Não é por acaso que o tema seja tão explorado na literatura e na teoria psicanalítica. No âmbito literário, por exemplo, facilmente reconhecemos que tanto o escrito escolhido por Freud para tratar do assunto, *O homem de areia* (1816/2007)¹⁰³, como o *Duplo* (1913/2011), de Dostoiévski, iniciam-se com a sensação de *Unheimliche* apresentada pelo criador da psicanálise.

Desde a apresentação do inconsciente, o inquietante tem seu lugar nos escritos freudianos. Mesmo antes de seu texto de apresentação em 1919, a contar em 1900 com a *Interpretação dos Sonhos*, ou em 1901 com a *Psicopatologia da vida cotidiana* já percebemos essa falta de domínio que temos sobre nossos atos que nos faz inquietos com relação ao que sabemos de nós. A familiaridade é acompanhada do incômodo existente na lacuna de uma palavra à outra. E é nessa lacuna, justamente na duplicação que impossibilita o eu-mesmo, que somos apresentados como (e pelos) eutros. Assim, é de interesse da tese retomarmos tal conceito freudiano e avançarmos na noção deste duplo que marca presença obrigatória num texto.

Ao compor um ensaio sobre a estética que foge aos padrões já estabelecidos sobre o tema, Freud (1919) apresenta um âmbito marginal vinculado ao que desperta angústia e horror ao sujeito. Todavia, demarca que pode haver algo inquietante que se diferencie do que é angustiante. Texto que, publicado um ano antes do *Além do*

¹⁰³ Hoffmann, E. T. A.(1816/2007). O homem de areia. In: *Freud e O estranho: Contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 234.

princípio do prazer (1920), explora o conceito de repetição. Da imagem do mesmo que, repetidamente, constrói-se e causa inquietação ao indivíduo.

No ensaio, Freud parte de dois caminhos distintos. Primeiro, explora os possíveis significados da palavra *unheimlich* (em alemão), que nos foi traduzida por “inquietante”. Nesse percurso, conclui que, dentro de seu próprio significado, o termo coincide com o seu oposto, *heimlich*. A carga semântica primordial da palavra é perdida na tradução para o português. Hanns (1996, p. 253) enfatiza essa questão ao afirmar que, originalmente, *Unheimliche* tem seu significado direcionado a uma situação de ambivalência, a uma “sensação inquietante e fantasmagórica de algo que cerca o sujeito sorrateiramente”. Entende-se como aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e desconhecido (não familiar). Algo que, como salienta Freud (1919/2010, p. 338), “seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. O conhecido se confunde com o seu oposto por colocar em cena conteúdos submetidos ao recalque. A sensação de estranheza traz a ideia do duplo que se manifesta originalmente como uma segurança de eternidade, mas, posteriormente, inverte o seu sentido — relaciona-se ao seu oposto e passa a ser, assustadoramente, uma espécie de anunciador da morte.

Após tal constatação, o autor percorre as situações nas quais o inquietante é despertado. De novo, aparece o duplo como fonte de inquietação. Não mais como significado que se converte em seu oposto, mas, também, como a imagem do outro que denuncia a divisão do sujeito. Parece que, ao explorar o conto de Hoffmann, *O homem de areia* (1816/2007), Freud (1919/2010) apresenta a estreita relação de desassossego diante do olhar como aquela já anunciada como característica estética que permite discernir, no núcleo da angústia, o inquietante.

É um olhar que hesita em saber se o ser inanimado está vivo ou morto, que identifica o sujeito com o que ele próprio tem de mais oposto, estranho, *morto*. No conto, a boneca Olympia pode ser uma das responsáveis por essa sensação sinistra. No entanto, Freud alega que tal perspectiva não é a única, e sequer a principal, responsável pelo tom inquietante do conto. Olho e olhar misturam-se para aclarar o terror da castração que permite, inclusive, a própria identificação com o euto. Olhar que não nos define com um significante concreto, mas que permite um distanciamento com a própria imagem e ressalva a famosa frase freudiana de que o “eu não é senhor em sua própria casa” (Freud, 1917/2010, p. 250).

Em uma nota de rodapé, Freud dá testemunho de uma experiência dessa natureza quando viajava de trem e, inesperadamente, a porta do toalete anexo girou e apareceu-lhe “um velho senhor de pijamas e gorro de viagem” (Freud, 1919/2010, p. 370). Num primeiro momento, acreditou ser um estranho que se enganava de cabine, ao sair do banheiro que pertencia aos dois compartimentos. “Ergui-me, para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da porta de comunicação” (Freud, 1919/2010, p. 370). A imagem, em um primeiro momento, causou-lhe desconforto e até antipatia, ressalta o autor.

Assim, podemos inferir que, ao não mais dominarmos nossa casa, Freud parece nos indicar que devemos seguir Guimarães Rosa e saber que não somos sequer senhores de nosso olhar.

Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se fizeram, mais e mais. (...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. (Rosa, 2005, p. 114)

Isso posto, vimos que considerar o *duplo* imerso em *um* faz parte da própria concepção psicanalítica de sujeito. Como o autor está imerso nessa duplicidade, é condição para pensar a escritura como seguimento de minha análise — visto que, *se há algum escritor em questão para nossa proposta, não seria outro senão eutro.*

5 – O estilo “é a ‘coisa do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão.”¹⁰⁴

Michel Arrivé (1999) é enfático ao tratar como uma clara evidência o quanto o estilo de Lacan surpreende. Nesta direção, podemos afirmar o mesmo sobre o estilo barthesiano. Ambos são escritores que imprimem em seus textos teóricos sua presença e, como já salientado, não permitem ao leitor um contato exclusivo com os seus comentadores — mesmo quando os comentários são considerados boas escrevências sobre o assunto. Isto se dá em razão de o estilo inscrito no texto se evadir ao ser discorrido pelo comentador. Portanto, há transmissão pelo estilo dos escritores em suas escrituras; ele é a marca do texto que propomos para a comunicação de um saber. Será em torno dessa definição que nos debruçaremos por ora.

Lacan lança, após se servir de Buffon — “o estilo é o próprio homem” —, que “o estilo é o objeto” (Lacan, 1958/1998, p. 751). A sentença é dada ao especular a psicobiografia de André Gide escrita por Jean Delay, *La jeunesse d’André Gide*, que dá título ao artigo publicado na revista *Critique: Juventude de Gide ou a letra e o desejo*.¹⁰⁵

O interessante, salientado pelo psicanalista, é que o biógrafo se utiliza das pequenas notas e das cartas escritas por Gide que, a seu ver, completam sua obra e lhe permitem a escrita do livro.

É exatamente essa a matéria oferecida no livro em exame: notas pessoais de Gide para suas memórias, editadas sob o título de “*Se o grão não morre*”; trechos

¹⁰⁴ Barthes, R. (1953/2004) *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, p. 11.

¹⁰⁵ Encontrada em Lacan, J. (1966[1958]/1998) *Juventude de Gide ou a letra do desejo*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 749.

inéditos do *Diários*; cadernos de leitura, mantido dos 20 aos 24 anos e significativamente designado por ele como seu “subjeto”; a imensa correspondência com sua mãe até a morte dela, quando Gide tinha 26 anos; e uma soma de cartas inéditas cuja compilação por seu círculo de relações fez aumentar-lhe o porte de edifício, proporcionalmente ao quadrado de sua massa aliada às cartas publicadas. (Lacan, 1966[1958]/1998, p. 752)

A importância do destaque é que, segundo Lacan, as cartas e notas aparentemente avulsas tinham um endereçamento. Um endereçamento a um biógrafo que escreveria sua história baseando-se em seu “subjeto”. Escrever em seu lugar sobre seus próprios rabiscos: era esta a intenção de Gide. E a própria escolha também não foi aleatória. Delay, além de saber escrever, era considerado um renomado psiquiatra que poderia, então, fazer bom uso de suas palavras.

É na escolha do biógrafo que nasce a grande surpresa. Ao não ter nenhum sinal de uma psicanálise aplicada, “Delay repele de pronto o que essa qualificação absurda traduz da confusão que reina nessa área. A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento, e portanto, a um sujeito que fala e que ouve” (Lacan, 1966 [1958]/1998, p. 758) — a biografia vira um livro independente. Como o que já defendemos que ocorre em escritos escriptíveis: ocorre a produção de uma nova escritura.

O livro, ao não tratar de um método analítico que vise à decifração dos significantes, mostra-se como um processo investigativo que encontra sua própria narrativa como um autônomo material literário.

Tal brilhantismo faz jus à frase anunciada sobre o estilo: “o estilo é o objeto”. A forma e o cuidado do autor foram determinantes para que ele, servindo-se das notas do outro, fizesse um livro seu. O objeto evidencia o estilo de Delay, marca a sua presença mais do que, curiosamente, a presença do biografado.

Barthes contribui para com a nossa compreensão do ocorrido com Delay através da construção de sua noção de estilo ao longo de sua obra. Ela é modificada de maneira a se afastar e se aproximar da ideia lançada por Lacan no texto salientado acima. Por fim, assemelham-se e, ambas, nos ajudam a pensar no estilo de um texto que defendemos capaz de dar notícias do sujeito, por sua forma intransitiva.

Os primeiros escritos de Barthes aparentam dialogar com o texto lacaniano lançado posteriormente. Logo no início de *O grau zero da escrita* (Barthes, 1953/2004) o autor interroga o estilo. É tratando a língua como uma Natureza comum a todos, inclusive aos escritores, que ele abre o artigo dedicado ao tema. A língua seria uma espécie de habitat natural ao ser falante. Todavia, habitá-la não é garantia de lhe dar alguma forma estética. A língua estaria, então, aquém da literatura. O estilo, neste momento para Barthes, estaria no “quase” além. Há, no corpo do autor, imagens, passados, costumes que, gradativamente, viram automatismos de sua arte. “Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor” (Barthes, 1953/2004, p. 10). O estilo entraria como à revelia do sujeito, não seria de sua intenção. Barthes o define: “ele é a coisa do escritor”, quase como quem diz “ele é o seu objeto”. Está diretamente associado ao corpo de quem escreve, ou melhor, à sua presença no texto. Ele complementa: “o estilo nunca é mais que metáfora, quer dizer, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor” (Barthes, 1953/2004, p. 11). É uma espécie de segredo guardado no corpo do escritor.

Seguindo no mesmo livro de Barthes, nos deparamos com um capítulo que sequencia o nosso percurso. “O artesanato do estilo” abre com uma frase de Valéry: “a forma custa caro” (apud Barthes, 1953/2004, p. 53) e infere que, ao não se servir de

instrumentos já formados ou formatados, há de se pensar, sempre, no estilo. Ainda mais: há de se pensar no *cuidado* com o estilo.

Começa então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço. (Barthes, 1953/2004, p. 54)

Isto nos lembra indicações presentes em livros com propostas de oficina literárias, como, por exemplo, *A preparação do escritor*, de Raimundo Carrero (2011). Ele concorda com Barthes que um bom texto não se resume a um trabalho de inspiração romântica geralmente atribuída aos que escrevem. Carrero é claro ao pedir que substituamos inspiração por eclosão. Como uma espécie de roubos de realidades somadas às vividas e fantasiadas que dão um bom prognóstico a uma folha em branco. Um constante lapidamento pelas palavras, um cuidado com o escrito que inclui releituras e leituras novas do mesmo texto para aludir ao que Barthes nomeia como o trabalho de um artesão: “Esse valor-trabalho substitui um pouco o valor-gênio; coloca-se uma espécie de vaidade em dizer que se trabalha muito e longamente a forma” (Barthes, 1953/2004, p. 54). Tal investimento no texto buscava aprimorar o estilo.

O responsável, segundo Barthes, por tal “escrita artesanal” foi Flaubert. Cremos ser fundamental tal cuidado para adquirir êxito na proposta textual desta tese. Quando escrevemos sobre uma experiência, e mesmo a partir dela, passamos a ter responsabilidade sobre a forma-escrita. Consideramos que a própria forma faz parte do conteúdo. A escrita artesanal teria vínculo, então, com a proposta performativa anunciada na *Nota ao leitor*, trabalhada pelo filósofo John L. Austin (demostrada em seu livro *Quando dizer é fazer. Palavras e ação*, 1990), visto que ambas designam

uma intransitividade, uma realização por si mesma, em vez de se realizarem por meio de uma referência a uma exterioridade qualquer.

Na continuidade dos escritos cronológicos de Barthes vemos que a ideia de estilo se lapida e começa a se aproximar de, e até se confundir com, um de seus conceitos mais caros: a escritura. Antes vinculado ao aperfeiçoamento da escrevência, *o estilo passa a ser condição da escritura*.

Ora, a escritura, intransitiva, ao incorporar tal noção, inclui o corpo do escritor. Ultrapassando significativamente uma preparação para a escrita, ao não ser mais reduzido à ideia de escrita artesanal (mais ainda a englobando), o escrito só é texto quando reconhecido por seu estilo. Como destaca Iannini (2012, p. 271), acrescentando nossa leitura em Barthes, “o estilo é, então, inseparável dos traços de verdade que ele transmite”.

Nunca teríamos acesso, enfatizando o exemplo já destacado, ao conteúdo barthesiano sem termos contato com sua obra. Mesmo dispondo de excelentes comentadores, a experiência seria indiscutivelmente incompleta. A escritura, portanto, começa pelo estilo. Segundo Perrone-Moisés (2012):

A escritura é aí caracterizada como prática erótica, linguagem moldada pelas pulsões do escritor, (...). Lugar onde se expõem as “ideias do corpo”, onde explode o gozo, para além da situação história, econômica ou política do autor. A escritura é isto; a ciência dos gozos da linguagem, seu kamasutra. (p. 82)

Assim, incluímos a concepção de estilo à composição do texto a fim de facilitar a compreensão do atravessamento do sujeito em seus traços. Ou seja, para pensar na escritura do que se escreveu de uma análise seria impreterível reconhecer

traços específico e singulares que anunciam, portanto, que o escrito pertence a quem escreve. *Tal reconhecimento, todavia, só pode ser feito por outro que não eutro.*

6 – “*Nada tenho a dizer a você, senão que este nada é a você que o digo.*”¹⁰⁶

O escritor amazonense Milton Hatoum¹⁰⁷ sugere um percurso interessante ao ser questionado sobre sua posição como autor. Alega que, ou ele age como um verdadeiro apaixonado — que joga todas as suas fichas em sua história —, ou ela não funcionará. Acreditamos estar diante de uma bela aproximação com o que entendemos que seja a “parte” do analisando.¹⁰⁸ Ou ele se permite viver o amor de transferência até seu próprio limite, ou então pensamos que a escrita de sua história não se desenvolverá em um bom “livro”.

Tal aspecto é evidenciado com a finalidade de mostrar que o que também propomos é que, para haver uma escritura, é fundamental que, assim como em uma escrita amorosa, ela esteja direcionada. Logo, é imprescindível que levemos em consideração os que recebem nossos textos,¹⁰⁹ mesmo quando desconhecemos seu destinatário.

Barthes (1977/2003, p. 46) vai ao extremo ao tratar de uma carta de amor e concluir que (citando Freud com Goethe) “*nada tenho a dizer a você, senão que este nada é a você que o digo: ‘Por que recorres novamente à escrita? Não deves, querida, formular tão clara pergunta, pois, na verdade, nada tenho a te dizer; tuas mãos entretanto receberão este bilhete’*”. O receptor, no trecho acima, seria então o dono da mensagem enviada; ou melhor: o envio seria a própria mensagem lançada.

¹⁰⁶ Barthes, R. (1977/2003). *Fragmento de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, p. 46.

¹⁰⁷ Primeira Bienal Brasil do Livro e da Leitura realizada em Brasília, de 14 a 23 de abril de 2012.

¹⁰⁸ Ao menos no que se refere à(s) minha(s) análise(s).

¹⁰⁹ Certa vez, escutei de uma colega que fizera sua análise na França sobre sua inquietação ao perceber um ato-falho em língua estrangeira. Todavia, estranho seria caso se desse em língua materna, tendo em vista o direcionamento ao (analista) francês.

Em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (2001[1965]/2003), Lacan fala, enquanto leitor, de seu arrebatamento causado pelo texto literário da escritora. Poderíamos dizer de sua apropriação do escrito do outro que permite ler, neste, o que aposta já ter defendido teoricamente.

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. Foi precisamente o que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. (Lacan, 2001[1965]/2003, p. 200)

Esse enunciado não é uma novidade aos leitores da *Gradiva*, texto freudiano de 1906 ao qual Lacan faz referência acima. Não podemos deixar escapar que, como leitor, ele (res)significa o texto do outro e produz nova escritura ao se interrogar através do escrito. Notadamente, é pela escrita que sabemos da escritura.

Acrescento: mediante a escrita de um texto provocado por outro, podemos saber qual é a nossa implicação como leitores que, encantados com um escrito, recusamos a postura de irmão pobre, surdo e mudo do autor. É pela leitura *a posteriori* que nasce, então, o já escrito.

Em boa parte de sua obra, Roland Barthes salienta a importância de construir uma teoria da leitura. Ressalta que muito se pensa e se questiona sobre a retórica e, em contrapartida, não há nada similar no campo da leitura. Diante da reivindicação de não haver teoria da leitura desenvolvida, parece que o próprio autor resolve criar o seu próprio argumento. Ele nasce da constatação de que há escritos surpreendentes que tendem a transformar o leitor que, mal-acostumado, almeja (quase sempre) a compreensão. Os leitores são geralmente escorregadios diante de textos que lhes

exigem, digamos, um pouco mais. Um pouco mais de corpo, para sermos mais claros. Tais romances inventivos demandariam a presença corporal, e não somente a dos olhos dos leitores. Tomar o ato de leitura como algo vivo implica promover uma nova escritura.

Tal é a aposta barthesiana ao tentar discorrer sobre o tema. Uma maneira de estudar a obra pelo ângulo do leitor, e não do autor; pelo que o enlaça em uma escritura e o faça produzir um novo texto. Barthes se coloca, ao longo de seu percurso, na posição de quem não exclusivamente fala sobre alguma coisa, mas, sim, faz alguma coisa a partir das escrituras que o antecederam. Identifica-se com a produção, e não com o estudo do produto.

Claro está que há uma multiplicidade de sentidos em um texto¹¹⁰ e que não podemos ignorar seu aspecto conotativo que denuncia que tanto um significado pode ter mais de um significante como um significante, vários significados. Tal polissemia marca a dificuldade da univocidade do sentido de um escrito e, consequentemente, suas várias leituras.

A própria psicanálise, desde os estudos sobre os sonhos, mostra que, ao tomar o sonho como uma escrita, seu conteúdo manifesto nos leva a inúmeros pensamentos latentes decorrentes de associações múltiplas a serem construídas na própria narrativa onírica. Assim, o texto do sonho a ser narrado em análise mantém seus sentidos antitéticos tais quais as figurabilidades nas composições de letra e desenho.

¹¹⁰ Pluralidade que se escancara quando lemos um texto pela segunda vez: nos deparamos com nossas próprias anotações e não sabemos quem foi aquele, com a minha letra, que achou o trecho interessante. Desejamos, por alguns instantes, que ele (em mim) me explique.

Portanto, além do já sabido direcionamento de um escrito,¹¹¹ podemos acrescentar que tal destino nos dirá, posteriormente, pela sua leitura, o que havia sido escrito no texto.

Ou melhor, já sabemos que *alguém* escreve, certo está que *alguém* recebe. Concordamos também que *alguém* só escreve porque outro *alguém* recebe. *Sabemos*, num segundo momento, da influência do receptor no conteúdo da mensagem já escrita. Todavia, isso não implica uma ideia de determinismo ou destino que possa soar como o coloquial “já estava escrito”. *Sabemos* que o que se escreveu já estava escrito. Entretanto, caso escrevêssemos outra coisa, certamente outra coisa já teria sido escrita.

É justamente dessa confusão que se compõe o conceito de *Nachträglichkeit*, traduzido em português por “só depois”. A significação somente se contempla num momento *posterior*, em uma espécie de retroação que visa a dar coerência ao início da frase. É possível se aproximar de uma significação após um momento de espera para, ao final da frase, “só depois”, constatar que a própria temporalidade foi *construída* a partir da formação da frase. Ao destacarmos a insistência lacaniana na afirmação de que o inconsciente é aquilo que se lê (Lacan, 1972-1973/1985, p. 39), associamos à noção de temporalidade inserida pelo “só depois” o papel fundamental do leitor que marcará o inconsciente como o lido daquela escritura.

Em outras palavras, o inconsciente se configura posteriormente, por um efeito de retroação. Ou ainda, ele é *inventado* numa intermitente inter-relação temporal entre escrita e leitura.

¹¹¹ Ideia também trabalhada por Lacan desde o conto de Edgar Allan Poe (1844/1944), *A carta roubada*, com a conhecida noção de que uma carta sempre chega a seu destino — texto que será mais bem abordado no próximo capítulo.

O sintagma conhecido por “só depois”, portanto, não traduz a ideia completa destacada pelo psicanalista francês ao pinçar o *nachträglich* freudiano. Segundo o *Dicionário comentado do Alemão de Freud* (1996), o termo em português sugere exclusivamente um afastamento temporal do evento. Posteriormente, após certo distanciamento narcísico, o sujeito passaria a estar em melhores condições para avaliá-lo. Entretanto, o termo em alemão fornece um melhor esclarecimento na medida em que torna o sentido mais abrangente. O enfoque dado evoca a ligação permanente entre o passado e o presente, mantendo ambos sempre conectados. Como uma espécie de retorno ao passado no intuito de acrescentar algo que marcava uma falta ou, também, carregar do passado alguns conteúdos na possibilidade de atualizá-los. A tradução feita para o português perde a menção do efeito retroativo, da constante reedição que garante uma contínua conexão entre o passado e o presente.

Acreditamos que tal equívoco de tradução, ou melhor, a ausência de uma palavra de língua portuguesa que contemple o uso feito por Freud, contribui para o mal-entendido referente ao termo. Pensar que “só depois” eu tenho acesso a algo que já estava *lá* reforça a errônea concepção de tomar o inconsciente como um baú de memórias e, assim, o processo analítico como uma eterna caça ao tesouro. Ao contrário, trata-se do passado que não passa, do “passado na medida em que é historiado no presente porque foi vivido no passado” (Lacan, 1954/1993, p. 21). Daquilo que, à nossa revelia, insiste em fazer parte de nosso cotidiano e apresenta-nos um agora com sabor de passado e, ao mesmo tempo, um passado atualizado que sugere uma espécie de renascimento do vivido. Em outros termos: falamos aqui de *invenção*!

O analista não des-cobre nada que já esteja *lá*, encoberto, aguardando o grande dia, numa leitura solitária de um antigo trauma da infância. Não há nada coberto a ser

desvelado. O que há é uma escrita vacilante passível de inúmeras mudanças e reachados que surge no nascer¹¹² de uma análise. Uma inquietante maneira do sujeito se apropriar de seus próprios rabiscos. Nas palavras de Lacan:

Esse saber inconsciente, que consiste apenas na rede dos significantes de um sujeito, não é descoberto, mas inventado pelo sujeito em questão. É, com efeito, pelo seu dizer que o sujeito constrói mediante as palavras que pronuncia ou cala o Real que será doravante o seu. (Lacan, 1968, p. 126)

Isso posto, tomamos o efeito de arrebatamento de uma leitura, ilustrada acima via “Homenagem a Marguerite Duras”, como o que entendemos sobre os textos escriptíveis barthesianos. Textos que, ao serem lidos, evocam a produção de uma (outra) escrita. Uma espécie de outra escrita do mesmo. Ler não seria, assim, um gesto parasitário.

Em *S/Z*, Barthes (1970/1999) não decifra nem decodifica o livro de Balzac, *Serrasine*. Sequer nos situa no contexto do enredo ou visa a uma interpretação psicológica da obra. Pelo contrário, ao (de)mo(n)strar que escrita e leitura devem trabalhar juntas, poderíamos dizer que o autor produz um tanto de linguagem pela sobrecodificação do texto. Desdenha da posição de escrevente, que toma o texto como transitivo a ser meramente um instrumento de comunicação a ter a linguagem como principal ferramenta. Defende que o crítico de um texto escriptível seria também escritor. Ao recusar ser o consumista do texto legível, Barthes produz uma leitura-escritura desrespeitosa e apaixonada de Balzac.

O movimento lido nesse livro remete-nos à conduta de Lacan quando se nomeia freudiano. Trata-se de um movimento no qual se quebram os conceitos

¹¹² Marco o surgimento pois creio que, ainda no raciocínio apresentado que valoriza o leitor, o escrito muda tendo em vista seu endereçamento. Em análise trata-se de uma construção não linear que é resultado de um encontro transferencial. Aqueles que já se experimentaram com analistas distintos podem me ajudar a dar testemunho de que se trata de duas análises.

cristalizados que determinam o pensamento e cria-se uma leitura original. Segundo Bloom (2003), toda obra original nasce de uma prática de desleitura. Diferenciamos, então, o que chamamos de boa e de má leitura. Lacan foi um bom leitor de Freud e tornou o texto freudiano, via sua própria produção, um texto escriptível, no sentido barthesiano. Lacan praticou intensamente o movimento de desleitura do texto de Freud e convidou os psicanalistas que se nomeiam lacanianos a praticarem a mesma atividade — e não a conhecida má leitura que dá origem ao *lacanês*, num gesto, poderíamos dizer, não só parasitário como digno de um canibalismo identificatório.

Assim, para pensar no eutro que é desafiado a (ao mesmo tempo) escrever e ser escrito sobre o que se escreve de sua análise, consideraremos a importância das várias leituras que evocam e provocam o seu desejo de escrita. Escritura que nascerá a partir do que entendemos por essa teoria da leitura na qual somos produtos do texto lido e parte importante do *espaço literário* (para aludir a Blanchot, 1995/2011). Ter o leitor não exclusivamente como um consumidor passivo, além de ser o que está em jogo para Barthes na literatura, é o que se aproxima, para nós, do que entendemos por escrita clínica — visto que transmitir uma análise exige mais do que nos colocarmos na posição de escreventes que almejam narrar o ocorrido. É necessário colocarmo-nos na posição de escritor, haja vista nosso compromisso com a linguagem.

A única responsabilidade do escritor, segundo Barthes, é a de suportar o texto como um engajamento fracassado, haja vista a impossibilidade de uma escritura plena. Tarefa árdua embora comungada por nós na defesa de nosso trabalho de doutoramento.

7 – O DESENHO DO TAPETE DO INCONSCIENTE

Para finalizarmos o bloco da tese sobre autoria, iremos ilustrar parte do que foi demonstrado nos diferentes tópicos precedentes, desde o lugar do autor à importância do leitor, com o conto de Henry James (1993), *O desenho do tapete*.

O escritor parece dominar a psicanálise e a noção barthesiana da leitura ao escrever tal conto. Ele brinca declaradamente com a busca interminável por algo que supostamente nunca esteve lá, o objeto ausente da escritura. Justo aquilo que, ao acharmos, resolveria a nossa maior ansiedade e desvendaria todo o nosso mistério.

O narrador-personagem é convidado por um amigo e rival, Corvick, a escrever uma crítica sobre um livro de um escritor por ele muito admirado, Vereker. Já inicialmente lhe é alertado que tente chegar ao *âmago* do autor e não fique preso às tolices repetidas constantemente nas críticas literárias. Cuidadoso em garantir bons resultados à tarefa, desenvolve a escrita e, assim, acredita-se apto a um encontro com o “grande homem”.

Durante o jantar incluído no encontro, ele recebe como resposta à sua resenha, do próprio escritor, a seguinte sentença: “Ah, nada mau... a mesma bobagem de sempre!” (James, 1993, p. 148).

Na sequência, a conversa entre ambos torna-se mais íntima e o escritor revela que a crítica errou o alvo, contudo, *deliciosamente*. O diálogo se segue enigmático e sugere que há uma verdade das verdades por trás dos escritos de Vereck, devidamente encoberta e visível somente para aqueles que o souberem ler, coisa que o próprio escritor hesita em acreditar que exista. Assim, inquieto, o narrador inicia uma busca que visa a torná-lo *aquele* capaz de desvendar o enigma proposto.

Nas palavras de Vereck:

Não terá cada escritor algo de específico, a coisa que mais o leva a esforçar-se, a coisa que, não fosse o esforço de realizá-la, ele simplesmente não escreveria, a própria paixão de sua paixão, a parte de seu trabalho na qual, para ele, a chama da arte arde com mais intensidade? Pois bem, é *isso*! (James, 1993, p. 151)

Fascinado pela beleza de suas palavras, o narrador suplica por mais pistas e informações.

há em minha obra uma ideia sem a qual eu não daria a menor importância a nada do que faço. É a mais bela e a mais plena de todas as intenções, e sua aplicação tem sido, creio eu, um triunfo da paciência, do engenho. Estas coisas, eu devia deixá-las para que os outros dissessem; mas o problema é precisamente o fato de que ninguém as diz. Este meu pequeno truque passa de livro a livro, e tudo o mais, relativamente falando, são apenas lampejos sobre sua superfície. A ordem, a forma, a textura de meus livros algum dia talvez venham a constituir para os iniciados uma completa representação desta ideia. Assim, naturalmente deveria caber à crítica procurá-la. Eu diria até que caberia a crítica encontrá-la. (James, 1993, p. 151)

Diante de tamanha responsabilidade, o narrador prossegue suas investigações em busca do tal truque mencionado. É algo que o instiga ainda mais diante da insistência de Vereck: embora almeje que desvelem seu segredo, crê que nem precisa se preocupar, pois tamanha perspicácia jamais será atingida por um crítico.

O conto convoca a questão, precisamente, do que é ler. Nós, como leitores do conto, somos seduzidos a coadjuvantes e levados, junto com o narrador, à curiosidade do mistério apresentado pelo escritor. Almejamos, então, que ele obtenha sucesso em sua tarefa. Afinal, uma leitura atenta e cuidadosa de toda a obra do escritor fará com que o segredo não escape a tamanha investigação policial.

Todavia, após muito trabalho sem êxito, a tarefa passa a ser executada por seu amigo-rival Corvick em companhia de sua amada, Gwendolen. A dupla também se desgasta na busca do grande segredo, a ponto de a situação resultar numa espécie de rompimento alegado por uma proposta de trabalho recebida por Corvick em Londres.

Após tal distanciamento, eles recebem a notícia, via carta, de que a astúcia de Corvick havia desvendado o mistério. Mais do que isso, o próprio Vereck teria confirmado o sucesso da empreitada. O desenho do tapete havia sido desvelado! O suspense, então, muda de autoria. Agora, quem coloca empecilhos para revelar a descoberta é Corvick. Há uma continuidade de acasos que contribuem para que a grande revelação seja sempre adiada, até que, após um acidente, Corvick morre. Na sequência, morre também Vereck.

Eis que novamente o segredo está nas mãos de outra pessoa: a viúva de Corvick, Gwendolen. Esta que, após hesitar um pouco, confirma saber. Contudo, guardará a informação em sigilo até o fim de seus dias.

Passado um tempo, ela se casa com um também crítico literário, Drayton Deane; e, como seus antecessores, ela morre precocemente. Tudo leva a crer que, antes de sua morte, a não mais viúva compartilhou o segredo com o novo amor. Assim, a busca tenderia a se manter. Persistente, o narrador-personagem vai em busca do novo portador e, frustradamente, descobre que ele sabe tanto quando nós sobre o grande segredo de Vereck.

A revelação, do início ao fim do conto, permanece oculta. Entretanto, nada nos garante que tal mistério tenha existido. Talvez Vereck também ignore seu segredo e almeje, exatamente como o narrador, que a revelação venha do outro, daquele que sabe. A inferência se dá por pistas lançadas no primeiro diálogo com o autor; ele inclui a si mesmo ao dizer que ninguém sabe. Sequer o próprio autor percebe, ninguém percebe. Mas, ao errar deliciosamente (para aludir a Vereck), algum crítico pode então inventar, por conta e risco de sua própria leitura, e construir algo que supostamente já estava lá, nas entrelinhas e oculto nos escritos do autor. Ou, então,

começar uma nova busca que vise à verdade das verdades, à paixão das paixões, e desvende o tempero que faz essencial o escrito do autor para depois contar a ele, claro, e resultar nas “bobagens de sempre” escritas pelos críticos.

Deveríamos seguir as orientações de leitura dadas por Vereck desde o início e não buscar no além-da-narrativa a chave dos mistérios. Noutros termos, o sentido não está além do texto, mas no seu próprio desenvolvimento. Acrescentamos, em sua própria construção. “Não escave”, poderia ser sua maior dica. Às vezes, o objeto mais procurado encontra-se, todo o tempo, em cima da mesa virado ao avesso (para aludirmos a Poe).

O desenho do tapete a ser construído na invenção de uma análise revela, mais do que os escombros de um passado, ou um misterioso segredo a ser revelado, o “errar na mosca” do trabalho em conjunto de um analista com um analisando. Uma colcha de retalhos que marcará seu desenho, próprio, ao fim de uma bela tecelagem. Tecelagem que tentamos construir com *o que se escreve de uma psicanálise* via nova costura.

PARTE II – *ESCRITA*

1 – “*Nil Sapientiae odiosius acumine nimio.*”

“Nada é mais odioso para a sabedoria do que muita astúcia”, diz a tradução da célebre frase de Sêneca, “*Nil Sapientiae odiosius acumine nimio*”, escolhida por Edgar Allan Poe como epígrafe de seu conto *A carta furtada* (1844/1944).

Em uma Paris obscura e outonal, o narrador e o detetive Dupin são surpreendidos pela presença do chefe de polícia, Sr. G.. A visita transcorre num tom sombrio, numa atmosfera turva pela fumaça do cachimbo. Ao hesitar acender o pavio, Dupin observa que o conteúdo da conversa mantida por eles exigia reflexão, não clareza: “examiná-lo-emos melhormente no escuro” (p. 331). Atitude que faz o detetive parecer *esquisito* aos olhos do Sr. G., assim como tudo o que lhe foge à compreensão.

A intenção do chefe da polícia era relatar o roubo de uma missiva nos aposentos reais, realizado pelo Ministro D. escancaradamente sob os olhos rainha, que, por sua vez, é a dona da carta. Esta permanece imóvel, pois há um terceiro na sala que impossibilita qualquer reação: o rei. O problema parece bastante simples, uma vez que se sabe quem é o ladrão. Busca mais cuidadosa e minuciosa seria impossível a qualquer policial treinado, principalmente tendo o sagaz Sr. G. no comando e, no entanto, eles não obtiveram sucesso na captura da carta.

Inconformado, o chefe de polícia detalha ter feito tudo o que estava ao seu alcance na tentativa de reaver a missiva; usou de todo o seu amplo conhecimento em anos na polícia — o que não o torna, portanto, ingênuo na busca de um objeto roubado. Tanto esforço se deu não exclusivamente por vaidade, tendo em vista a generosa recompensa dada a quem bem executasse a tarefa.

“Talvez seja a própria simplicidade da coisa que o induz a erro” (p. 332), alega Dupin, no que é prontamente desconsiderado e, novamente, tido por *estranho*. “Um pouco demasiado evidente” (p. 332), o detetive insiste, e tal teimosia resulta numa gargalhada destituente por parte do policial.

Após manter seu poder por três meses em função da carta e escapar das emboscadas armadas pela polícia, o Ministro D. mostra-se mais astuto que o Sr. G.. Ao se reconhecer menos esperto que o ladrão, ainda mais descontente, o chefe de polícia volta a visitar Dupin. Dentre lamúrias, o policial reforça que está disposto a oferecer uma gratificação de cinquenta mil francos àquele que o aconselhar em sua empreitada. Subitamente, o detetive confessa estar em posse da missiva e, recebe, então, tal montante de dinheiro mencionado. Estupefato diante da cena, no momento seguinte, o narrador recebe explicações de seu amigo Dupin sobre o êxito em sua missão.

Alegou que pensara como supunha raciocinar o atento Ministro. Constatou que toda a meticulosa e precisa tentativa de apreensão do policial já lhe teria sido certamente imaginada. “Vi, finalmente, que ele seria levado, como coisa natural, à simplicidade, senão deliberadamente induzido a isso, por uma questão de gosto” (p. 343). Relembra, portanto, as risadas do policial que o fizera parecer ainda mais tolo dando, assim, garantias de que a clareza ainda não havia sido especulada. Conclui, então, que o sagaz ladrão provavelmente sequer havia escondido a missiva. Ao acertar em cheio, recuperou a carta roubada.

Lacan (1966[1957]/1998) escolhe trabalhar o automatismo da repetição através desse conhecido conto de Edgar Allan Poe na abertura de seus *Escritos. Lettre*

traz sua ambiguidade, letra, que será um conceito caro a Lacan no decorrer de seu percurso teórico; mas, aqui, vem acompanhada da ideia de missiva. Carta que elucida a relação metafórica do significante que insiste, de fora das séries numéricas, e permite o deslizamento da cadeia. O psicanalista reforça que os personagens do conto serão unicamente definidos perante sua posição em relação à carta. Definição que fica mais clara ao considerarmos as duas cenas que se repetem e orientam suas diferentes localizações ao longo da história.

A primeira cena resulta do momento em que, ao ler a carta, a rainha é surpreendida pela chegada do rei que nada vê e sequer pode ter conhecimento do conteúdo da missiva, obrigando-a, então, a deixá-la em cima da mesa, virada do avesso, a fim de não chamar sua atenção. Desviada do olhar do rei, a carta não permanece oculta aos *olhos de lince* do Ministro D. que também adentra o recinto. Discretamente, ele tira do bolso uma carta semelhante e a põe no lugar da outra, roubando, assim, seu objeto precioso.

A cena dois, que marca a repetição, se inicia de uma aparente desprezível visita de Dupin ao Ministro D.. Tão rápido como o ladrão da primeira cena, o sagaz detetive inspeciona seu escritório e percebe, também deixada a olhos nus, a carta que despistou toda a polícia parisiense. Retorna no dia seguinte com seu plano já elaborado: paga para um sujeito causar uma confusão na redondeza, o que atrai a atenção do Ministro e o faz estar no lugar da rainha da primeira cena, ao também denunciar (posteriormente) ser o responsável pela carta furtada.

Tal abordagem já foi exaustivamente trabalhada por comentadores que pretenderam discorrer sobre o conceito de repetição na obra lacaniana. Mas sabemos que, caso investíssemos em olhar o conto com uma lupa de microscópio e analisar

cada trecho da leitura de Lacan, poderíamos contribuir ainda mais com a voga teórica que circunda o texto, visto que, certamente, haverá algum buraco a denunciar o não pensado. Como, salientamos aliviados, em todos os escritos teóricos. Contudo, lendo tal escritura, optamos pelos *olhos de lince* mediante o ângulo da clareza.

Todo o conto é anunciado na epígrafe.

Sabemos, pela fala do Sr. G., que o Ministro D. não “é de modo algum maluco, mas é *poeta*” (p. 335). Eis a principal pista dada a Dupin e à nossa leitura do texto. “Como poeta e matemático, ele raciocina bem; como simples matemático, ele não raciocinaria absolutamente e assim estaria à mercê do chefe de polícia” (p. 342), diz Dupin, ao esclarecer como desvendou a charada. O Sr. G. não percebeu que, desde o início, o mais desejado não estava escondido nos detalhes improváveis, no mais obscuro esconderijo do Ministro D.. O ambiente era sombrio; a carta, entretanto, imersa em tamanha fumaça destacada pelo contexto, permanecia na superfície. O mistério que desconcertou o chefe de polícia se dissolve na evidência, pela iluminação que, lembremos, não vem da luz, mas, sim, da reflexão.

Vem da *esquisitice* do poeta. Do esquisito saber que o faz poeta.

Freud (1908/1966), em *Escritores criativos e devaneios* suscita dúvidas sobre esse saber ao questionar a fonte de sua matéria prima. Primeiramente, diz que não se trata de um saber ensinado; mesmo ao questionar o escritor sobre sua inspiração, não haverá demonstração que nos ajude a sermos, também, poetas. Nenhuma oficina literária produz poemas como um bom estudo de matemática resolve equações.

Às voltas com a inquietação despertada pela poesia, o psicanalista percebe semelhanças entre o brincar infantil e a produção literária. Acrescenta, porém, que para além das fantasias sedutoras dos artistas impressas em suas respectivas obras e do encanto da *brincadeira séria* da criança,¹¹³ há os devaneios das ditas “pessoas comuns” que advém da mesma origem. Devaneios que aparentam dispensar afetos contrários àquele que escuta. Quando tal público dito “normal” adoece e é convidado a expor suas fantasias mais íntimas para o analista visando, então, à cura de suas angústias, causa o avesso do exibicionismo frequente do artista. São fantasias que se assemelham ao material criado pelo poeta, no sentido de serem da mesma procedência, mas causam reações adversas àquele que as produz: constrangimento, vergonha e repulsa.

A aproximação, como salientado, se dá pela maneira com que nascem esses materiais. Segundo Freud, trata-se de uma relação que, via desejo, entrelaça o presente, o passado e o futuro. Pela articulação do desejo com a fantasia, fazemos um curto-circuito com nosso tempo cronológico no qual o “desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro de futuro” (Freud, 1908/1996, p. 138). Ideia que, caso falássemos alemão, facilitaria nosso entendimento. Como o idioma não faz parte do conhecimento prévio a esta tese, conformamo-nos em elucidar o termo e salientar nosso encantamento pela língua que, mediante uma só palavra, apresenta o desejo imerso na fantasia. *Wunschphantasie* se traduz, ao pé da letra, por “fantasia-desejo”.

¹¹³ Conheci uma criança de quatro anos que, ao ser *mandada* ir ao banheiro escovar os dentes, responde enraivecida: “Mas mamãe, agora não! Você não vê que estou brincando!”

Língua que também apresenta peculiaridades ao tema deste ensaio freudiano, a se denunciar nas diferentes traduções do próprio título do artigo, *Der Dichter und das Phantasieren* — que, em nossa opinião seria melhor contemplado por “O poeta e o fantasiar”. Gomes Mango (2013) faz uma breve passagem sobre *Dichter* e é enfático quanto à tentativa de aproximação pela tradução, visto que não há equivalente em língua francesa — sequer em língua portuguesa, acrescentamos. Sendo um termo coloquial alemão, ele designa, num sentido restrito, o poeta que escreve poemas e, numa acepção mais ampla, seus supostos sinônimos: escritor, narrador e autor. Freud pretende, em 1908, mencionar justamente esse sujeito singular que tem o poder de, através de sua produção artística, nos perturbar intensamente — seja ele um grande poeta ou um grande escritor. Mas não trabalha, portanto, com os narradores menos estimados que podem até ser apreciados pelo público em geral. Perturbação que é reflexo do momento em que o artista nos deixa ver sua *verdade* através do que soube fazer com as palavras que originaram sua obra.

Nas palavras de Goethe (1831, p. 208, *grifo nosso*) em sua autobiografia, *Poesia e verdade*, sobre a já explorada questão da realidade *versus* ficção, há a menção a tal verdade. “Isso é tudo que resulta de minha vida, e cada um dos fatos aqui narrados serve apenas para fundamentar uma observação geral, uma *verdade* mais elevada.”

Tal verdade mais elevada estaria vinculada ao *saber do poeta*; ou, ainda, com Freud, ao seu material criativo. Transmitir com frescor seus arroubos de realidade através de suas fantasias parece, então, associar-se aos arrebatamentos que uma obra nos causa — diferenciando-se, radicalmente, da ojeriza de algumas fantasias íntimas quando contadas por alguém. Parece que aqui, novamente, nos deparamos com a

conjectura de que alguns sabem o que fazer com a linguagem nessa espécie de curto-circuito temporal que origina uma fantasia, e outros, não.

Claro está que uma análise não visa a *transformar* o analisando em um escritor criativo. E tampouco que o talento dos poetas seja determinado ou resultado de uma análise prévia. O que defendemos é outra coisa: cremos que, atravessado por sua experiência com a linguagem, o sujeito terá recursos provindos de uma *dose de criatividade* que é resultado do processo inventivo e singular de cada um. Cada qual, portanto, melhor pode dar testemunho sobre seus saberes adquiridos que os permitem fazer algo novo diante do mesmo; ou, ainda, do que *se escreveu de suas psicanálises*. Nós, contudo, tomaremos como referência para este trabalho essa dose de invenção associada à poesia, que, ao produzir rumores na língua, se fará linha condutora desta parte da tese dedicada à escrita.

Saber este que pode ser elucidado como um *savoir (y) faire* feito com a linguagem pelos escritores criativos. Ao ser esquisito, *como tudo que é atribuído ao que geralmente escapa à compreensão*, constrói-se, então, seu próprio material literário.¹¹⁴ Estranho saber que, como vimos, permitiu a Dupin desvendar o mistério do esconderijo da carta roubada pelo Ministro D..

E, para finalizar, ainda servindo-nos dos *olhos de lince* de Dupin e do saber que ampara a percepção do que está posto aos nossos olhos, retomamos a Parte I - *Autoria* com a questão: onde tal esquisitice poética pode facilitar nosso *olhar* com relação ao que foi exposto?

¹¹⁴ A depender do autor, pode comparecer em formato de fragmentos literários.

Tentamos evidenciar ao longo dos capítulos precedentes que, se há uma autora de uma escritura do que se escreve de uma análise, ela foi nomeada como eutra. Nome e significante que vêm de um neologismo poético a juntar ‘eu’ e ‘outra’. Parece-nos ser justo afirmar que o argumento para sustentar a ideia foi exposto. Todavia, cabe-nos questionar o que salta aos *olhos* na construção poética da palavra. Há um resíduo elipsado, o “o” de *outra*, que, em sua ausência, permite a construção, via poesia, da palavra denominada à autora da escritura.

A fim de entendermos melhor tal construção e vislumbrarmos em que ela nos ajuda a pensar e defender que *o que se escreve de minha análise é uma escritura*, faremos um passeio pela linguística para melhor apresentar o que entendemos por significante e letra e, então, retomarmos o “o” que marca um vestígio apagado a permitir a construção do significante neológico: eutra.

2 – UM *BREVE PASSEIO* ENTRE LINGUÍSTICA E PSICANÁLISE

A explorar o que entendemos como um bom uso da língua(gem) seguiremos a sugestão freudiana feita em 1910 em *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*: “E a nós, psiquiatras, impõe-se de modo imperioso a suspeita de que entenderíamos melhor e traduziríamos mais facilmente a linguagem dos sonhos se conhecêssemos mais a sua evolução” (Freud, 1910/2013, p. 321).

Faremos, pois, uma breve passagem na teoria saussuriana privilegiando o interesse pelo conceito de signo a focar no significante que será, posteriormente, asseverado por Lacan. Recorte que declara uma abordagem parcial dos ensinamentos no seu *Curso de linguística geral* (1970/2012).

Sendo o fundador da linguística moderna, Saussure é responsável por uma mudança essencial na evolução da disciplina. Perceber a língua como escorregadia o incentivava a pensar em sua construção, posto que uma questão só é valorizada mediante sua relação com as demais. Deslize que a faz inapreensível: “ela está sempre em um ponto diferente daquele no qual acreditávamos apreendê-la, sem, aliás, deixar de estar no ponto em que achávamos que ela estava” (Arrivé, 2007/2010, p. 44).

Em busca de tal encadeamento escorregadio, vemos ser indispensável compreender o signo, para então considerar o sistema no qual ele está constituído. Para Saussure o signo é a unidade linguística fundamental na qual seus termos,

significante e significado, não são separados, não são hierarquizados e sequer são autônomos.

Seguindo com identificação ao campo em que está situado, o conceito de signo também sofreu *deslizamentos* importantes. Ele começa com a definição saussuriana na qual já exclui uma concepção anterior: “O signo linguístico não une uma *coisa* a um *nome*, mas um conceito a uma imagem acústica” (p. 106). Elidir a coisa visava a não dar margens ao que, segundo Arrivé (2007/2010), esboçava uma teoria do referente. Sob nova configuração, o signo se apresenta como a união de um conceito a uma imagem acústica. Substituição que ainda não se fixa, visto que, em seguida, ele é finalmente definido pelo total que engloba os vocábulos *significante* e *significado* (sendo o significante a imagem acústica e o significado, o conceito). Ou seja, o signo linguístico une um significante a um significado, o que é completamente diferente de afirmar uma percepção nominalista e simplista que une uma palavra a uma coisa.

Seus dois componentes são separados por uma linha que é destinada somente a uma divisão gráfica. Embora o significado sempre apareça representado sob o significante, nada induz a uma relação de hierarquia. Pelo contrário, faz mais menção a uma conveniência. A relação recíproca entre os termos é demonstrada pela setas em sentidos opostos que circulam sua representação circular compondo o signo, a qual marca o fechamento do significante que se refere a um significado.

Ora, a construção de tal correlação, entre significante e significado, constitui um signo na medida em que ele se diferencia, reciprocamente, de um outro signo no sistema que é nomeado como língua. Menção que nos leva a um dos princípios que o regem: sua arbitrariedade. Princípio que leva em conta a totalidade na relação direta entre suas duas faces.

Eis um dos pontos de nosso interesse: a arbitrariedade do signo.

Ao tomar o signo como arbitrário, a língua estaria, assim, submetida à lei de um dualismo absoluto. O arbitrário nomeia o suposto encontro casual e natural do significante com o significado. Exclui, então, o equívoco na medida em que o signo não pode mais ser pensado diferentemente daquilo que ele é (Milner, 1978/2012. p. 60). Estaríamos, portanto, negando nossas histórias como um “conto de falhas”. Estariam elas, assim, muito mais aptas a serem fidedignamente relatadas sem fissuras — quem sabe, por um bom escrevente biográfico.

Sendo toda a teoria freudiana coextensiva ao campo da palavra, Freud já denuncia sua fragilidade: não dizemos tudo e, mesmo quando falamos, nem sempre se trata do que gostaríamos – falamos, quase sempre, mais ou menos o que ‘deveríamos’, ou ainda, falamos o que não ‘deveríamos’. É imerso nesse contexto que Lacan, em 1957, relê Freud somando acréscimos saussurianos. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* se inicia ao retomar o já proposto, anunciando que o inconsciente comporta toda a estrutura da linguagem e não somente é a caixa-preta dos instintos. Avança a um ponto crucial: a língua não é uma superestrutura. Assim, é a linguagem que determina as trocas, e não as trocas que determinam a linguagem. Ou ainda, ao tomá-la como uma infraestrutura, podemos caminhar mais e marcar a própria submissão do homem à linguagem. Ela o comporta, não somente o contrário.

O psicanalista segue com a alusão, já modificada e não salientada, ao algoritmo saussuriano. Modificações essenciais para entendermos seu jargão “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Com Nancy (1973/1991), distinguiremos quatro pontos principais:

- Primeiramente, Lacan coloca o significante sobre o significado, marcando uma hierarquia até então inexistente;
- Tira as setas que garantiam a reciprocidade e também o círculo que envolvia significado e significante a contemplar a unidade do signo linguístico;
- As “duas faces” são substituídas por dois algoritmos, o que permite, somado à ausência da elipse, a perda da unidade estrutural do signo;
- Por fim, nomeia a linha divisória como uma barra que marca uma resistência à significação.

Arrivé (2010) relembra que, embora o significante lacaniano tenha como epônimo e como étimo epistemológico o significante saussuriano, trata-se de um conceito distinto. Afirmção facilmente confirmada através das quatro alterações referenciadas acima. O significante lacaniano tem uma herança do significante de Saussure, mas seria um erro grave tomarmos um pelo outro. Lacan, investigando o inconsciente, modifica o conhecido conceito de significante. Usa-o para se beneficiar da teoria já criada, mas se diferenciando dela de modo radical. Nancy (1973/1991) acrescenta que não se trata somente de uma diferenciação; a teoria lacaniana do significante se funda na destruição da linguística que lhe serviu de base.

Evitando a ideia de compreensão, o psicanalista caminha na importância do equívoco que permite que um significante remeta a um outro significante, e não a um significado colado arbitrariamente. Em seu *O seminário, livro 3: as psicoses* (1981[1955]/2008), ele demonstra tal deslizamento — que será posteriormente teorizado em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1998[1957]/1999), a delatar o que já estava lá, anos antes, como teoria.

A linguagem funciona inteiramente na ambiguidade, e a maior parte do tempo vocês não sabem absolutamente nada do que estão dizendo. Na nossa interlocução mais corrente, a linguagem tem um valor puramente fictício, vocês atribuem ao outro o sentimento de que estão sempre entendendo, isto é, de que vocês são sempre capazes de dar a resposta que se espera, e que não tem nenhuma ligação com qualquer coisa que seja possível de ser aprofundada. Os nove décimos dos discursos efetivamente realizados são completamente fictícios. (Lacan, 1981[1955]/2008, 139)

* * *

Lembro-me de um garotinho que, quando recebia um tapa, perguntava – *É um carinho ou uma palmada?* Se lhe dissessem que era uma palmada, ele chorava, isso fazia parte das convenções, da regra do momento, e, se fosse um carinho, ficava encantado. (Lacan, 1981[1955]/2008, p. 15)

Cair na armadilha da linguagem é crer que há um significado dado. Ao contrário, ela funciona justamente no campo da ambiguidade designada, inclusive, por sua própria construção. Caso iniciemos uma frase com a expressão: “Mal começou...”, teremos acesso a uma significação. Todavia, se falarmos: “Começou mal...”, teremos um outro sentido. Eis aqui um exemplo de efeito de significação simples sem ser simplório, uma vez que mostra que há produção de sentido pela posição dos significantes. A importância temporal do significante, apoia, então, toda a teoria do inconsciente. Ao termos um efeito de significação novo, não contido nem no “mal” e sequer no “começou”, damos atenção à posição dos significantes.

Um exemplo mais evidente do que almejamos demonstrar, destacando a temporalidade da cadeia, se deixa ver no poema de Clarice Lispector, *Não te amo mais*, trabalho por Dunker (Lispector apud Dunker, 2010a, p. 37):

Não te amo mais
Estarei mentindo dizendo que
Ainda te quero como sempre quis
Tenho certeza que
Nada foi em vão
Sinto dentro de mim que

Você não significa nada
Não poderei dizer jamais que
Alimento um grande amor
Sinto cada vez mais que
Já te esqueci
E jamais usarei a frase
Eu te amo
É tarde demais

Dunker destaca a presunção da operação de leitura demandada pelo poema. Convida-nos, então, a lermos a carta de baixo para cima e considerar sua dimensão temporal significante.

Veja, ele não rompe hora alguma a linearidade do significante, trata-se do que podemos ver se “simplesmente invertemos algo que é inerente à regra da leitura e da escrita, e não inerente ao significante” (Dunker, 2010a, p. 37).

Sobre isso, às voltas com a definição de significante, Lacan considera sua dimensão linear e horizontal, impressa pelo seu caráter escorregadio que se nega, a todo instante, a ser a presa da significação. Como então vislumbrar seu efeito de sentido? O psicanalista responde, desde seu trabalho de 1953,¹¹⁵ com o desenvolvimento da tragédia *Atália* (Racine, 1949/2005). Ele interrompe o deslizamento eterno do significante com a noção de fim - mesmo que mítica – apresentada pelo *ponto de basta*. Seguimos com as elucubrações de Lacan (1966[1957]/1998):

Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. É o que se vê, no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo: Eu nunca... A verdade é que... Talvez,... também... Nem por isso ela deixa de fazer sentido, e um sentido ainda mais opressivo na medida em que se basta ao se fazer esperar. (p. 505)

¹¹⁵ Que, a nosso ver, é um seminário também dedicado ao significante.

Seguindo a leitura da *A instância da letra no inconsciente* Lacan salienta, portanto, outra divergência com Saussure, agora com relação ao seu segundo princípio: a linearidade do significante. Valorizando a formação horizontal da cadeia saussuriana, o autor marca a insuficiência do argumento em nosso, poderíamos dizer, *ponto de basta da articulação entre o linguística e o psicanalista*. Ou seja, cria sua contradição, valendo-se da *linguagem poética*. “Mas basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir a polifonia e para que todo o discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura” (1966[1957]/1998, p. 507).

Afirmção nada nova quando articulada aos imprevistos da significação mediante o equívoco da língua. Freud (1916/2014), em suas conferências instrutórias sobre os atos falhos, já anuncia:

Na vida real, esse lapso poderia perfeitamente não ter sentido nenhum, constituir um acaso psíquico ou apenas em casos muito raros revelar-se pleno de significado; o escritor ter-se-ia aí reservado o direito de intelectualizá-lo, de dotá-lo de sentido apenas para utilizá-lo a favor de seus próprios desígnios. Não seria, contudo, de admirar se tivéssemos mais a aprender sobre o lapso verbal com o poeta do que com o filólogo ou o psiquiatra. (p. 48)

O discurso é constituído tanto pela sua vertente metonímica como pela sua vertente metafórica. Desde a *Interpretação dos sonhos* (1900/2012) visualizamos algo parecido. Tomar a linguagem dos sonhos como um rébus, e não como “ler na borra de café”, já sugere o deslizamento metonímico e o efeito metafórico de cada significante. Não foi em demasia que o criador da psicanálise valorizou tal texto. Sua frustração primeira pela ausência de leitores é bastante compreensível, tendo em vista que o sonho não é somente a via régia para o inconsciente, mas também que a teoria dos

sonhos traz em sua companhia as leis que regem o inconsciente em sua extensão mais geral.

Regras entrelaçadas às correlações léxicas e semânticas a serem privilegiadamente consideradas nesses míticos e constantes efeitos de sentido retroativos, desencadeados pelos nossos *pontos finais*. Pontos que demarcam o enredo que escolhemos a definirem nossas histórias.

3 – LACAN ENCONTRA BARTHES

Anos depois, pelo contato com o Oriente, Lacan se vê obrigado a repensar ainda mais a linguagem e, por conseguinte, a linguística. A construção da língua japonesa e chinesa é diferenciada da nossa e ao ser, assim, impactado em sua cultura, o psicanalista pôde elucidar ainda mais sobre o já exposto de sua teoria. Percebe ser necessário retomar o conceito de significante contrapondo-o ao de letra. Letra, portanto, aparece não mais exclusivamente em sua condição de suporte material ao significante.

Imerso nessas especulações Lacan revê o funcionamento do inconsciente estruturado como uma linguagem (a do ocidente?) e, mediante o contato visual com o que já supunha ter criado teoricamente, escreve *Lituraterra* (2001[1971]/2003). Não é por acaso que há, no texto e no seminário destinado ao tema, a ênfase ao sobrevoo de retorno do Japão. A questão torna-se evidente no caminho de volta do Oriente. É somente após o contato com uma língua que é um convite constante à tradução e marca de uma diferenciação mais visível entre fala e escrita, que o psicanalista retoma sua teoria psicanalítica vinculada à linguagem, reconhecendo-a, portanto, como insuficiente.

Lituraterra é um ensaio encomendado sobre literatura e psicanálise. Na escrita do texto, Lacan evidencia, através da *arte* vista na *caligrafia* da letra, um “tantinho de excesso” (p. 20) que sugere que tal letra lhe faz cócegas, justo na conta certa para que ele as sinta, salienta. Ele precisou *sentir* essa produção de transbordamento da letra, visto que já previa tal impacto por não ser ignorante quanto ao idioma japonês. Saber

sobre a singularidade da língua oriental não lhe foi suficiente, houve a necessidade de experienciá-la. Um extra, se assim a podemos chamar, que não se permite compreender nem decifrar, que rompe com o sentido e apresenta um afeto que é perdido assim que tentamos descrevê-lo.

É nesse contexto que Lacan apresenta suas ideias.

A fim de articular o já proposto vinculado ao poético, visto ser marca de minha *escritura*, recortaremos seu escrito pela referência que o autor faz à peça *As nuvens*, de Aristófanes (1988) — que foi apresentada no festival das Grandes Dionísias, no ano de 423 a. C.. É tal comédia que o ajuda a dizer de sua experiência vivida no avião quando voltava da viagem do Japão e avistou, de sua janela,

por entre-as-nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicado o relevo nessa latitude, naquilo que na Sibéria é planície, planície desolada de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, que empurram para a sombra aquilo que não reluz. [...] pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência. (Lacan, 2001[1971]/2003, p. 22)

As Nuvens conta a história de um homem, Strepsíades, que, ao não conseguir apreender as aulas de Sócrates em “O meio de vencer demandas” (p. 60), tanto por covardia como por burrice, envia o seu filho, Fidípines, em seu lugar com o objetivo de que, fluente na arte da retórica, ele o salve de seus credores. Nada mais coerente dado que as dívidas crescentes foram acumuladas pelo mesmo filho em razão de seu vício por cavalos.

Aprender a dominar as palavras transformando o pior em melhor, ser “como perfeita Flor da oratória, como um consumado Tratante, palavroso e descarado” (p. 69), foi o que almejou o velho Strepsíades a seu filho. Fidípines se adaptou tão bem ao moinho de palavras apresentado pelo mestre que, ao final, para grande

arrependimento do pai, tornou-se capaz de mostrar, pelo domínio de uma língua afiada, que é justo lhe espancar mediante a arte aprendida e, confirmando seu saber, realiza o ato.

Sócrates e seus alunos renegam o saber advindo dos Deuses. Para a arte da retórica e sucesso no ensino de Fidípines, veneram *as nuvens* – que, na peça, são representadas por um coro feminino. As nuvens apresentam, pela sua própria forma, o inesperado da linguagem, sua mutação, sua ausência de controle e de significado pré-determinado. O fugidio das palavras, poderíamos descrever. Elas simbolizam, ao mesmo tempo, situações opostas. São representadas pela leveza dos vapores e, simultaneamente, pela violência de um trovão. “Temos que deduzir que as nuvens podem assumir qualquer forma que desejem” (p. 73), ensina Sócrates aos seus discípulos.

Além de abrir os *Outros escritos*, também encontramos o ensaio *Lição sobre Lituraterra*, no capítulo VII do *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971/2009). Marcamos a dupla presença, pois, ao buscar um discurso que escape ao semblante, aproximamos a metáfora das nuvens justamente ao conceito de significante. O significante porta o semblante. As nuvens, por sua característica de mutação, “podem assumir qualquer forma”, assumem o que desejamos ver nelas. Elas envelopam a ausência de imagens, o vazio de sentido, e nos fazem acreditar que há, ali, algo que não está.

Tal embrulho do vácuo representado pelo enevoamento ecoa ainda mais o que o Oriente escancara sobre a significação. Essa ilustração – embrulho vazio – nos ajuda a pensar sua própria função. É neste momento do texto que Lacan recorre a Barthes com *O império dos signos*, que, para ele, poderia se chamar “O império dos

semblantes”. Ponto, dessarte, necessário para retomarmos a construção poética a dar origem ao neologismo que, por sua vez, é transformado em significante a envelopar a ausência do “o” já referenciado e dar voz à eutra – responsável pela escritura do que se escreve de *minha análise*.

Elucidamos, através do “o” esquecido a construir o vocábulo, o que repetidamente ouvimos sobre *o que não cessa de não se escrever* em uma escritura. É pela constante *não escrita* da *letra* “o”, não contemplada por nenhum sentido solitário e sequer referenciada a uma significação; que vemos a operação de construção do significante neológico novo. Palavra que serve para demonstrar a fusão entre eu e outra especificamente no processo de escrita do efeito de uma vivencia como analisante. É a partir da presença negativa deste resíduo, deste resto, a denunciar o que não se pode dizer, o que se perde, o que insiste em não se escrever; que eutra escreve a escritura do que se escreveu de *sua análise*.

4 – UM JANTAR (À LUZ DE VELAS) COM ROLAND BARTHES

Em *O império dos signos* (1970/2007) Barthes discorre sobre um *sistema simbólico inédito* que ele nomeou como “Japão”. Embora advirta que não podemos tomar o Oriente e o Ocidente como realidades empíricas em seus escritos, ele passeia tranquilamente por diversos aspectos da cultura japonesa e, quase como um diário de viagem, mescla fragmentos de textos com fotografias que nos aproximam de sua vivência. O autor abre o livro, porém, a salientar que as fotografias não visam a comentar e sequer a ilustrar o conteúdo do texto.¹¹⁶ Servem na medida em que se entrelaçam com as experiências vacilantes em significação apresentadas por sua estada no Japão.

Em alguns momentos do livro barthesiano, a leitura se mistura com o que nos foi provocado por Lacan. Ambos parecem falar uma língua muito similar quando sobre o estrangeiro.

Barthes diz que o Japão o colocou em posição de *escritura* a partir do contato com um esvaziamento da fala que abalou todo o seu sentido. Foi “sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes, descobrindo novas posições do sujeito da enunciação” (Barthes, 1970/2007, p. 11) que ele operou os frutos de tal descoberta em seu texto. A arte de trapacear com a linguagem, de tecer os significantes a fim de criar um escrito a partir do próprio aflorar da língua, é o que ele nos traduziu com a sua literatura. E é nesse jogo de palavras a respeito do Oriente que somos convidados a caminhar em *O império dos signos*.

¹¹⁶ Como nos lembra *Nadja* (1964/1987), de André Breton.

Apresentados a uma variedade de pormenores japoneses, desde peculiaridades alimentares até curiosos costumes, conhecemos os “pacotes”. Barthes dedica um capítulo de sua obra para explorar esse assessorio passageiro aos nossos olhos ocidentais que lá se tornam o próprio objeto. Eis um dos pontos de maior aproximação com o texto lacaniano e com nossa proposta acima citada sobre o “empacotamento” de uma letra que não significa nada além de seu próprio esvaziamento e, pela poesia, pôde, mediante sua ausência, construir novas significações. Os pacotes salientados por Barthes discorrem, assim como o “o” faltante, sobre a ideia de um *embrulho vazio*.

O presente mais simplório vem delicadamente embalado, com um cuidado extremo, como se trouxesse, dentro dele, uma preciosidade. Mas não; diríamos, em suma, que a caixa é o próprio presente. Ela tem seu valor na medida em que esconde um objeto, mascara o que está por vir e que, na cultura japonesa, é ainda mais adiado para manter “as aparências”, poderíamos concluir. Há um presente que contrasta a forma e o conteúdo. Em suma:

A caixa brinca de signo: como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela *trapaceia*, no duplo sentido, monetário e psicológico; mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde*, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas a de adiar no tempo; é no invólucro que parece investido o trabalho da *confecção* (do fazer), mas exatamente por isso o objeto perde algo de sua existência, torna-se miragem: de invólucro a invólucro, o significado foge, e, quando finalmente o temos (há sempre qualquer *coisinha* no pacote), ele aparece insignificante, irrisório, vil: o prazer, campo do significante, foi experimentado: o pacote não é vazio, mas esvaziado: encontrar o objeto que está no pacote, ou o significado que está no signo, é jogá-lo fora: o que os japoneses transportam, com uma energia formigante, são afinal signos vazios. (Barthes, 1970/2007, p. 62)

É, desse modo, um embrulho esvaziado de expectativa e isento de um sentido por vir. O importante é a forma e sua ausência de significação: o emoldurar (mesmo que não haja nada dentro).

Parece que o autor nos prepara, mediante toda essa introdução, para apresentar os *haicais*. É no capítulo sobre o “arrombamento do sentido” que ele inicia a exploração sobre tal forma mínima de anotação do presente. O Ocidente aparece como o contraponto do haikai. Ele é cheio de definição marcando, dessarte, a sua tendência à ausência de acidentes: tudo faz sentido, inclusive o não-sentido. A tarefa mais complicada seria a de recusar a coerência e não a de dar nome às coisas. Esta, segundo o autor, já fazemos naturalmente, sem que nos exijam muito esforço.

O breve poema japonês rompe com a forma e com a métrica. Sua arte não é descritiva e, diferente dos escritos que visam à incompreensão, ele é perfeitamente legível. Sua brevidade demonstra o ato mínimo da enunciação e, através dela, nos apresentar a própria coisa. Um exemplo que suscita a ideia que tentamos defender ao longo de nosso trabalho de que, *pela escritura, temos acesso ao escrito – no sentido simples do termo – englobando o que insistentemente não se escreve e possibilita a própria escrita*. Uma espécie de criação poética que visa ao esvaziamento e à isenção de fundamento mediante uma forma simples e breve.

Eu me explico: uma parábola Zen diz, num primeiro tempo: as montanhas são montanhas; segundo momento (digamos de iniciação): as montanhas não são mais montanhas; terceiro momento: as montanhas voltam a ser montanhas. É uma volta em espiral. Poderíamos dizer: primeiro momento: o da Tolice (ela existe em todos nós), momento da tautologia arrogante; segundo momento: o da interpretação; terceiro momento: o da naturalidade, do haikai. (Barthes, 1979/2005, p. 168)

N’A preparação do romance I: a vida como obra (2003[1978-1979]/2005)

Barthes escolhe, para chegar à construção do romance, começar seus questionamentos pela anotação mínima, ou seja, pelos haicais. No avançar do curso em formato de livro, questiona como faria para ir de uma forma ultra leve, que suaviza todo o sentido, à uma escrita longa, com uma narrativa estruturada e contínua. Assim, aos

poucos, criando novas significações e as articulando com o contexto, percorre o caminho para pensar na escrita de um romance.

Éric Laurent¹¹⁷, por outra via, aparentemente oposta, ao falar de sua análise com Lacan, diz que ouviu de seu analista que todos somos personagens de nossos romances; que, para isso, sequer precisaríamos de uma análise. Todos, durante a vida, portamos, então, tal narrativa elaborada salientada acima. Mas, segundo seu ilustre analista francês, a análise teria a condição de nos levar de um romance a um conto. De, portanto, cortar parte da tagarelice que maquia esses escritos que compõem nossa vida: aparando, assim, parte do enredo dramático. Trata-se de desprender-se um pouco, como uma hipótese, dessa herança ocidental que, através de um arrombamento de sentido, tenta nomear todas as coisas.

Quem sabe, após o *encontro* com Barthes, acrescentaríamos que, do conto, vamos à poesia e, da poesia, ao haicai?

¹¹⁷ Lacan apud Laurent (1998), in: *Lacan, você conhece?* São Paulo: Cultura Editores Associados. p. 39.

5 – “Declaro: de agora em diante, toda linguagem analítica deve ser poética.”¹¹⁸

Durante seu vigésimo-quarto seminário, Lacan parece mergulhar na poesia. Após servir-se dos diálogos com François Cheng sobre a língua chinesa, ele tira proveito da criação poética para pensar a psicanálise. Questionamentos que se iniciam pela escolha do título a ser trabalhado naquele ano: *L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*¹¹⁹ (1976/inédito). Num jogo entre línguas, o francês e o alemão, o psicanalista propõe uma leitura que traga uma criação de sentido pela aproximação fonética do *Unbewusste* (vocábulo designando o inconsciente em alemão) e *l'une-bévüe* (um equívoco).

L'Insu que sait... – o quê? – de l'Une-bévüe, não há nada de mais difícil de pegar que esse traço de *l'une-bévüe*. Este *bévüe* é pelo que eu traduzo o *Unbewusste*, quer dizer, o inconsciente. Em alemão isto quer dizer inconsciente, mas traduzido por *l'une-bévüe*, isso quer dizer uma coisa toda outra, isso quer dizer um tropeço, uma vacilação, um deslizamento de palavra a palavra, e é bem disso que se trata quando nós nos enganamos de chave para abrir uma porta que essa chave precisamente não abre. (Lacan, 1976, p. 136)

Novamente valemo-nos da importância do equívoco escancarado pela poesia para mostrar a riqueza da língua em contraste com a ideia de um significado colado a um significante. É preciso, assim, tirar proveito do idioma que falamos e dos deslizes possíveis a produzir novos efeitos de sentido. A contar, inclusive, neologismos que transmitem, pela sua própria construção, o inominável de uma enunciação singular

¹¹⁸ Lacan apud Laurent (1998), in: *Lacan, você conhece?* São Paulo: Cultura Editores Associados. p. 37.

¹¹⁹ Ainda sem tradução formal para o português. Pela própria dificuldade da tarefa, optamos por manter o título em francês.

sobre o efeito de uma análise. Uma criação a partir de uma possibilidade de brincar com a língua para deitar no *kamasutra* da linguagem via escritura eutroral.

Não se trata, como já discutido, de defender que um psicanalista, ou um analisando, deva ser poeta. Mas, sim, de (re)afirmar que o material de ambos é o mesmo. Eles utilizam, então, as mesmas fontes primárias e aprendem, pelo seu próprio percurso, a se beneficiar do lapso para — assim como nos ensinou Barthes — jogar e trapacear com a língua.

Joyce nos mostra como bem soube usar a própria língua. E nem precisamos recorrer aos seus livros mais clássicos como *Ulysses* ou *Finnegans Wake* — ou, ainda, ao *O seminário, livro 23: o sintoma*, (1975-1976/2007), de Jacques Lacan. Contaminados desde a evidência presente no conto de Poe, *A carta roubada*, à facilidade dos *haicais*, escolhemos um conto infantil que demonstra muito bem como é possível jogar, dismantelar e quebrar a linguagem para com ela criar sua própria língua. Ou melhor, *saber fazer aí (savoir y faire) com a língua*, tendo, então, uma que lhe seja própria.

Mais uma vez, assim como feito na conclusão da Parte I - *Autoria*, ilustraremos, a título de costura, o proposto nesta Parte II: *Escrita* com um escrito literário.

O livro se chama *O gato e o Diabo* (2012)¹²⁰ e foi escrito em 1936 em formato de carta para o seu neto, Stephen Joyce. Trata-se de uma estória sarcástica na qual o

¹²⁰ Traduzido por Lygia Bojunga, editado pela Cosac Naify e acompanhado das fantásticas ilustrações de Eduardo Lelis.

escritor brinca com a imagem de um Diabo aproveitador que se beneficia da carência de uma cidade para tirar vantagens e ser o dono da alma de um dos moradores.

A história tem início com um presente (um gato e bombons) dado por Joyce ao seu neto junto à carta que conta a história da ponte da cidade de Beaugency. Seu início já se confunde com a realidade, pois o conto, como descrito acima, foi retirado de uma carta guardada e inédita por vinte anos até ser transformada nessa estória.

Beaugency era uma cidade muito pequena que se localizava nas margens do rio mais longo da França (Loire). Caso houvesse o interesse de algum morador em atravessar para a outra margem seria necessário que o interessado desse, ao menos, mil passos. A construção de uma ponte era impensável aos habitantes de Beaugency e, ao saber de tal notícia, o demônio, muito antenado, marcou uma visita com o prefeito, Monsieur Alfred Byrne. Ironicamente, o autor sugere uma certa identidade entre o diabo e o prefeito durante a conversa que culmina no acordo entre ambos, pelo qual o demônio construirá em uma única noite a ponte que ajudará os moradores da cidade e, em troca, será o dono da alma do primeiro que a atravessar.

O dia seguinte amanhece e lá está a belíssima ponte demonstrando que o Demônio é um homem de palavra. Numa margem estavam todos os moradores agitados; noutra, o Diabo, que dançava a esperar sua próxima presa. Inesperadamente, surge o prefeito (que, assim como o Diabo, gosta de trapacear e usar vermelho), acompanhado de um gato e de um balde cheio de água. Tinha como intuito amedrontar o gato e obrigá-lo a ser o primeiro a atravessar a tão estimada ponte. Uma vez consumada a trapaça do hábil político, graças à qual o nosso Lúcifer devia se conformar com uma alma felina, o Diabo surpreendentemente demonstra carinho a seu novo mascote e vai embora.

Numa primeira leitura, poderíamos deixar de lado as entrelinhas e os detalhes que dão o charme ao conto joyceano e pensar se tratar de mais uma estorinha banal na qual o bem vence o mal. Todavia, de qual bem falamos? Do bem representado pelo prefeito que, endiabrado, passa a perna no Diabo?

Há ainda um outro “detalhe”, indicado como uma mera observação, que revela ao leitor e a Stephen Joyce (afinal, trata-se de uma carta que, como todas, dirige-se a alguém) que o Diabo criou sua própria língua, a *bellysbabble*, e, quando irritado, “ele fala um francês macarrônico muito bom, apesar de quem já o ter ouvido falar assim dizer que ele tem um forte sotaque dublinense.” (p. 29)

Tudo isso sem contar o presente que acompanha a carta, destinado à criança (e não me refiro aos bombons). O ilustrador captou muito bem a mensagem ao nos apresentar um desenho do que seria um diabo joyceano.

Temos a forte suspeita de que o único Diabo aqui é o autor de *Finnegans Wake*, que, ao fazer de gato e sapato com a linguagem (*bellysbabble*?), torna-se um dos maiores expoentes do romance moderno. Não é sem um bem humorado sarcasmo que o autor chama de Monsieur Alfred Byrne ao prefeito da cidade de Beaugency, quase como uma coincidência com o nome do primeiro prefeito de Dublin após a Independência da Irlanda, e faz do avô de seu neto uma das personagens mais temíveis de todos os tempos. Como diria o conto, “ninguém se atrevia a dar um passo, por medo do Diabo” (p. 16).

Obviamente, tal ponte não foi construída somente na pequena cidade francesa apresentada na história. O texto provoca inúmeras pontes que podem nos levar a outros textos e outras escritas. E vemos funcionar o texto incompleto como um convite joyceano chamando o leitor para dentro da história, dando-lhe espaço para acrescentar dados ao enredo. Uma espécie de sonho a carregar o leitor para outro

lugar e convidá-lo a um percurso de desleitura, como já salientado, respectivo à teoria de Bloom (2003). Ao ler “errado” e não fechar o texto no dito do escritor, o leitor (também endiabrado) pode alargar a leitura e se fazer autor diante de suas próprias criações.

Eis um dos conceitos de inconsciente apresentados por Lacan ao propor um *savoir y faire* com ‘a língua’. Ou, ainda, com *la Belle(babbe)langue*.¹²¹ Diferentemente de falar como um bebê, apropriar-se da bela língua das crianças e permitir que, ao deparar-se com a incompletude de seus próprios pensamentos, possa brincar também com a linguagem e inventar outros desfechos para sua estória, é o que tentamos mostrar como uma condução bem feita joyceana.

¹²¹ Não posso deixar de mencionar que *belly*, em inglês, significa barriga e que *babble*, ainda na mesma língua, falar besteiras. Há, também, a homofonia relacionada a babel (torre). Haveria mais a ser explorado, todavia, opto pelo jogo em francês para esta escrita.

CONCLUSÃO

1 – “O que eu quis dizer, não podia dizê-lo melhor do que escrevendo.”¹²²

Como destacado ao longo de todo o percurso deste trabalho, quando o intuito é a transmissão de uma experiência psicanalítica pela forma escrita, o que percebemos é muito diferente de uma mera *transcrição* que privilegiaria a fidelidade ao que foi dito num futuro texto. Barthes (1974/2004) discorre sobre o percurso da fala à escrita. A transcrição (do oral para a escrito) seria, então, uma espécie de embalsamamento da palavra dita. Intenção de eternidade marcada por uma perda significativa: o corpo. Não há, segundo o autor, o corpo do sujeito na passagem de sua fala escrita por outro. Perde-se o perigo da fala, alerta-nos; ela “é imediata e não volta atrás” (Barthes, 1974/2004, p. 3). Importância, lembremos, fundamental para a fala analítica: nunca recuar diante de um dito.

Sendo uma fala sem corpo, transcrita, ela “muda de destinatário, e por isso de sujeito” (Barthes, 1974/2004, p. 4). Embora sempre incluído, visto que não há como pensar na linguagem desprovida de corpo, ele não mais coincide com o corpo do autor. Assim, vemos que *o que se escreve de uma psicanálise* não é a fala uma vez dita ao analista (ainda quando a mesma pessoa faz a suposta transcrição, já seria ela, num tempo posterior, outra, em relação ao que disse anteriormente).

Como já denunciado em nosso trabalho, o que se escreve de uma psicanálise, como efeito-escrito de uma análise, *nunca* poderia vir desprovido de corpo, ou então o fracasso da experiência se daria com precisão absoluta.

Na escrita, o que está *por demais* presente na fala (de modo histórico) e *por demais* ausente na transcrição (de modo castrador), a saber, o corpo, volta, mas por

¹²² Barthes, R. (1979/2004). *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, p. 451.

uma via indireta, medida, e, para dizer tudo, *exata*, musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (pela imagem). (Barthes, 1974/2004, p. 8)

Portanto, não se trata de uma transcrição. *Trata-se de uma escritura*. Nossa proposta de trabalho não coincide com o testemunho de um autor que esbarre na *transcrição* de sua experiência (como já supomos ter ficado evidente diante de tantas repetições).

A escritura desta tese não é o transcrito.

Tampouco é um pacto com o sentido que vise a uma compreensão do que lá se disse, ou seja, também não seria associada a uma *tradução*. Mesmo que consideremos a fala em análise como uma espécie de acesso a outra língua que não a materna, não seria um retorno via tradução da língua de *lá* para a língua *daqui* — inclusive devido à devido a impossibilidade de tal opção. Há perdas e restos em uma experiência analítica que podem virar escritura (outros que são seguramente esquecidos) uma vez que a escrita começa onde a fala se torna impossível.

A escritura desta tese não é o traduzido.

Por fim, sequer é uma transliteração que, segundo Allouch (2007) — e endossado por Dunker e Assadi (2004) —, é o mais próximo ao que entenderíamos que ocorre em uma análise. Sendo uma escuta particular que decifra, via transferência, os rébus do discurso, a transliteração joga com os significantes e permite o acesso a novas associações. Concordamos, claro, que tal ‘interpretação transliterante analítica’ é o motor da clínica. Mas, também não se trata de *transliterar* o dito em análise para poder escrever o que se escreveu em um determinado tempo.

A escritura desta tese não é o transliterado.

A escritura é a busca de uma voz que dê corpo ao texto.

Uma voz de uma autora que é nomeada como eutra e buscará driblar as defesas da escrita do eu (*moi*) e vislumbrar dar notícias de sua divisão mediante a construção de uma escritura. Eutra que, ao recuperar o conceito de autor sem reduzi-lo à soma das intenções e identificações daquele que escreve, sendo assim uma espécie de escritora que, mesmo morta em relação a uma identidade plena de significação, fala via seu próprio texto sobre o que se escreveu de sua experiência no divã e, ao mesmo tempo, também por sua escritura, sobre o impossível de ser escrito dessa vivência.

Apostaríamos, portanto, que caso tal escritura, amparada em todo o percurso que nos motivamos a demonstrar, fosse bem-sucedida, a transmissão de tal apreensão de risco seria compartilhada. Seria como uma reconfiguração da língua materna: dirigir-se-ia a um destino, e não a uma origem.

Resta-nos concluir que, diante da linguagem permitida pela Academia, foi esta a nossa tentativa de demonstração: concluir que há a uma pretensão em usar a língua em proveito de uma *mostração* de saber. Utilizando-se da nuance, como uma aprendizagem da sutileza (cf. Barthes, 2003/2005, p. 93), contribuir com este ponto nebuloso e espinhoso da formação de um analista: como transmitir o que se ganha com a experiência de uma análise.

Seria este o *resto* (e também acréscimo) de uma análise de alguém que tem um desejo de escrever que beira um oximoro, mas que, mediante uma certa escuta (ou escuta certa), pôde ouvir sobre tal desejo e se atrever a alguns rabiscos.

POST- SCRIPTUM

Não se trata mais somente de interrogar-se sobre a passagem do tratamento a seu relato, mas de dizer que o próprio tratamento encontra sua razão ou sua verdade em certo tipo de relato. Não o relato de um encontro ou o encontro de um relato, mas o encontro no relato do encontro. (Porge, 2009, p. 62)

Haveria uma maneira de transmitir minha proposta que seria mais eficaz que a descrita na tese. Estive, ao longo dessas páginas, ressaltando que uma transmissão se passa por uma escritura. Contudo, servi-me de uma escrevência para justificar o enunciado.

Mesmo com a pretensão de um escrito que envolva um esforço a buscar as melhores palavras e os melhores sinônimos, que vise à aproximação a uma erudição acadêmica nunca antes aprendida; mesmo o texto sendo resultado da menor aproximação possível (a mim) dos esburacamento teórico...; mesmo nesse caso, pela sua forma, ele seria um fracasso.

Fracasso não no que impõe um descaso ou uma defesa consubstanciada na ideia de que todo saber só se transmite via escritura. Fracasso dado pela composição de sua forma que, como seu melhor inimigo, denuncia seu equívoco. O texto defende algo que não faz. A transmissão anunciada como compatível ao argumento se daria em outro lugar.

Incluir o meu desejo na maneira de dizer sobre minha análise seria primordial para discorrer sobre o assunto. Uma espécie de (como nos ensina Barthes e Lacan) tentativa de apropriação da escrita pela própria escritura. A apresentação de um saber na linguagem, respeitando radicalmente a ausência de metalinguagem através do ficcional da vida. Eis o que nomeei como o efeito-escrita pela escritura.

Colocar-me dividida no lugar do agente do discurso a fim de transmitir o íntimo e não privado, o singular, permitiria, tendo a acreditar, uma boa maneira de dizer os retalhos do que adquiri.

Resultado que dependeria do destinatário de tal texto. Ele seria, portanto, quem poderia, ou não, atestar o sucesso de um escrito que o convidou a entrar, e que, discretamente, se abriria numa trança a me escancarar. Porém, a abertura não seria completa... Não por capricho, tenho como garantir, mas por denunciar a radicalidade irresoluta de sua natureza.

Isso não seria uma Tese e é isto que é a minha Tese.

Neste caso, em fragmentos, como a única possibilidade de ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1958/2012). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Allouch, J. (2007). *A clínica do escrito*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- André, S. (2000). *Flac. (novela) Seguida de tu escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. Madri: XXI editores.
- Aristófanes. (1988). *Lisístrata. As nuvens*. São Paulo: Editora Tecnoprint.
- Arrivé, M. (1986/1994). *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os Outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Arrivé, M. (1994/1999). *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Arrivé, M. (2007/2010). *Em busca de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Austin, J. L. (1990). Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Barthes, R. (1953/2004). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fonte.
- Barthes, R. (1962-1980/2004). *O grão da voz: entrevistas, 1962-1980*. São Paulo: Martins Fonte.
- Barthes, R. (1970/2007). *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fonte.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1973/2010). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, R. (1975/2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Barthes, R. (1977/2007). *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (1977/2003). *Fragmento de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1977-1978/2003). *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1977-1979/2003). *Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes.

- Barthes, R. (1978-1979/2005). *A preparação para o romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1979-1980/2005). *A preparação para o romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1984/2012). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1987/2004). *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2004). *Inéditos, I: teoria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2011). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- Bataille, G. (1928/2012). *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bataille, L. (1988). *O umbigo do sonho. Por uma prática da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Baudelaire, C. (2011). *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra.
- Beckett, S. (1953/2009). *O inominável*. São Paulo: Globo.
- Bergman, I. (1987/2013). *Lanterna Mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify.
- Berto, G. (2005). *O mal obscuro*. São Paulo: Editora 34.
- Blanchot, M. (1995/2011). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Bloom, H. (1975/2003). *Um mapa da desleitura: com novo prefácio*. Rio de Janeiro: Imago.
- Breton, A. (1964/1987). *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- Calligaris, C. (1998). Verdades Biográficas e diários íntimos. In: *Revista de estudos históricos*. vol. 11, n. 21.
- Carrero, R. (2011). *A preparação do escritor*. São Paulo: Iluminuras.
- Chapsal, M (1986). “Georges Bataille”. In: *Os escritores e a literatura*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cheng, F. (2011). *Duplo Canto e Outros Poemas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Cheng, F. (2012) Lacan e o pensamento chinês. In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Cunha (2013) *Gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon.
- Dostoiévski, F. (1913/2011). *O Duplo*. São Paulo: Ed 34.

- Dunker, Christian I. L. (2009). *Discurso e Semblante*. Seminário sobre a Obra de Jacques Lacan ministrada oralmente no Instituto de Psicologia da USP – São Paulo.
- Dunker, Christian I. L. (2010a). *Por uma psicologia não-toda*. Seminário sobre a obra de Jacques Lacan, ministrado oralmente no Instituto de Psicologia da USP – São Paulo.
- Dunker, C.I.L. (2011). *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica. Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume.
- Dunker, C. I. L. e Assadi, T. (2004). Alienação e Separação nos Processos Interpretativos em Psicanálise. In: *Psyche*. São Paulo. , v.13, p. 85 - 100.
- Duras, M. (1964/1986). *O deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Galindo, C.W. (2006). *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.
- Houaiss, A. e Villar, M. (2004). *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Felman, S. (1982). *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. London: Johns Hopkins, 1982.
- Freud, S. (1980[1899]/1996). Lembranças encobridoras. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vol. III, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1900/2012). *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM.
- Freud, S. (1901/1996). Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vol. VI, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1905/1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade infantil. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vol. VII, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1907[1906]/1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vol. IX, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1980 [1908]). Escritores criativos e devaneios. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. IX. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1909[1908]/1996). Romances Familiares. In: S. Freud, *Edição Standard*

Brasileira das Obras Psicológicas Completas. vol. IX, Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1910/2013). Sobre o sentido antitético das palavras primitivas. In: S. Freud, *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("o caso Schreber")*: artigos sobre a técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1914/2013). Recordar, repetir e elaborar. In: S. Freud, *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("o caso Schreber")*: artigos sobre a técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1914/2010). Introdução ao narcisismo. In: S. Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. vol. 12, São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1916/2010). A transitoriedade. In: S. Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. vol. 12, São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1916/2014). Primeira parte: os atos falhos. In: S. Freud, *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. vol. 13, São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1917/2010). Uma dificuldade para a psicanálise. In: S. Freud, *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920). vol. 14, São Paulo: Companhia das letras.
- Freud, S. (1919/2010). O inquietante. In: S. Freud, *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920). vol. 14, São Paulo: Companhia das letras.
- Freud, S. (1923/2010). O eu e o id. In: S. Freud, *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos*. vol. 16, São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1925/2010). "Autobiografia". In: S. Freud, *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos*. vol. 16, São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1933/2010). Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: S. Freud, *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. vol. 18, São Paulo: Companhia das Letras.
- Goeth, J.W. (1931/1986). *Memórias: poesia e verdade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1v.
- Goeth, J.W. (1931/1986). *Memórias: poesia e verdade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2v.
- Goldenberg, R. (1996). A história do fim de análise. In: *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores; Cespuc.

- Goldenberg, R. (2014). *Do amor louco e outros amores*. São Paulo: Instituto Langage.
- Haddad, G. (2003). *O dia em que Lacan me adotou*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Hanns, L. (1996). *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hoffmann, E. T. A. (1816/2007). O homem de areia. In: *Freud e O estranho: Contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Iannini, G. (2012). *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- James, H. (1993). O desenho do tapete. In: *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Joyce, J. (1936/2012). *O gato e o diabo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Krutzen, H. (2009). *Jacques Lacan, séminaires 1952-1980. Index référentiel*. Paris: Economica.
- Lacan, J. (1953-1954/1994). *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1954-1955/1985). *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1981[1955-1956]/2008). *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1966[1957]/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1966[1957]/1998). O seminário sobre “A carta roubada”. In: J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1957-1958/1999). *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1966[1958]/1998). Juventude de Gide ou a letra do desejo. In: J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2001[1965]/2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: J. Lacan, *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2001[1967]/2003). Proposição de 9 de outubro de 1967. In: J. Lacan, *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1971/2009). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse*

- semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2001[1971]/2003). *Lituraterra*. In: J. Lacan, *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1972-1973/1985). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1975-1976/2007). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1976/inédito). *O Seminário, livro 24: L'insu-que-sait de l'une-bévue s'aïlle a mourre*.
- Laurent, E. (1998). Quatro observações sobre a preocupação científica de Lacan. In: *Lacan, você conhece?* São Paulo: Cultura Editores Associados.
- Lopes, Rodrigo Garcia. *26 aforismas sobre poesia*. Disponível em: <http://estudiorealidade.blogspot.com/2009/03/26-aforismas-sobre-poesia-de-rodrigo.html>.
- Mango, E. G. (2013). *Freud com os escritores*. São Paulo: Três estrelas.
- Milner, J. C. (2012). *O amor da língua*. Campinas: Editora Unicamp.
- Mora, J. F. (1993/2001). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mucci, F. (2008). *Banalogias: uma leitura de Roland Barthes*. Tese de Doutorado, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro.
- Nancy, J-L. (1973/1991). *O título da letra*. São Paulo: Escuta.
- Paz, O. (1996/2012). *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- Penna, F. (2004). *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Peres, W. (2012). *A escrita literária como autobioficção: Parlêtre, Escrita, Sinthoma*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília-UnB, Brasília.
- Peres, W. *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- Perrone-Moisés, L. (1978/2005). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Perrone-Moisés, L. (1982/2001). *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Perrone-Moisés, L. (2012). *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pessoa, F. (2012). *Fernando Pessoa: antologia poética/ Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

- Poe, E. A. (1844/1944). A carta roubada. In: *Poesia e Prosa: Obras Completas*. Porto Alegre: Globo.
- Porge, E. (2009). *Transmitir a clínica psicanalítica: Freud, Lacan, hoje*. Campinas: Editora Unicamp.
- Priori, M. D. (2009). Biografia: quando o indivíduo encontra sua história. In: *Topoi*. vol. 10. n. 19.
- Proust, M. (1927/2004). *Em busca do tempo perdido. O tempo Redescoberto*. São Paulo: Globo.
- Rego, C. M. (2006). *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Rey, Pierre (2010). *Uma temporada com Lacan: relato*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Rosa, G. J. (2005). *Primeiras Estórias*. 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- Salum, L. K. P. (2009). *Em busca do tempo. Freud, Lacan e Proust. Interpenetrações entre psicanálise e literatura*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia e Cultura, Universidade de Brasília – UnB, Brasília.
- Saussure, F. (1970/2012). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.
- Silva Junior, N. (2001). A ficcionalidade da Psicanálise. Hipótese a partir do Inquietante em Fernando Pessoa. In: Giovanna Bartucci. (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, v., p. 289-322.
- Silva Junior, N. (1998). Modelos de subjetividade em Fernando Pessoa e Freud, da catarse à abertura de um passado Imprevisível. In: *Leituras da Psicanálise – Estéticas da exclusão* (pp.56-89). Campinas: Mercado das Letras.
- Soler, C. (1993/1995). *Variantes do fim da análise*. Campinas: Papirus.
- Souza Jr. P. C. (2012). *O fluxo e a censura: um ensaio em linguagem, poesia e psicanálise*. Tese de Doutorado, Instituto de estudos da linguagem, Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, Campinas.
- Tezza, C. (2012). *O espírito da prosa: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Record.
- Watt, I. (1957/2010). *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras.